



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 114 • 2015

MUSEO GOYA
COLECCIÓN IBERCAJA

iberCaja
Obra Social



MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 114 • 2015

iberCaja

Obra Social



Publicaciones del Museo e Instituto Camón Aznar

Ibercaja Obra Social

Dirección

María Rosario Añaños Alastuey

Redacción y Administración:

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza

Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87

Fax 976 39 93 26

E-mail: museogoya@obrasocial.ibercaja.es

museogoya.ibercaja.es

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón

y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

La Dirección de la revista no se identifica necesariamente
con las opiniones de los autores,
quienes asumen la total responsabilidad
de los conceptos en ellas vertidos.

Portada

Niebla de primavera en Italia (detalle), 1907

Óleo sobre lienzo. 65,4 x 94,6 cm

Francisco Pradilla y Ortiz

Fotografía de portada: Daniel Marcos

Diseño e impresión: Tipolínea, S.A., Zaragoza

ISSN: 0211-3171

ISBN: 84-600-2530-6

Depósito legal: Z-15-82

Publicación semestral



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 114 • 2015

IBERCAJA OBRA SOCIAL

Índice

	Pág.
Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA y Aurelio A. BARRÓN GARCÍA.— El palacio del intendente de Aragón don Juan Antonio Díaz de Arce en Villacarriedo	7
Javier COSTA FLORENCIA.—La iglesia parroquial de Aragüés del Puerto y el escultor Juan Francisco de Ubalde	65
Juan María CRUZ YÁBAR.—El retablo de la Sagrada Forma del Escorial. Circunstancias de su patrocinio, programa iconográfico y artífices	87
M.ª Carmen LACARRA DUCAY.—La pintura románica en el Antiguo Reino de Aragón. Intercambios estilísticos e iconográficos	125
Ana Victoria MAZO PÉREZ.—La mesa-muestrario de piedras duras del conde de Gazzola, un militar ilustrado en la corte de Carlos III	165
Pedro REULA BAQUERO.—Francisco de Quevedo, Juan de Espina y la <i>silla mundi</i>	181
José CAMÓN AZNAR.—Pintura que es escultura	233

El palacio del intendente de Aragón don Juan Antonio Díaz de Arce en Villacarriedo

Miguel Ángel Aramburu-Zabala
Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

Resumen

Después de servir a Felipe V en Nápoles y Roma durante la Guerra de Sucesión, Juan Antonio Díaz de Arce construyó su palacio en Villacarriedo y se hizo representar por el pintor Miguel Jacinto Meléndez como intendente de Aragón y corregidor de Zaragoza. Su pariente Antonio Gutiérrez de la Huerta levantó unas Escuelas Pías en la misma localidad que se relacionan con la arquitectura aragonesa.

Palabras clave

Arquitectura, Barroco, Miguel Jacinto Meléndez, Escuelas Pías, Villacarriedo, Juan Antonio Díaz de Arce, Intendente, Aragón.

Abstract

After serving Philip V in Naples and Rome during the War of Succession, Juan Antonio Díaz de Arce Villacarriedo built his palace and was represented by the painter Miguel Jacinto Melendez as Intendant of Aragon and Zaragoza Corregidor (town councillor). His relative Antonio Gutiérrez de la Huerta built a Pious Schools in the same locality that is related to the Aragonese architecture.

Keywords

Architecture, Baroque, Miguel Jacinto Meléndez, Pious Schools Villacarriedo, Juan Antonio Díaz de Arce, intendant, Aragon.

Juan Antonio Díaz de Arce al servicio de Felipe V entre Italia y Aragón

El intendente de Aragón y corregidor de Zaragoza don Juan Antonio Díaz de Arce constituye un ejemplo de la actitud de los triunfadores en la guerra de Sucesión española, tras la cual los vencedores ocuparon los puestos de poder en la Administración del Estado y mostraron su nuevo estatus mediante las artes¹. Cuando fue retratado como intendente, Díaz de Arce eligió el modelo del retrato cortesano, presentándose como representante del poder real, pero cuando edificó su palacio en su solar natal, acudió al «barroco castizo» en su versión más decorativa.

Muy poco se sabía hasta ahora de su actuación en Italia (Nápoles y Roma), circunstancias que explican que fuera nombrado después intendente de Aragón, como hombre de confianza de la monarquía para el control de un territorio al que se le habían suprimido fueros y privilegios y del que podía esperarse algún tipo de resistencia a la aplicación del decreto de Nueva Planta. Para cuando fue nombrado intendente, Juan Antonio Díaz de Arce ya había demostrado su fidelidad al rey, tanto con las armas en Nápoles, como con gestiones diplomáticas en Roma en un entorno hostil.

Don Juan Antonio Díaz de Arce emprendió el camino de la emigración primero hacia Madrid y después hacia uno de los muchos destinos que ofrecía el imperio español: Nápoles. Su marcha allí coincidió con la de un pariente y convecino, Leonardo Gutiérrez de la Huerta, que aprovecha su formación como letrado para servir en la administración en diversos cargos en Nápoles, en el mismo entorno que don Juan Antonio. Otro pariente y convecino, Antonio Gutiérrez de la Huerta, emigrado también a través del ejército, y del cual presentamos también su retrato, fundó en su localidad natal las Escuelas Pías de Padres Escolapios, que acabarían en pleito con el palacio de Díaz de Arce.

Don Juan Antonio Díaz de Arce y Pérez del Camino fue bautizado en Villacarriedo (Cantabria) el 10 de mayo de 1665, siendo sus padres Do-

¹ BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986. BONET CORREA, A., y BLASCO ESQUIVIAS, B., coms.; catálogo de la exposición *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Palacio Real de Madrid, abril-junio 1994. Madrid, 1994. Véase, por ejemplo, un caso periférico en MADRID ÁLVAREZ, V. de la, «La Capilla Real de la Catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica», en RAMALLO ASENSIO, G., coord., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, 2010, pp. 511-546.

mingo Díaz de Arce y María Santos Pérez de Camino², quienes tenían «las grangerías de ganados al uso de la tierra como los demas vecinos honrados deste Valle», como se dijo en 1696 en su expediente para el ingreso como caballero de la Orden de Santiago³. Siendo un muchacho, apenas aprendió a leer y escribir marchó a Madrid, al servicio de un «caballero» llamado don Andrés Guerrero de Torres, con quien pasó después a Nápoles, donde se hallaba ya en 1701.

Su presencia allí coincide con la estancia de su pariente Leonardo Gutiérrez de la Huerta y Pérez de Camino, nacido en Villacarriedo en 1671⁴ y doctor en ambos Derechos, estante ya en Nápoles por lo menos desde 1698, tomando el hábito de la Orden de Calatrava en 1704. Fue juez del Tribunal del Gran Almirante del Reino de Nápoles; en Sicilia, fiscal de la Junta de bienes confiscados y de la Audiencia criminal de Mesina, fiscal del Tribunal del Real Patrimonio y Junta de excorporaciones de Gracia y Justicia, hasta la evacuación de Sicilia en 1713, cargos que, según la Cámara, ejerció «con entera satisfacción y empeño». En 1714 asistió en Parma a los capítulos matrimoniales de Felipe V e Isabel de Farnesio, y, como secretario, acompañó a la reina en su viaje a España. En Italia escribió una obra de Derecho en cuatro tomos⁵. Ya en España, Leonardo Gutiérrez de la Huerta fue alcalde de Hijosdalgo de la Chancillería de Valladolid, cargo que consideraba por debajo de sus méritos; en 1716, oidor de la Audiencia de Cataluña, decano de dicha Audiencia por mucho tiempo; y regente de Cataluña entre el 28 de enero de 1726 y su fallecimiento el 7 de enero de 1729. El marqués de Castel Rodrigo decía de él en 1716:

es suficiente letrado, pero muy presumido de serlo grande; gusta muy poco de trabajar, no es aplicado; sin embargo, tiene alguna experiencia en materias de gobierno y política, porque fue Fiscal algunos años en Mesina de la Real Junta de Confiscados y de la Corte de Justicia. Puede ser que con el tiempo y práctica salga buen ministro⁶.

² Copia certificada de la partida bautismal de don Juan Antonio Díaz de Arce. Villacarriedo, 31 de agosto de 1859. Archivo privado de don Fernando de Velasco, carpeta 2, legajo n.º 2.

³ A.H.N., Consejos. Prueba de Caballero de la Orden de Santiago, caja 471, expediente 2445, año 1696.

⁴ ESCAGEDO SALMÓN, M., *Solares Montañeses*, tomo III, Ed. de Acedo (Navarra), 1991, p. 72.

⁵ Dos volúmenes del «*Tractatus de Compensationibus*», editados en Nápoles en 1698 y 1700, dedicados al duque de Medinaceli, virrey de Nápoles; y otros dos del «*Tractatus de Thesauris*», publicado en Nápoles en 1705 y dedicado al marqués de Villena.

⁶ PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, «Los regentes de la Real Audiencia de Cataluña (1716-1808)», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, n.º 1, 1981, pp. 211-252.

Formó parte, por tanto, del grupo encargado del control de Cataluña tras la guerra de Sucesión. Tras el decreto de Nueva Planta (16 de enero de 1716) se incorporaba a la administración de Cataluña a través de la Real Audiencia, organismo que sustituía al anterior del mismo nombre, y que ahora

incorporaba funciones gubernativas y estaba presidida por el capitán general. Ambos formaban el Real Acuerdo, en un intento de equilibrio entre el poder civil y el militar, y encarnaban la representación de la soberanía real en el Principado⁷.

Juan Antonio Díaz de Arce siguió los pasos de su pariente en Nápoles, y así se ocupó primero al servicio del Presidente del Sacro Regio Consiglio de Santa Chiara, tribunal de última instancia del reino en causas civiles y criminales⁸. En 1701 Díaz de Arce era mayordomo de los Estados del Duque de Sessa y Baena y lugarteniente del gran almirante de Nápoles (que era el citado duque, don Félix Fernández de Córdoba Cardona y Requesens, 1654-1709, IX duque de Sessa, VII duque de Baena); y entonces se incorporó voluntario al Tercio fijo del reino de Nápoles para hacer frente a un motín en la ciudad de Nápoles el 23 de septiembre de 1701⁹. El maestre de campo don José Caro declaró que vio a Juan Antonio Díaz de Arce combatir a los rebeldes en los bastiones fortificados «con todo valor y arrojo, y en particular en el de San Lorenzo, siendo de los primeros al romper de la Puerta de la Torre», por lo que propuso que el rey le concediera alguna merced. En efecto, el 20 de mayo de 1702 el rey le concedió «un escudo particular de ventaja sobre qualquier sueldo», «por la notoria constancia y valor con que se portaron los Oficiales

⁷ ALBAREDA SALVADÓ, J., *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, 2010, p. 435.

⁸ En el siglo XVII estaba formado por un presidente, que podía ser español o italiano, nombrado por el rey; y 24 consejeros, 8 de los cuales eran españoles y 16 italianos. PAZ Y MELIÁ, A., «Etiquetas de la Corte de Nápoles por José Raneó, 1634», *Revue Hispanique*, vol. XXVII, 1912 (reimpr. 1965), pp. 116-138. La composición del Sacro Consiglio de Santa Chiara fue cambiando desde el siglo XV, y a finales del siglo XVII y hasta 1707 la venalidad se extendía a las plazas de presidente togado y otros cargos del tribunal (la plaza de consejero costaba entre 8 y 24.000 reales), aunque había letrados con acreditada experiencia y excelencia jurídica. En marzo de 1695 el consejo de Italia señalaba que el cometido del consejo de Santa Clara era comparable al del consejo de Castilla en sus respectivos reinos. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «La venta de magistraturas en el reino de Nápoles durante los reinados de Carlos II y Felipe V», *Chronica Nova*, 33, 2007, pp. 57-94.

⁹ Motín liderado por Gaetano Gambacorta, príncipe de Macchia, secundado por el coronel Girolamo Capece, marqués de Roffrano, Tiberio Caraffa, príncipe de Chiusano, Gianbattista di Capua, príncipe de Riccia, y Carlo de Sangro, príncipe de Sansevero, instigados por el barón de Chassinat, miembro de la embajada imperial ante la Santa Sede, que murió durante la insurrección. Véase STONE, H. S., *Vico's cultural History. The production and transmission of ideas in Naples 1685-1750*, Leiden, 1997.

y Soldados» en el citado tumulto, habiendo sido él «uno de los que se hallaron en la ocasión referida»¹⁰.

Cuando el ejército imperial invadió Nápoles en 1707, las tropas del marqués de Villena se retiraron a Gaeta, y Juan Antonio ofreció su caudal y provisiones de trigo, aceite, carne y otros pertrechos que tenía en Sessa a José Caro, que estaba encargado de la defensa de la plaza. El enemigo, sin embargo, la tomó al asalto y saqueó, dejando numerosos heridos desamparados, sin medicamentos ni atención, ocupándose don Juan Antonio de su socorro¹¹, ayudando a muchos a retirarse en embarcaciones. Juan Antonio quedó en secreto en la capital del reino para observar los movimientos enemigos y facilitar noticias sobre ellos, informando al marqués de Villena, preso en los castillos de San Telmo y Baia, así como al duque de Uceda, embajador en Roma¹².

Tras estos acontecimientos, su intención fue la de regresar a España, pero de paso por Roma, el duque de Uceda le pidió que permaneciera en la ciudad, por si se le pudiera encontrar alguna ocupación en el real servicio. Mientras le llegaba algún nombramiento, volvió a hacer en Roma lo que ya había hecho en Nápoles, infiltrarse entre las autoridades del Imperio, averiguando los planes para apoderarse del reino de Sicilia, lo que permitió al marqués de los Balbases detener a los conspiradores sicilianos. De este modo, don Juan Antonio se mantuvo a sus propias expensas desde 1708 hasta que el 12 de diciembre de 1711 el rey le nombró su «Agente General y Procurador de los negocios de Castilla, las Indias, y Cruzada» en la Corte Romana, con un sueldo de 600 ducados, sustituyendo en este puesto a don Alonso de Torralva¹³.

¹⁰ Recibió la correspondiente certificación por sus servicios de armas en 1701. Certificado expedido por el Maestre de Campo don José Caro, «que lo es por Su Magestad de Infantería Española, del Terzio Fijo de Nápoles y de la Junta de Guerra de este Reyno». Nápoles, 8 de octubre de 1701. Archivo privado de don Fernando Velasco.

¹¹ Entre otros a don José de Torres Medrano, Secretario de S. M. y de Estado del virreinato de Nápoles, malherido por las tropas imperiales, que finalmente murió.

¹² Por ejemplo, informó de que los imperiales estaban concertados secretamente con el gobernador de Orbetello, para que este les entregase o vendiese esta población, como de hecho sucedió por haberse malogrado el aviso que envió con tres meses de antelación. De nuevo se le certificaron sus servicios de Armas de 1708: «Certificado de Don Joseph Caro, Mariscal de Campo de los Ejércitos de S.M. y Coronel de Infantería Española del Regimiento y Vatallones de este Reyno de Nápoles». Castillo de Gaeta, 12 de octubre de 1708. Archivo privado de don Fernando Velasco.

¹³ Título de Agente General registrado en la Secretaría de la Cámara de Ministros el 17 de diciembre de 1711. Archivo privado de don Fernando de Velasco, leg. n.º 3.

Como agente, defendió los intereses de la persona del rey, así como las regalías y franquicias de su Real Palacio y Cuartel, frente a los agentes del Imperio, enfrascados todos en una lucha diplomática por el reconocimiento pontificio del título de rey de España para los dos candidatos en liza, Felipe V y el archiduque Carlos. Roma se convierte en esta época en un centro de intrigas diplomáticas, en donde tanto los agentes del Imperio como de Felipe V tratan de presionar a la Santa Sede por el reconocimiento de su candidato a la monarquía española, con sus implicaciones en Italia, así como por el reconocimiento de los nombramientos eclesiásticos en los territorios de la monarquía española¹⁴. Visitas, dádivas y sobornos eran actividades en las que se verá involucrado Díaz de Arce en Roma, y como Agente español estaba obligado a llevar un tren de vida lujoso y refinado¹⁵.

Desde el año 1709 hasta el 1717, Díaz de Arce suministró información útil a la monarquía por medio de los marqueses de Mejorada (Pedro Cayetano Fernández del Campo) y Grimaldo (José Gutiérrez de Solórzano), don Manuel de Badillo y otros secretarios de despacho, informando de los planes de Viena a través de numerosos confidentes. Desde su puesto, Díaz de Arce prestó ayuda a las tropas españolas que se encontraban en los presidios de la Toscana, pagando él mismo a soldados que él reclutaba, y comprando pertrechos que lograba introducir en los presidios¹⁶. Socorrió también Díaz de Arce a los oficiales y soldados que venían huyendo de Nápoles, ayudándoles a reintegrarse en las banderas de los tercios.

¹⁴ Sobre la actuación de Díaz de Arce en este aspecto, véase PUJOL AGUADO, J. A., «El clero secular al servicio del Estado. Intento estatal de control de la Iglesia durante la Guerra de Sucesión», *Revista de Historia Moderna*, Alicante, n.º 13/14, 1995, pp. 73-93. MARTÍN MARCOS, D., «Roma en la Guerra de Sucesión Española», *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., coord.), vol. II, Madrid, 2007, pp. 889-914. Véase también URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, 2006.

¹⁵ Véase las *Apuntaciones instructivas para el Gobierno Político y Económico Interior y Exterior del Agente de España*, escritas por Alonso de Torralba en 1721 y destinadas a su sucesor en el cargo de agente en Roma Félix Cornejo. MOLI FRIGOLA, M., «La Roma de las Naciones. Fiestas Españolas. Palacio de España, centro del mundo», en BONET CORREA, A. (coord.), *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987, Madrid, 1987, pp. 489-512.

¹⁶ En la costa de la Toscana se encontraba la única presencia militar española en Italia, 1.000 soldados mandados por 80 oficiales, asentados en las dos plazas defensivas de Puerto Hércules y Longón, fuerza que era considerada la base para una futura reconquista de los territorios perdidos en Italia. Pero la ayuda a estos presidios terminó arruinando económicamente las disponibilidades económicas de la embajada española ante la Santa Sede, que encabezaba el duque de Uceda, asentado ahora en Génova ante el reconocimiento pontificio del archiduque Carlos como rey.

En este tiempo, con el embajador duque de Uceda pasado al enemigo y la embajada española ausente de Roma tras el reconocimiento papal del archiduque Carlos como rey, el peso diplomático español en Roma pasó entre 1709 y 1716 al auditor de Rota de la Corona de Aragón monseñor José Molines¹⁷. Llegada ya la paz, Díaz de Arce se involucró en el conflicto entre la monarquía española y la Santa Sede acerca de los derechos que cada parte decía tener en Nápoles y Sicilia. Dado que entonces se mantenía la ruptura diplomática con la Santa Sede, en Nápoles se enfrentaba a cualquier pretensión pontificia (Nápoles era feudataria, en teoría, de la Santa Sede). Por ejemplo, en 1716 intervino Díaz de Arce para protestar en Roma ante el secretario de estado pontificio, el cardenal Paulucci, por la abolición del Tribunal de la Monarquía de Sicilia.

Pero tras el período convulso de enfrentamientos con la Santa Sede en la época de Molines, era necesario un cambio de estrategia en la diplomacia española. Como escribía Díaz de Arce en 1715, era necesario recuperar las redes clientelares en Roma para poder actuar¹⁸. En 1716 la monarquía española trataba de restaurar su influencia en Roma, a lo que se encaminaban las acciones del cardenal Francesco Acquaviva (Nápoles, 1665-Roma, 1725), camarlengo del Colegio Cardenalicio, nombrado Protector de España en 1713 y encargado de los negocios de España en Roma desde 1716, y de Juan Antonio Díaz de Arce, y si

para el primero, la mejora de la situación pasaba además por el envío de un nuevo embajador de crédito y respeto que atrajese con regalos a la nobleza. En opinión del segundo, las pensiones secretas y dádivas eran la mejor fórmula para acometer ese acercamiento¹⁹.

La actuación del cardenal Acquaviva, sin embargo, degeneró y, según una «Memoria» redactada entonces,

muchas de las acciones injustas de Acquaviva estaban instigadas por Alberoni, sin que el rey católico supiese nada, y lo hizo el cardenal por vengarse de Molines y del agente don Juan Díaz, que

¹⁷ Sobre Molines véase MARTÍN MARCOS, D., «José Molines, un ministro catalán al servicio de Felipe V en Roma durante la Guerra de Sucesión española», *Pedralbes*, 28, 2008, pp. 249-262.

¹⁸ BARRIO GOZALO, M., «El "Quartiere" o barrio de la Embajada de España en Roma durante el siglo XVIII», *Revista de Historia Moderna*, n.º 29, 2011, pp. 229-258.

¹⁹ MARTÍN MARCOS, D., «Roma en la Guerra de Sucesión Española», en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. II, pp. 889-914; p. 913.

fue llamado a la corte y volvió a España porque le querían tener con mucha sujeción²⁰.

Monseñor José Molines y Juan Antonio Díaz de Arce tendrían que regresar a España: mientras el primero fue apresado en el camino por los austriacos y murió en prisión, el segundo logró llegar a su destino.

El 9 de agosto de 1717, don José Rodrigo, futuro marqués de la Conquista, le comunicó la orden real de cese en el empleo de agente y de que se retirase. Se ha escrito que permaneció en Roma hasta 1720, saliendo de allí acusado de reo y con prohibición de entrar en la Corte de Madrid. Su nombre aparece en una «Lista de algunos de los Agentes del Rey en Roma y los empleos que lograron en esta Corte (de Roma) y fuera de ella», conservada en el Archivo General de Simancas, donde se indica que «Juan Antonio Díaz de Arce, salió de aquí acusado de reo, con prohibición expresa de entrar en la corte de Madrid»²¹. Pero lo más probable es que ya en 1717 regresara a Villacarriedo tras ser cesado, pudiendo entonces encargarse de la construcción de su palacio, que se comenzó a construir poco después. De hecho, en 1718-19 adquirió censos, prados y cabañas ganaderas en los valles de Carriedo y Cayón, y comenzó a construir en 1719 su palacio en Villacarriedo. Además, en 1720 nacería allí su hijo Juan Gabriel, lo que hace suponer que Juan Antonio estaba anteriormente en su localidad natal.

En atención a las pérdidas sufridas en sus bienes en Nápoles, el rey le hizo merced de 6.000 ducados anuales, señalándole 42.728 reales sobre la Mitra de Salamanca, y 23.272 restantes sobre bienes confiscados en el reino de Sicilia, lo que se le comunicó el 4 de noviembre de 1715 a don Diego de Rojas, el cual el 25 de enero siguiente comunicó que estos bienes estaban tan gravados que poco aportarían, de modo que el rey en 1716 ordenó que se le pagaran en ese año y en el de 1717 y sucesivos en el producto de los citados bienes en preferencia a los demás créditos que no fueran los de la Administración de Justicia, todo ello mientras se le asignaban pensiones eclesiásticas. Cuando se retiró de Roma, Juan Antonio Díaz de Arce no llegó a cobrar los 23.272 reales que le correspondían en 1716, ni de los confiscados de 1717 y siguientes, hasta su fallecimiento, dado que las tropas imperiales se habían apoderado del

²⁰ Citado por BARRIO GOZALO, *op. cit.*

²¹ A. G. S., Estado, leg. 5102. Olavechea, R.: *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del siglo XVIII: La Agencia de Preces* (1.ª ed. Zaragoza, 1965), Zaragoza, 1999, p. 190.

reino de Sicilia. Ni tampoco llegó a cobrar las pensiones eclesiásticas, quedándosele a deber hasta su muerte 476.076 reales²². Al margen de su sueldo oficial, Díaz de Arce buscó otras compensaciones económicas. Estando en Roma consiguió en 1714 de Clemente XI una bula papal en la que le dispensaba de que a pesar de pertenecer a la Orden de Santiago, podía recibir una pensión que se le reservaba en el obispado de Salamanca, y a lo cual el obispo se oponía²³.

Díaz de Arce testó en Villacarriedo el 30 de marzo de 1720, cuando se disponía a marchar a Madrid, y no parece que fuera obstáculo la supuesta prohibición de entrar en la Corte. Tras ser absuelto de todos sus cargos (en el Archivo del Palacio de Villacarriedo se encontraba una certificación de no haber cargo alguno contra don Juan Antonio), fue designado corregidor de la Ciudad de Zaragoza en 1721, cargo unido al de intendente general del Reino de Aragón, pues, desde 1718 los intendentes asumían el corregimiento de las capitales de provincia, pasando a depender del Consejo de Hacienda y Guerra, y precisamente en ese año de 1718 se establecieron los corregimientos en Aragón. Como intendente ejercía las funciones de justicia, policía, hacienda y guerra, actuando como superintendente general del Ejército de aquel reino. La figura del intendente se había creado en España en 1711; en 1714 los capitanes generales serían llamados intendentes, otorgándoles un carácter militar; y en la Real Orden de 4 de julio de 1718 se crean los «Intendentes de provincia y de ejército», que además de mantener las funciones militares, les atribuye el puesto de corregidor de la capital provincial, con competencias en justicia, mantenimiento del orden, cobro de impuestos, policía urbana, obras públicas, sanidad, vigilancia de la moneda, granos y archivos, así como el reclutamiento de la milicia. Esta gran cantidad de funciones les otorgaba un gran poder, y en Aragón no fueron limitados como en otros territorios se hizo en 1721. Durante todo el gobierno de Díaz de Arce se mantuvieron las amplias prerrogativas señaladas. Como intendente, era en realidad un intermediario entre la corona y las élites provinciales para extender la red del patronazgo del rey y de los ministerios²⁴.

²² Su hijo Domingo Antonio lo solicitaría después o, en su defecto, la compensación del nombramiento de una plaza en el Tribunal de la Contaduría Mayor u otra similar. Véase la exposición hecha por Domingo Antonio al rey de «los servicios y méritos de su padre» Archivo privado de don Fernando de Velasco, leg. n.º 3.

²³ Se publicó impresa la controversia en Salamanca el 17 de febrero de 1725.

²⁴ WINDLER, Chr., «Bureaucracy and Patronage in Bourbon Spain», *Observation and communication: the construction of realities in the Hispanic world*, Frankfurt am Main, 1997, pp. 299-320.

A pesar de su falta de experiencia en los asuntos de guerra y hacienda, se señaló que

la intendencia de Aragón la sirve D. Juan Antonio Díaz de Arce quien entró a este manejo sin haber entendido antecedentemente en dependencia alguna de guerra ni hacienda, de que se infiere lo limitada que puede ser su dirección. Pero habiéndose experimentado ser sujeto de integridad y limpieza y no ofreciéndose al presente en aquel reino cosa especial a que atender fuera de lo ordinario, parece no hay motivo que obligue a hacer novedad con este ministro, pues el tiempo y experiencias le instruirán de lo que ignora²⁵.

De hecho, fue el intendente de Aragón y corregidor de Zaragoza que más años (15) permaneció en el cargo.

Como corregidor de Zaragoza cumplió con su papel en la ordenación racional de las poblaciones, con el fin de establecer un control moderno por parte del poder, mediante catastros y normas de policía urbana. El 20 de mayo de 1723, el marqués de Campoflorido le dirigió una carta ordenándole la elaboración del vecindario de la Ciudad de Zaragoza, lo que llevó a cabo, contabilizándose entonces 30.039 habitantes. Con este vecindario se disponía de la información necesaria para establecer las nuevas formas de contribución al erario público. Y de 1727 datan las «Ordinaciones del Término de Rabal de la Ciudad de Zaragoza, hechas en el año MDCCXXVII», publicadas en la Imprenta de Ibáñez y aprobadas por don Juan Antonio Díaz de Arce.

Junto con el arzobispo de Zaragoza, el también montañés Tomás Crespo de Agüero, atendió la petición de fundar unas escuelas en Zaragoza, de resultas de lo cual los Padres Escolapios entraron en la ciudad el 27 de octubre de 1731 y las Escuelas Pías se abrieron el 18 de septiembre de 1732, introduciéndose formas novedosas de la enseñanza. Tiempo después se abrirían también unas Escuelas Pías en Villacarriedo, que aunque no fueron fundación suya, recibieron su apoyo económico.

Juan Antonio Díaz de Arce fue el fundador del mayorazgo y vínculo de su apellido²⁶. Dejaba el mayorazgo a su hijo don Domingo Antonio

²⁵ Citado en GIMÉNEZ LÓPEZ, E., «Los corregidores-intendentes de Zaragoza», *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, n.º 17, 1997, pp. 51-74.

²⁶ Archivo privado de don Fernando de Velasco, carpeta 2, doc. n.º 7. Testimonio de la fundación de mayorazgo de don Juan Antonio Díaz de Arce el 30 de junio de 1732.

Díaz de Arce Berrocal, que había tenido con Ángela Berrocal, nacido en Nápoles; y tenía otro hijo, Juan Gabriel, tenido con su mujer María Juana Sáinz de Trueba²⁷, más tarde caballero de Santiago y coronel del ejército. En el momento de la fundación del vínculo y mayorazgo en Zaragoza el 30 de junio de 1732, que recae en su hijo Domingo, Juan Antonio declaraba ser caballero de Santiago, del Consejo de S.M., intendente y superintendente general del reino de Aragón y de su ejército y corregidor de Zaragoza. Dejaba en el vínculo y mayorazgo el palacio de Villacarriedo, así como una serie de prados o seles, y de terrenos varios, con casas y cabañas «*de lastra y teja*» (para el resguardo del ganado en el monte), la gran mayoría comprados entre 1718 y 1720 en Llerana, Susvilla, Villacarriedo y el valle de Cayón, todos en la Montaña (valles de Carriedo y Cayón). Dejaba también numerosos censos, la mayoría establecidos entre 1718 y 1719, aunque los había desde 1705 hasta 1731. Juan Antonio Díaz de Arce falleció en Zaragoza en agosto de 1736, a los 71 años, sin haber abandonado sus puestos en la administración como intendente y corregidor.

El retrato del intendente y corregidor Juan Antonio Díaz de Arce

El retrato de don Juan Antonio Díaz de Arce (0,95 × 0,70 cm), que se conservó en el palacio en Villacarriedo, podría datarse hacia 1720, cuando tras redactar su testamento acude a Madrid, donde al año siguiente es nombrado intendente de Aragón y corregidor de Zaragoza, o bien tras obtener este cargo. Se puede atribuir, por su técnica, color y composición, al pintor Miguel Jacinto Meléndez²⁸, retratista en la Corte (pintor honorario del rey en 1712 y pintor del rey en 1727), pero también autor de retratos privados. En Zaragoza difícilmente encontraría

²⁷ Nacida el 24 de mayo de 1697. Contrajeron matrimonio en Villacarriedo.

²⁸ De Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, 1679 - Madrid, 1734) se conservan unos 30 retratos pintados para la familia real. Su actividad como retratista de la familia real decayó con la llegada a la corte de Jean Ranc en 1724, incrementando entonces sus retratos para personajes privados. Había sido discípulo de José García Hidalgo, de quien recoge la tradición española del retrato, pero después se dejó influir por el tipo de retrato de aparato de Ranc. Cat. de la exp. *Miguel Jacinto Meléndez, Pintor de Felipe V*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1989. Cat. de la exp. *Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734)*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1990. SANTIAGO PÁEZ, E. M.^o, «El pintor Miguel Jacinto Meléndez. A propósito de unos retratos de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1966, pp. 205-224. *Id.*, «Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734) pintor de Felipe V», *Philippe V d'Espagne et l'art de son temps*, actas del coloquio, Sceaux, Le Musée, 1995, pp. 179-188.

Juan Antonio Díaz de Arce un pintor capaz de trasladar la imagen de la Corte a la retratística a través de la imagen del intendente. Como señala Miguel Hermoso, «la discreta calidad general de la pintura zaragozana de la primera mitad de la centuria» se explica por las graves consecuencias derivadas de la fidelidad al archiduque Carlos por parte de la Corona de Aragón, con el secuestro de bienes de nobles y su exilio y la escasez de encargos pictóricos, ceñidos casi exclusivamente a la Iglesia²⁹. La continuidad estilística de los modos pictóricos del siglo XVII, sin apenas renovación en la primera mitad del siglo XVIII, dejan en un discreto lugar a pintores como Francisco de Plano, Miguel Jerónimo Lorieri, José Luzán o Juan Zabalo, a pesar de la fundación en 1714 de una «Academia particular de Dibujo», a la que el Consejo de Castilla vetó en 1747 para su transformación en Academia de Bellas Artes³⁰. No cambia la situación el hecho de que algunos pintores recibieran nombramientos reales, como Miguel Jerónimo Lorieri, pintor del rey (1732); José Luzán, pintor del rey (1641); y Juan Andrés Merklein, pintor supernumerario de la Real Casa (1742).

Es evidente en el retrato de Díaz de Arce la voluntad de adoptar el arte de la monarquía, ejemplificado en el tipo de retrato de Ranc. Como intendente de Aragón, Juan Antonio Díaz de Arce actuaba como una pieza importante en el desarrollo de la Nueva Planta, como persona de confianza del monarca para establecer el nuevo poder del Estado en Aragón, cuya estructura política había de ser uniformizada con la del resto de España. La supresión de las particularidades de Aragón y de Cataluña exigía mostrar el poder de la monarquía a través de los intendentes y corregidores. El retrato de Díaz de Arce lo muestra claramente y a través de él se manifiesta el enorme poder acumulado por el intendente-corregidor en Aragón. Es un retrato de aparato, vistoso y colorista, que le muestra como intendente (espada) al tiempo que como caballero de Santiago (cruz de la orden), con el fondo de cortinaje granate que le otorga majestad y ayuda a recrear un ambiente cortesano. Como persona vinculada al gobierno de la monarquía, imita al retrato

²⁹ Para el panorama pictórico en Zaragoza en la época véase por ejemplo HERMOSO CUESTA, M., «El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como pintor del rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)», *Artigramma*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 18, 2003, pp. 425-434.

³⁰ Véase BORRÁS GUALÍS, G., «La pintura barroca aragonesa», *Enciclopedia Temática de Aragón. Historia del Arte II*, Zaragoza, 1987, t. 4.

cortesano³¹. El retrato es también la presencia del rey en la «provincia» a través del intendente, y de ahí la elección de un artista de Corte. Rafael Sánchez Domingo ha escrito que

la caracterización del intendente como agente del poder real está unánimemente admitida por la doctrina europea y no ofrece duda alguna. Hintze los equipara a los comisarios prusianos, calificándolos de «pioneros del Estado policía». Chapman recoge la fórmula francesa según la cual el intendente era «le roi present dans la province»³².

A través de la majestad del retrato del intendente de Aragón, se manifestaba también la majestad del rey. La importancia concedida a los retratos en esta época de implantación del poder borbónico era algo reconocido en las altas esferas políticas, como habían podido experimentar en la «guerra de retratos» acaecida en Roma pocos años antes, con las efigies en disputa de Felipe V y el archiduque Carlos³³.

El retrato le muestra en su plenitud vital, con 55 años (de fecharse en 1720), de medio cuerpo, de tres cuartos, erguido y con la mirada altiva, mostrando la riqueza de su casaca y chaquetilla, con pañuelo blanco anudado al cuello, la mano derecha enguantada apoyando sobre una mesa, la izquierda, desnuda, en la cadera junto al mango de la espada³⁴, luciendo la medalla con la cruz de Santiago. En la cabeza, amplio pelucón que cae sobre hombros y espalda, y al fondo, un cortinaje granate con sus cordones. En 1720, en su testamento mandaba ser enterrado vestido con su mejor traje, con la insignia de caballero, armado con espada, botas y espuela, con el manteo capitular de la Orden de Santiago, con su cruz roja, y el sombrero en la cabeza. Salvo por el sombrero y el manto, es la imagen que aparece en el cuadro.

³¹ Meléndez pintó también a otro corregidor, Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, marqués de Vadillo y corregidor de Madrid, a partir de un dibujo que elaboró hacia 1715 y dos versiones del cuadro de 1729, de cuerpo entero y de busto.

³² SÁNCHEZ DOMINGO, R., «La Intendencia de Burgos en el siglo XVIII», *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, LXXV, n.º 212, 1996/1, pp. 149-168.

³³ BODART, D. H., «Philippe V ou Charles III ? La Guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne», en A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, B. J. GARCÍA GARCÍA y V. LEÓN SANZ, coords., *La Pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, 2007, pp. 99-133.

³⁴ El lenguaje del guante en el protocolo cortesano nunca es inocuo. En el retrato de Felipe V por L. M. Van Loo, igualmente la mano derecha enguantada sujeta el otro guante, dejando desnuda la mano izquierda.

Este cuadro, junto con el de sus hijos Domingo y Juan Gabriel, llamó la atención de diversos eruditos que visitaron el palacio de Díaz de Arce en Villacarriedo a lo largo del siglo XX, una vez restaurado por don Fernando Fernández de Velasco. El marqués de Laurencín decía que en Villacarriedo se conservaban los retratos de Juan Antonio Díaz de Arce y de su hijo Domingo, «ambos pintados por Solimena, en Roma, el año 1700»³⁵, noticia que no encuentra ningún fundamento de apoyo, errónea a todas luces incluso en cuanto a la fecha. El retrato de Domingo, al parecer, se conserva en la embajada española en París, y desconocemos el paradero del de Juan Gabriel, descrito en 1943 por Miguel Cascón³⁶.

Juan Antonio Díaz de Arce entregó el vínculo y mayorazgo, desde el mismo momento de su fundación, a su hijo Domingo Antonio, que había tenido con Ángela de Berrocal y Esticuti, para que lo continuaran sus sucesores. Domingo Antonio Díaz de Arce Berrocal nació en Nápoles el 28 de julio de 1707. En 1742 se le concedieron honores del tribunal de Contaduría Mayor, «atendiendo a los servicios de su padre». Carlos III le nombró en 1742 oficial cuarto de secretaría de Indias y seguidamente oficial tercero, y ministro honorario del Tribunal Mayor de Cuentas y secretario de decreto y oficial segundo de la misma Secretaría (cargo que desempeñó durante 22 años), según certificación de 1769. En 1765 fue nombrado oficial mayor de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Indias; y el 18 de octubre de 1769 fue nombrado (con decreto del día 9) para ocupar la «Secretaría del Consejo y Cámara de Indias, parte del Perú»³⁷. Fue caballero de la orden de Carlos III. Él heredó, siguiendo el mayorazgo, el palacio de Soñanes, mientras que su hermano Gabriel construyó cerca la llamada «casa del postigo».

³⁵ El marqués de Laurencín (Rafael de Uhagón y Guardamino), «Los retratos de Villacarriedo y otros existentes en la provincia de Santander», *Revista de Historia y de Genealogía Española*, pp. 115-122.

³⁶ Fotografías y descripciones en ESCAGEDO SALMÓN, M., *Solares Montañeses*, vol. I, Torrelavega, 1925; ARNÁIZ DE PAZ, E., *Del hogar solariego montañés. Evocaciones*, Madrid, 1935; CASCÓN, M., *En el palacio y biblioteca Díaz de Arce de los Fernández de Velasco*, Santander, 1943.

³⁷ Archivo privado de don Fernando Velasco. «Título de Secretario del Consejo y Cámara de Indias de la negociación del Perú para don Domingo Díaz de Arze». San Lorenzo, 18-X-1769. «Título de Oficial Maior de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Indias para don Domingo Díaz de Arze», San Lorenzo, 18-X-1769.

La construcción del palacio de Juan Antonio Díaz de Arce en Villacarriedo

Entre 1717 y 1720 don Juan Antonio Díaz de Arce se encontraba en su localidad natal, Villacarriedo (Cantabria), y comenzó a construir allí su palacio, durando las obras de 1718 a 1724. Si el retrato del fundador del palacio denota el uso del lenguaje artístico de la Corte, en la construcción del palacio se usa el lenguaje arquitectónico disponible en el norte peninsular, en nada ligado a la Corte, mostrando la dicotomía señalada en el arte español del siglo XVIII entre el arte cortesano y la tradición «castiza» más o menos renovada. Ni siquiera la estancia italiana de don Juan Antonio Díaz de Arce parece haber influido en su elección artística para el palacio. Lo que sí es probable que en Roma adquiriera conciencia de la importancia del «palacio» como elemento de representación, especialmente por el conflicto vivido en torno al palacio de España. En Villacarriedo se trataba de mostrar la casa solar del vínculo y mayorazgo, prueba de la nobleza, como se manifestó especialmente en cuanto a los escudos de armas que se colocaron en las fachadas, ampliamente descritos en las pruebas para la obtención de hábitos de órdenes de caballería.

Las instrucciones que Juan Antonio Díaz de Arce dio para la construcción eran claras: «el señor don Juan Antonio les había dicho fuese lo mas ermoso que el arte diese de si», por lo que «formaron para la ermosura de las fachadas la orden corintia y siendo cierto tiene esta orden mas extimazion que la jonica»³⁸.

Don Juan Antonio quiso hacer una obra suntuosa, sin reparar en gastos. Costó, según algunos, 140.000 ducados³⁹, aunque solo podemos docu-

³⁸ Archivo particular de don Fernando Velasco. ARAMBURU-ZABALA, M. Á., *Casonas. Casas, torres y palacios en Cantabria*, 2 vols. Santander, 2001.

³⁹ Esta cantidad parece formar parte de una historiografía fantástica sobre el palacio creada en el siglo XIX. La guía de Santander titulada «*Santander y la Montaña*», de 1893 (pp. 234-235), redactada por un anónimo autor que firma «P.S.» daba los datos del palacio luego repetidos una y otra vez. Tras señalar las inscripciones existentes en las fachadas, determina la construcción del palacio entre 1718 y 1722. Después señala en un párrafo la trayectoria en la administración de quien mandó construir el palacio, don Juan Antonio Díaz de Arce y Pérez del Camino, y menciona que la casa se hizo estando él en Roma y se construyó en el lugar donde estaba la antigua torre solariega, que fue aprovechada formando el hueco de la escalera. Y señala: «*El arquitecto que dirigió esta obra se llamaba Cósimo Fontanelli, italiano, y aún, acaso, romano, pues vino desde aquella ciudad a dirigir la obra por orden del Sr. D. Juan Antonio*». Añade que el coste de la obra ascendió a 140.000 ducados. Estas noticias fueron repetidas después por Mateo Escagedo Salmón, casi literalmente, y muchos otros. El arquitecto Leonardo Rucabado indicó, en un trabajo que nunca llegó a publicar, que el arquitecto del palacio era el montañés «Juan de Miera», según una noticia que encontró en el archivo del palacio, como refiere Eloy Arnáiz de Paz (*Del hogar solariego montañés. Evocaciones*) en 1935: «*Algunas descripciones de este palacio de*

mentar que fue tasado en 30.000 en el momento de la fundación del mayorazgo. Y la indicación del comitente respecto a la hermosura fue interpretada por los maestros encargados del diseño y la construcción del palacio como una proliferación del ornato hasta cubrir las superficies de las dos fachadas principales por completo.

Entre 1718 y 1724 el palacio de Díaz de Arce en Villacarriedo fue construido bajo la dirección del maestro de cantería Simón de Arce Muñoz, natural de Selaya, del que apenas se conocen algunas intervenciones en obras religiosas en Selaya (capilla mayor de la iglesia parroquial, a las órdenes de Juan de Rebollar Cueto, 1701) y Tezanos (condiciones y obra de la espadaña de la iglesia parroquial, 1728)⁴⁰. El desarrollo de los trabajos de construcción puede seguirse a través de las inscripciones de la fachada sur, que indican que cada piso fue levantado en un año. Encima de la portadas figura la fecha «Año de 1719», y en la faja del segundo piso se dice: «ESTA OBRA MANDA HAZER EL SEÑOR DON ANTONIO DIAZ DE ARZE CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO AXENTE GENERAL DE LA MAJESTAD CATOLICA EN LA CORTE DE ROMA AÑO DE 1720». El tercer piso se levantaría en 1721, sin que exista inscripción; y en el piso de la torre figura la fecha de 1722. La obra fue tasada en 1724 por los maestros Policarpo Barquinero⁴¹, propuesto por Simón de Arce, y Francisco del Rivero Mora, vecino del valle de Cayón, por parte del comitente. Durante el primer año se trabajó intensamente, empleándose 175 obreros, mientras que al año siguiente lo hacían 60, siempre bajo la dirección de Simón de Arce, mientras que la portalada fue encargada a Francisco de Rivero Mora⁴².

Villacarriedo le suponen de concepción italiana —Borromini—, y hasta atribuyen el proyecto a Cossimo Fontanelli que, posiblemente, dirigiera la escalera, monumental, única en la Montaña y fuera de ella. Rucabado, mantenía que fue obra de maestro regional y reservaba su nombre —Juan de Miera—, averiguado en la búsqueda del archivo de la casa, a la publicación de su tratado inédito de arquitectura montañesa. Su muerte dejó el tema en la duda». Pensamos que la invención de «Cossimo Fontanelli» se hizo leyendo mal el nombre de Narciso Fontaner, apoderado de Domingo Díaz de Arce, ausente en Madrid, que figura en la documentación del palacio interviniendo en numerosas gestiones en nombre de este, pero que nada tiene que ver con la arquitectura del palacio. Juan de Miera tampoco tiene relación con dicha obra.

⁴⁰ COFIÑO FERNÁNDEZ, I., *Arquitectura religiosa en Cantabria. 1686-1754*, Santander, 2004, pp. 222-223.

⁴¹ Policarpo Barquinero nació en Hermosa (Trasmiera) en 1668 y testó en el mismo lugar en 1743. Fue uno de los maestros constructores de la espadaña de la parroquial de Hermosa. Su hijo Francisco fue secretario de S. M. y oficial segundo de la Secretaría de Estado y del Despacho de Marina.

⁴² Este maestro había proyectado anteriormente la capilla de Nuestra señora de Belén en Castañeda, obra encargada por el capitán Fernando Antonio de Mirones, vinculado a Italia.

En el palacio hay que distinguir la estructura de su espacio interior, por una parte, dominada por una gran escalera central que rompe en vertical todo el espacio; y la estructura de las dos fachadas principales, que, volcadas a la decoración muy abundante, tienen un origen estilístico distinto.

El hecho de que exista una serie de palacios asturianos construidos entre 1693 y 1725 con fachadas muy decorativas, con elementos comunes al palacio de Soñanes, ha hecho relacionar la arquitectura de este con el arquitecto Francisco de la Riva Ladrón de Guevara⁴³, quien habría diseñado en realidad un palacio urbano trasladado al campo, recogiendo la experiencia de los palacios asturianos⁴⁴, a su vez relacionados con la arquitectura barroca desarrollada en el reino de León (Salamanca, León, Astorga, Ponferrada)⁴⁵.

Pero podríamos interpretar también las dos fachadas principales como el producto del trabajo de un ensamblador de retablos, o más bien de la influencia de la retablística en la arquitectura. A finales del siglo XVII y principios del XVIII, dentro del debate general sobre las competencias artísticas⁴⁶, los ensambladores se ocuparon también del diseño de la arquitectura. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos ha señalado cómo

los arquitectos y maestros de obras de la primera mitad del setecientos... eran reclutados entre los que habían iniciado su carrera como ensambladores y tallistas, por lo que trasvasaban al arte de la construcción una técnica que no era estrictamente arquitectónica. De ahí que se desinteresasen por la renovación de las estructuras, la configuración y distribución de los espacios y la variación de las tipologías. Los llamados «heresiarcas» por Llaguno y Ceán

⁴³ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. Á., *Casonas. Casas, torres y palacios en Cantabria*, 2 vols. Santander, 2001; cif. vol. 2, pp. 208-220. Francisco de la Riva Ladrón de Guevara (Galizano, 1686 - Madrid, 1741) trabajó en Oviedo, donde fue maestro mayor de la catedral, y en Benavente.

⁴⁴ Entre estos palacios asturianos, se destacan los siguientes: el palacio de Camposagrado en Avilés, por Francisco Menéndez Camina (1693); la Vicaría en Oviedo, por fray Pedro Martínez de Cardeña (1703); el palacio de Revillagigedo en Gijón, por Francisco Menéndez Camina (1705); el palacio de Camposagrado en Oviedo, por Francisco de la Riva Ladrón de Guevara (1719); y el palacio del duque del Parque en Oviedo, por Francisco La Riva (hacia 1725-35).

⁴⁵ La presencia de una gran balconada exterior en el palacio de Soñanes refuerza su relación con las casas consistoriales de Astorga (por Manuel de la Lastra, 1675 - 1684) y de Ponferrada (por Pedro de Arén, 1690).

⁴⁶ BIASO ESQUIVIAS, B., «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, t. 4 (1991), pp. 159-194.

Bermúdez, a saber Churriguera, Pedro de Ribera, Narciso Tomé, Jerónimo Balbás y Hurtado Izquierdo, habían comenzado efectivamente su carrera como ensambladores de retablos⁴⁷.

El montañés Fernando de la Peña (1642-1707) fue autor de más de 74 retablos, con gran desarrollo de la columna salomónica, y también hizo portadas de cantería en el contexto de un desarrollo decorativo de las portadas de los edificios. Y posteriormente, en 1740, el ensamblador madrileño Manuel Losada lo expresó en un tratado de arquitectura civil⁴⁸:

Nadie puede ser Architecto perfecto sin que aprenda primero a ser Ensamblador muy diestro, y perito, no tanto por ser este requisito muy principal para ahorrarse muchos caudales los dueños de la Obra, quanto por ser circunstancia muy precisa para salir primorosa la Obra.

Esta pretensión desmesurada de los ensambladores fue contestada en un pleito entablado «por los ensambladores, contra los Architectos, sobre pretender ser ellos, los que an de examinar a los Architectos», con sus consecuencias fiscales⁴⁹. El anónimo autor de este alegato señaló que unas artes podían ser consideradas «mayores», porque en sí contenían a las otras, y así la arquitectura comprendía las operaciones del escultor, del ensamblador y del carpintero; las del escultor comprendía las del ensamblador y carpintero; y el ensamblador solo las de este último. De este modo, el arquitecto, señalaba, «es superior a todos». Una cita del tratado *«De Re Aedificatoria»*, de Leon Battista Alberti, sirve al autor de este alegato para señalar que los «carpinteros» no pueden ser considerados arquitectos, y lo extiende a la consideración de los ensambladores:

Pues si todos los oficiales que labran madera, como el carpintero, y ensamblador, no deben ser computados con los Architectos, que se llaman Varones grandes y que usan como de instrumento de los tales. Si la obligación del Architecto es saver con razon demons-

⁴⁷ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., «El siglo XVIII. Entre tradición y Academia», VV. AA., *Manual del Arte Español*, Madrid, 2003, pp. 637-735; p. 665.

⁴⁸ «Crítica, y compendio especulativo-práctico de la Architectura Civil, el que demostrando reglas nuevas, y fáciles para plantificar Palacios, y Templos: Da expedientes utilísimos para fabricar Habitaciones, y Casas para toda clase de graduación, y estado de personas», Madrid, 1740.

⁴⁹ Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Secc. Diversos, leg. 18, doc. 1. «En favor de los Architectos, contra los ensambladores. Caso en Derecho». Sin fecha, letra del siglo XVIII.

trativa y evidente lo que hace y ejecuta con la obra quanto toca a movimientos, pesos, juntas, y agregacion de cuerpos para el humano uso ¿Como puede el ensamblador presumir, que ni en todo, ni en parte puede ser examinador del Architecto?

Y concluye:

«los Architectos son tenidos por superiores, y mas nobles en su facultad que los Pintores y escultores».

La presencia de ensambladores proyectando edificios no debía ser inusual. Poseían un amplio repertorio decorativo que mostraban en maquetas de carpintería. Eran ellos quienes más trabajaban con la columna salomónica y quienes más trabajaban en compañía de escultores. Las ventanas acodilladas del palacio de Soñanes tienen su origen en la cantería (y lejanamente en los diseños del manierismo), pero el uso decorativista de los órdenes clásicos parece más relacionado con la manera de utilizarlos los retablistas.

Las dos fachadas del palacio de Villacarriedo son ligeramente diferentes. En ambas, el piso bajo se estructura con columnas corintias de fustes acanalados y el friso liso al que se añaden ménsulas y ventanas acodilladas. En la fachada este, el piso noble se enriquece con columnas de fustes entorchados y friso con decoración vegetal continua, y ventanas y puertaventanas con fustes salomónicos; y en el piso superior, pilastras de fuste cajeadado y friso con florones. En la fachada sur, hacia el jardín, todas las columnas del piso noble son salomónicas, el friso es estriado, y en el piso superior, las columnas llevan dos tercios de talla y el tercio superior acanalado, y el friso con decoración vegetal. Los órdenes empleados en las fachadas del palacio no son muy diferentes a los que dibuja, por ejemplo, Manuel Losada, más decorativos que atentos a las proporciones. Los órdenes arquitectónicos dibujados por Matías de Irala en su tratado «Del Método sucinto...», de 1730, dan idea de la utilización decorativa de los órdenes clásicos en la época. Fray Pedro Martínez de Cardeña escribía en 1712 en relación a las columnas de los retablos:

Las columnas salomónicas solo digo que son reprobadas y vitupe-radas en todos cuantos han escrito de Arquitectura y de todos los que algo entienden de este arte, e introducidas de pocos años a esta parte por los que han considerado poco sus muchas nulidades.

Él prefería las columnas corintias, y

a estas las visto yo con unos collarinos y lo restante hasta los capiteles estriados, y han agradado así a muchos, pero es necesario

para estos adornos algún cuidado en la elección de la talla y en el modo de hacerla, porque quiere ser muy créspida y desnuda para que no confunda y entorpezca el desnudo de la columna⁵⁰.

Coinciden estas apreciaciones con las instrucciones manejadas en la obra del palacio que hemos citado más arriba, con la preferencia por el orden corintio que procuraría la «hermosura» de las fachadas. Pero en las fachadas del palacio en Villacarriedo la obra carece de finura en la ejecución de los detalles, con una acumulación de elementos muchas veces desmañados, sin preocuparse por la corrección de los órdenes clásicos, todo lo cual no impide la espectacularidad del conjunto y el juego de resaltes típicamente barroco (columnas exentas, balcones con entrantes y salientes, etc.). Respecto a la decoración, el tratado de Arquitectura Civil de Atanasio Briguz⁵¹, de 1738, decía que «quando todos estos ornatos están en la parte de afuera de los edificios, deven tener mas relieve, que quando están en las partes de adentro, contribuyendo a esto mucho la grandeza de la fabrica». Estos adornos exteriores serían como un vestido para el cuerpo, «porque sacando la Arquitectura sus proporciones del cuerpo humano, le deven ser tan convenientes los adornos, como al cuerpo humano los vestidos». Y en concreto señalaba que «devese procurar, que los ornatos convengan a los órdenes; de suerte, que los más ricos se han de emplear en los ordenes mas delicados, como el Corinthio, y Compuesto, siendo desproporcionados para el Dorico, y Toscano». Y hemos de recordar entonces que la documentación del palacio de Villacarriedo asimila de igual modo lo más «rico» con el orden corintio, casi en paralelo a la reflexión de Briguz.

En ambas fachadas se sitúan, además, sendos escudos de armas de gran tamaño, con profusión de adornos, bajo corona, con leones tenantes y tritones. Fueron descritos en 1755 en el expediente para el ingreso en la Orden de Santiago de Juan Gabriel Díaz de Arce:

en el medio de sus sumptuosas como costosas dos fachadas se reconocieron los escudos de armas bastante crecidos, y bien labreados divididos en quatro quarteles, y en los de la mano derecha un leon con ceptro en sus manos, y abajo cinco flores de lis, y veinte y seis quarterones figura de dados; y en los de la mano yz-

⁵⁰ A.H. P. de Cantabria, prot. Leg. 158, ante Antonio Cacho Pámanes, fols. 183-188. Cit. POLO SÁNCHEZ, J. J., *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería*, Santander, 1991.

⁵¹ BRIGUZ Y BRU, Atanasio Genaro, *Escuela de Arquitectura Civil*, 1.ª ed., Valencia, 1738.

quierda en el de la parte de arriba un arbol cipres con dos lebreles atados a el; y en el de abajo un castillo con otro cipres a la puerta y un leon amarrado a el, y a dicho escudo le ciñe el habito y encomienda de Santiago y por remate de dichos escudos unas coronas orladas con dos leones de crecidos cuerpos, con otras quatro figuras cada una con sus tro(m)petas y demas diferentes esculturas de superior talla para su mayor adorno, hallandose dichos escudos en el medio de un letrero o rotulo con la quarteta siguiente

*A los Díaz de Arze llebamos
En nuestras coronas Reales,
Que aun los propios Animales
De sus glorias nos Holgamos.*

En las fachadas hay, además, algunos símbolos religiosos, referentes a Jesucristo (IHS) y la Virgen María (jarro de azucenas), elementos que recuerdan los símbolos que, habitualmente, se insertaban en los retablos. Las cinco flores de lis, que formaban parte de su escudo de armas, aparecen también en los pedestales de la portada sur, insistencia que podría interpretarse como una alusión borbónica, igual que se incide en la cruz de Santiago.

El resultado exterior del edificio es un gran decorado barroco, manifiesto en dos de las fachadas, siendo las otras dos prácticamente desnudas de decoración. La fachada oeste, muy sobria, fue descrita en 1742 en el curso del pleito entablado con el vecino colegio de Escuelas Pías: «Que dicho Don Domingo» (hijo del fundador)

tiene una casa en dicho lugar de sumptuosa y costosa fabrica y a el lado y costado del poniente una crezida y amena huerta poblada de plantas y arboles de todo genero de frutos y en el lienzo de pared de dicho lado del poniente una puerta para entrar y salir a dicha huerta, un balcon con dos puertaventanas y nueve bentanas mas conformes sus Arquitecturas y fabrica a la de dicha cassa.

El escenario de representación se continúa en el interior con una gran escalera en el centro, a cuyo desarrollo se subordina toda la estructura (existe además una excelente escalera de caracol para el servicio). La escalera recoge dos accesos correspondientes a las dos fachadas, que se unen en el descansillo del piso noble, y se levanta con columnas corintias, con el tercio inferior del fuste decorado, siendo los entablamentos de madera. La caja de la escalera se proyecta hacia arriba a modo de

cimborrio, que tradicionalmente se ha considerado una alusión a la existencia de una torre medieval anterior, que se representa de modo simbólico si no es que se aprovecha su estructura para conformar la escalera, aunque, de hecho, no existen restos de la antigua torre medieval. El gran cuadrado de la planta del edificio distribuye de modo regular las habitaciones rectangulares en los frentes y cuadradas en las esquinas, de manera muy simple, dejando un enorme espacio vacío central para la caja de la escalera, abierta y cubierta con bóveda de arista. La complicación viene dada por el hecho de que haya dos fachadas principales, con dos portadas principales, de modo que la escalera recoge también esta dualidad iniciándose mediante dos tiros en ángulo. La escalera es, sobre todo, una obra de carpintería ordenada en vertical mediante columnas de piedra, de manera muy similar a como se ordena la escalera del palacio de Vallesantoro en Sangüesa (Navarra), descrito por Jesús Rivas Carmona de un modo que casi exactamente puede aplicarse al palacio de Villacarriedo:

...esta fachada es importante por un aparatoso portal con columnas salomónicas y otros elementos característicos de finales del siglo XVII, que otorgan al conjunto un empaque especial. No menos grandioso es el interior del palacio, que se distribuye en torno a una escalera que ofrece todo el espectáculo del Barroco. Se organiza en varios cuerpos sucesivos, enlazados por tramos perpendiculares de peldaños, que se desarrollan en una caja cúbica. Por sus dimensiones monumentales es excepcional, pero también por la combinación de madera en las balaustradas y de piedra en los soportes que, a medida que ascienden en altura, pasan de la columna acanalada a la helicoidal y la salomónica, por último.

Y, en general, las escaleras de los palacios de la ribera de Navarra y de la propia Pamplona presentan la misma distribución del palacio de Villacarriedo:

Con unas dimensiones grandiosas, constituyen el centro del palacio y en torno suyo se organizan todas las dependencias, cumpliendo una función semejante a la de los patios e, incluso, como ellos, llevan balcones en su interior⁵².

⁵² Se citan las escaleras de los palacios de Monteagudo o la de los Virto de Vera en Corella, y la del marqués de Huarte en Tudela. VV. AA., *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*, Estella, 1984, pp. 147 y 140.

El esquema compositivo parece proceder, por tanto, de la arquitectura palacial de la Ribera del Ebro, en Navarra y Zaragoza. Jesús Rivas Carmona ha señalado a propósito del palacio de Bobadilla en Villafranca:

Este palacio, lo mismo que otros muchos, tiene sobre los tejados un cuerpo de luces, sumamente característico de la región, que parece traducir al exterior una especie de cúpula, incluso puede recordarnos lo que vemos en las iglesias. No obstante, corresponde a la escalera y su caja, que ahora adquirirá unas dimensiones colosales, al menos en los ejemplos más importantes. Tal desarrollo va bien con el aparato barroco, pero principalmente obedece al papel que tiene la escalera en el palacio barroco como eje o centro, alrededor del cual se organizan las distintas dependencias.

La estructura de la escalera es la misma:

«Sus cajas suelen ser amplios espacios cuadrados o rectangulares de marcada verticalidad, cubriéndose a gran altura por bóvedas o cúpulas»⁵³.

Pilar Andueza⁵⁴ ha resaltado cómo en los palacios navarros del Barroco, en

los siglos XVII y XVIII incorporaron en las fachadas portadas centradas, numerosos balcones con ricas rejas de forja, molduras, cornisas y pilastras, así como un escudo de armas bien visible que proclamaba públicamente la nobleza de sus moradores. En el interior, una gran caja de escalera sustituyó al patio renacentista.

Y

si la casa renacentista se organizaba en torno a un patio central, durante el Barroco se produjo un cambio radical en la articulación del espacio interior. No solo los zaguanes alcanzaron un mayor desarrollo, sino que en los siglos XVII y XVIII el patio desapareció como eje organizador del inmueble para ser sustituido por una amplia caja de escalera en torno a la que giraba todo el edificio.

Estas escaleras, según Andueza, enlazaban con el gusto por la teatralidad, pero también con las reglas del protocolo y la cortesía, y presenta-

⁵³ RIVAS CARMONA, J., «El palacio barroco de la ribera de Navarra», *El arte barroco en Aragón. Actas. III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección I*, Huesca, 1985, pp. 195-205; pp. 202-203. ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, 2004.

⁵⁴ ANDUEZA UNANUA, P., «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», *Casas Señoriales y Palacios de Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4, Pamplona, 2009, pp. 219-263.

ban cubiertas abovedadas por encima del resto del edificio, por lo que contribuía a la iluminación de este. Entre todas las escaleras navarras, Andueza destaca la del palacio del marqués de Huarte en Tudela (José Marzal y Gil, 1740), pero hay otras importantes en Estella, Corella, Sangüesa o Pamplona.

La diferencia con el palacio de Villacarriedo estriba en que en la Ribera del Ebro, la espectacularidad de la escalera contrasta con una mayor simplicidad de los muros de las fachadas (Pilar Andueza señala que la decoración exterior resulta, al fin, muy comedida («a pesar de todos los elementos mencionados, el decorativismo dieciochesco en Navarra resulta muy comedido»), mientras que en el palacio de Villacarriedo, a la espectacularidad de la escalera se añade la riqueza decorativa de las fachadas. Esta riqueza decorativa de las fachadas tiene, por tanto, otro origen distinto al de la Ribera del Ebro.

El resultado fue descrito en la fundación del mayorazgo de Díaz de Arce, documento redactado en Zaragoza el 7 de junio de 1732:

Primeramente unas casas principales que yo el dicho otorgante tengo y he labrado en el mencionado lugar de Villacarriedo, con dos fachadas de piedra labrada a la dórica con columnas correspondientes de la misma, en el primero, segundo y tercero alto, con balcones de hierro, puertas y ventanas, con dos puertas principales que van a parar al primer descanso de la escalera, que es de piedra hasta el cuarto principal, y desde éste hasta el segundo de madera con sus balaustres y balcones de yerro torneado, con su huerta cercada de mampostería de cal y canto, que la rodea por tres partes de cerca de cinco carros de tierra, que uno y otro baldrán más de treinta mil ducados.

Sorprende la mención del orden dórico, cuando expresamente se había querido el orden corintio para aumentar la riqueza decorativa, y así se había hecho. En la fachada oeste se conservan pilastras adosadas de fuste acanalado que podían interpretarse como de orden dórico, y que podrían señalar un primer plan más sencillo del edificio, luego transformado para añadirle riqueza decorativa. Y se ha de destacar la exclusiva alusión a las fachadas y la escalera (además de la huerta cercada), como si las habitaciones no tuvieran importancia. La función de representación ha adquirido todo su valor en el edificio, concebido expresamente como «casa del mayorazgo». No obstante, y siguiendo la norma habitual, el edificio es citado como «casa», no como «palacio». En 1742 Domingo

Díaz de Arce señala «aquella Casa», «haviendose exmerado dicho señor mi Padre en egecutarla de la hermosa estructura que ella dize»⁵⁵, y en ese mismo año, Antonio Gutiérrez de la Huerta, en pleito con Domingo Díaz de Arce, dijo que

en lo tocante a el que llama hermosteo de su Casa, tamvién se halla visible tener sus fachadas balcones y portadas al saliente y medio día y hazia el poniente donde se erige el Collegio no tiene cosa particular mas que el lienzo o pared que esta sobre su huerta.

En 1755, era mencionada como la «casa del Primer mayorazgo», fabricada «a espensas quantiosas» de Juan Antonio Díaz de Arce «para el primer y mayor mayorazgo que fundo para su hijo mayor Don Domingo Díaz de Arce», y considerada como «mui aplaudida por su grandeza y hermosa fabrica», o como «la ynsigne por su grandeza y hermosa Arquitectura cassa», o «ynsigne y famosa por su magnitud y delicada fabrica y Arquitectura cassa y torre»⁵⁶.

Pronto el aislamiento del palacio fue alterado. Primero lo fue por la construcción de la llamada «casa del postigo», frente a la iglesia parroquial, casa mandada edificar por don Juan Gabriel, hijo de Juan Antonio Díaz de Arce. Esta casa, actualmente desaparecida, se comenzó a finales de 1729 o principios de 1730, y se terminó a fines de 1733 o principios del año siguiente. El mismo equipo de canteros que había trabajado en el palacio de don Juan Antonio (no menos de 68 personas) se encargó de la construcción de esta casa, a las órdenes de Simón de Arce en la cantería, y de Juan de Hosla en la carpintería.

Antonio Gutiérrez de la Huerta y las Escuelas Pías de Villacarriedo

Poco después de terminada la casa de Juan Gabriel Díaz de Arce, falleció en 1736 otro natural de Villacarriedo, don Antonio Gutiérrez de la Huerta y Güemes, dejando unas memorias en las que manifestaba su intención de fundar un colegio regentado por los padres escolapios

⁵⁵ «Relacion veridica de lo suzedido desde el primer movimiento de la obra que por los Padres de la Escuela Pia del señor don Antonio Gutierrez de la Huerta como patrono y testamentario del señor Don Antonio su tio se ha principiado en el Valle de Carriedo». Archivo privado de don Fernando de Velasco. Sin fecha.

⁵⁶ Expediente para ingresar en la Orden de Santiago de Juan Gabriel Díaz de Arce. A.H.N. Órdenes Militares, Caja 472, exp. 2446. Año 1755.

como Escuelas Pías para la enseñanza de primeras letras, gramática, artes, teología escolástica y moral, con sus habitaciones, huerta, bodega e iglesia, en el terreno de las casas de sus padres, comprando o permutando el terreno que hiciera falta. Con anterioridad, don Antonio Gutiérrez de la Huerta había hecho trasladar la iglesia parroquial de San Martín al interior del pueblo, construyéndola en 1728 (según inscripción) y adornándola con su retablo, del que hoy sólo permanece su excelente arquitectura «en blanco», que ordena con estípites tanto su único cuerpo cuanto el ático semicircular.

Antonio Gutiérrez de la Huerta y Güemes, hijo de Domingo Gutiérrez de la Huerta y de Teresa de Güemes, y «primo hermano de Leonardo Gutiérrez de la Huerta»⁵⁷, nació en Villacarriedo en 1680. «Salio de este Valle a servir a Su Magestad», permaneciendo en su casa natal su madre y su hermano mayor Manuel⁵⁸. Con 24 años, en 1704, figura como soldado en el regimiento levantado en Córdoba por Francisco Antonio Salcedo y Aguirre (futuro marqués de Vadillo), interviniendo en la toma de Castel David y sitio de Gibraltar. Después de poco más de diez meses en dicho regimiento, ingresó en las Reales Guardias de Corps, donde permaneció más de diecinueve meses participando en la Guerra de Sucesión del lado de Felipe V. Tras combatir en Cataluña y en Castilla, pasó a ser en 1707 teniente del regimiento de caballería de Jaén, y llegó a ser capitán en 1711, agregándose al de dragones de don Pedro de Ceballos, interviniendo en numerosos combates en la costa levantina y catalana y después en la vigilancia de la frontera con Portugal, hasta que se retiró del ejército en 1718. Antes de retirarse del ejército, en 1715 fue nombrado administrador y tesorero de la Aduana de Huelva, encargado de la recaudación de las rentas generales; en 1716 se le nombró para

⁵⁷ El padre de Leonardo, Juan Gutiérrez de la Huerta, era hermano de Domingo, padre de Antonio Gutiérrez de la Huerta. Juan y Domingo, a su vez, eran hijos de Pedro Gutiérrez de la Huerta y de Isabel Pérez de Camino. Por esta rama de los Pérez de Camino enlazan con Juan Antonio Díaz de Arce, cuya abuela era María Santos Pérez de Camino. Por eso, en 1720, en el expediente del hábito de Santiago de Antonio Gutiérrez de la Huerta se incluye como prueba de su nobleza ser pariente «de don Juan Antonio Díaz de Arce caballero de Santiago agente que ha sido de Su Magestad en la Corte de Roma». A.H.N. Secc. Órdenes, Santiago. Caja 707, expediente 3712, año 1720.

⁵⁸ Sobre la puerta principal de la casa había un escudo de armas descrito en 1720, los cuales pertenecían tanto a Manuel como a Antonio: «advertimos sobre la puerta principal un escudo en piedra blanca y por remate un morrio que dividido en quatro quarteles contenía en la parte superior de la derecha cinco flores de lis y ocho aspas y en la inferior dos lobos atados a un arbol que parece pino y en la superior de la izquierda un lobo atado a un pino y cinco tarxetas a manera de jaqueles y en la inferior quatro barras», armas que indicaban «los apellidos de Gutiérrez de la Huerta, Fernandez-Camino y Rodríguez, y por ellos las habían usado todos por sus ascendientes». A.H.N. Secc. Órdenes, Santiago. Caja 707, expediente 3712, año 1720.

ejerger la Administración de Rentas Provinciales de la Villa de Huelva, y la Administración de rentas generales de las Aduanas del Condado de Niebla y marquesados de Moguer, Gibrleón y Ayamonte, así como la Administración y Tesorería general de las Aduanas de diezmos y puertos secos del partido de Ayamonte. En 1720, año en que se cruza caballero de Santiago, pasó a ser administrador y tesorero de la Aduana de Lebrija y en 1723 Vista mayor de la Aduana de Sevilla. Después fue administrador general de rentas generales de la Real Aduana de Cádiz (1724-34) y miembro del Consejo de Su Majestad en la Contaduría Mayor de Cuentas (1729). Estuvo casado dos veces, con Melchora González de Mincho, natural de Ocaña, a la cual heredó tras fallecer, en 1729, y con Antonia Bandín Salgado, de importante familia de comerciantes gaditanos. Instituyó como único y universal heredero al Colegio de las Escuelas Pías de Villacarriedo. A su sobrino Antonio, residente en Cádiz, nombró testamentario y patrono del colegio, otorgándole una asignación de 2.200 reales. A este le habría de suceder, según el testamento⁵⁹, otro de sus sobrinos, Pedro, y a este sus hijos y descendientes. Por expresa voluntad del fundador, todos los patronos deberían llevar en lo sucesivo el nombre de Antonio o Antonia Gutiérrez de la Huerta y Güemes⁶⁰.

Antonio Gutiérrez de la Huerta falleció en 1736, siendo enterrado en la iglesia de los padres Trinitarios Descalzos de Madrid, dejando unas memorias en las que manifestaba su intención de fundar el colegio, que quiso otorgar en principio a la Orden franciscana, a la cual se opuso el Valle de Carriedo⁶¹. Su cadáver fue trasladado en 1746 a la iglesia del colegio de Villacarriedo, donde se conserva su lápida con la siguiente inscripción: «AQVI YAZE D. ANTONIO GVTIERREZ HVERTA CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO FVNDADOR DESTA YGLESIA Y COLEGIO DE ESQVELAS PIAS MVRIO EN MADRID AÑO DE 1736 Y SE TRASLADO AQVI EL DE 1746».

⁵⁹ El testamento de José Antonio Gutiérrez de la Huerta en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, not. 9, pr. 1626, fols. 1440-1444. El de su hijo José Antonio en not. 12, pr. 2470, fols. 393-415.

⁶⁰ GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, C., «Antonio Gutiérrez de la Huerta y Güemes, emigrante a Andalucía y fundador del Colegio de Villacarriedo», *Cántabros*, n.º 2, 2001.

⁶¹ DÍAZ, I., *Historia del Colegio de P.P. Escolapios de Villacarriedo*, Reinosa, 1924. El Instituto de las Escuelas Pías, de padres escolapios, fue fundado por San José de Calasanz en Roma en 1557. A principios del siglo XVIII se dividía en ocho provincias distribuidas en dieciocho países, con 1.200 religiosos, casi cien colegios y 40.000 alumnos. LASALDE, C., *Historia literaria y bibliográfica de las Escuelas Pías en España*, Madrid, 1892. RABAZA, C., *Historia de las Escuelas Pías en España*, 4 vols., Valencia, 1917. LECEA PELLICER, J., *Las Escuelas Pías en Aragón en el siglo XVIII*, Madrid, 1972.

El retrato de Antonio Gutiérrez de la Huerta

El retrato de Antonio Gutiérrez de la Huerta y Güemes, fundador del colegio de Villacarriedo, es posterior a la obtención del hábito de Santiago, en 1720 y anterior a su fallecimiento en 1736. El cuadro, hoy en colección particular, se exhibía originalmente en el colegio por él fundado en Villacarriedo, habiéndose publicado una reproducción de él en 1924 cuando todavía se encontraba allí, señalándose entonces que «fue legado por el mismo fundador»⁶². Resulta casi la antítesis del retrato de Juan Antonio Díaz de Arce. Frente al retrato de este, que le mostraba en el apogeo de su poder, en el de Gutiérrez de la Huerta vemos un retrato más íntimo, de alguien más maduro e incluso abatido, con la mirada perdida, emergiendo de las sombras del fondo, y ejecutado con una pincelada más abocetada. Se le representa de medio cuerpo, ligeramente girado, casaca gris con botonadura plateada, medalla con la cruz de Santiago, corbata y pelucón, con mirada hacia el espectador. En la historiografía de la pintura del siglo XVIII en España se suele contraponer la sobriedad en el retrato, heredera de la tradición retratística española, con el retrato más pomposo de los pintores de la corte llegados del extranjero, y así, este retrato debería corresponder a la tradición española, puesto que en el cuadro el fondo es negro, con una penumbra que alcanza a parte de la figura del retratado, que emerge de ella; la expresión es grave, contenida y melancólica, el colorido nada estridente, apenas gris, negro y blanco, con ligeros toques de rojo en labios y cruz de Santiago, y pincelada muy abocetada. Ambos tipos de retratos se dan en Meléndez. Como ha señalado Elena Santiago Páez, el pintor mantiene en la retratística

un estilo propio en este campo, personal síntesis de la mejor tradición barroca madrileña, la sabia manera de componer vandyckiana y el brillante aparato francés; pero lo que hace diferente sus retratos cortesanos de todos los demás es su sencilla elegancia y el aire ligeramente melancólico y amable de sus personajes⁶³.

El retrato tiene una pincelada abocetada, similar al retrato de su jefe militar en Córdoba, el marqués de Vadillo, del Museo Municipal de

⁶² Díaz, I., *Historia del Colegio de P.P. Escolapios de Villacarriedo*, Reinoso, 1924, p. II.

⁶³ Catálogo de la exposición *El real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey* (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin, com.). La Granja, 23 de junio al 17 de septiembre de 2000, p. 390. Véase además SANTIAGO PÁEZ, E. M.º, *Jacinto Meléndez*, Madrid, 2012.

Madrid, pintado por Miguel Jacinto Meléndez y datado hacia 1715, que daría lugar a otras versiones (de cuerpo entero y de medio cuerpo). Este retrato de Gutiérrez de la Huerta, que atribuimos a Miguel Jacinto Meléndez (y por tanto anterior a 1734), se guardó en el propio palacio de Díaz de Arce. Si comparamos los retratos de Díaz de Arce (c. 1720) y de Gutiérrez de la Huerta (c. 1720-34), vemos la pincelada más ajustada y la expresión más contenida en aquel, mientras que en este último la expresión es más viva, menos dura, la pincelada es más suelta y se juega con las luces y sombras.

La construcción de las Escuelas Pías de Villacarriedo

El edificio del colegio de Escuelas Pías en Villacarriedo, regido por los Padres Escolapios, previsto en el testamento de 1 de septiembre de 1736, no fue autorizado por Felipe V y por el concejo de Villacarriedo hasta 1740 (autorización del concejo de 19 de mayo) y hubo pleito con Domingo Díaz de Arce en 1742-43. De las obras se encargaron el padre Juan de la Concepción (de quien consta que fue quien se encargó de «tirar líneas» para señalar su perímetro) y el hermano Diego de la Natividad (nacido en Odón en 1718, profeso en la orden en 1738 y fallecido en Madrid el 13 de julio de 1775). Este último debió ser encargado de continuar las obras, pues ingresó en la orden cuando ya estaban en marcha. Fue elegido «Procurador» del colegio, con cuyo cargo fue trasladado a Madrid, donde dirigió las obras del noviciado de San Fernando.

En el transcurso de las obras, en 1742, se produjo un pleito con el vecino palacio de Díaz de Arce, y mientras desde el palacio se decía que el colegio estorbaba a las vistas que poseía, desde este se aducía que el palacio pretendía quitar luz a la iglesia del colegio al elevar las tapias de la finca. Fue Domingo Antonio Díaz de Arce el que pleiteó con el Colegio de padres escolapios, pretendiendo que este se edificara en otro lugar por estorbar al palacio.

En la memoria que acompañaba al testamento de Antonio Gutiérrez de la Huerta se manifestaba que el colegio habría de edificarse donde se encontraba su casa solar, pero se manifestó la opinión de que el colegio debería edificarse en el centro del Valle de Carriedo, para servir a todos los habitantes del valle, mientras que Villacarriedo se halla situado en un extremo de dicho valle, y sobre ello se hicieron varios dictámenes, prevaleciendo la opinión de que se debía seguir lo manifestado en el

testamento, edificando el colegio con su iglesia junto a la casa del fundador, «con lo que se dio principio por el referido religioso (el padre fray Juan de la Concepción) a tirar líneas que contra todo lo dispuesto fuese de los mayores ensanches a la obra y huerta que planteo»⁶⁴, como señaló Domingo Díaz de Arce. Este señaló

que dicho Don Antonio Gutierrez de la Huerta fundador por una de las clausulas de su testamento mandó que se hiziese dicho Colegio y su Yglesia en las casas de sus padres, y que en estas no se ha fundado ni fabricado sino en terreno distinto y separado de dichas casas,

y únicamente se había habilitado la casa de los padres para vivienda del patrono, que quedaría pegada a la iglesia, de modo que el patrono podría acceder directamente a una tribuna de la iglesia. La obra del colegio sería mucho más ambiciosa de la inicialmente prevista, «con el visible perjuicio de la que hizo con tanto dispendio» Juan Antonio Díaz de Arce. Además, este –señalaba su hijo Domingo– había favorecido a los padres escolapios, pues «les había procurado servir en todo y sido el movil para que poblase aquella obra Pia, inclinando el animo del thestador los eligiese». Fue por tanto Díaz de Arce quien hizo que el colegio se encomendase a los padres escolapios, a quienes ya conocía en Zaragoza. Y alegaba que el fundador del colegio había dispuesto se hiciese con «moderación», y no «la desmesurada ampliación que quieren», que además invadía una «carretera conzegil». Por ello les propuso

«que supuesto se hallava la obra en mantillas y que el costo de mudarla y reducirla a las medidas y límites que el fundador disponía, sería corto, concurriría gustoso con la mitad de él».

En respuesta a ello, el patrono del colegio, don Antonio Gutiérrez, sobrino del fundador, salió en un largo escrito en defensa del colegio en 1742, descalificando a Domingo, diciendo entre otras cosas que

«no quiere haya junto a la hermosura de su Casa otra Fábrica, que la compita», «y que el señor D. Domingo interiormente siente no puede la profana obra de su hermosa Casa señoreándose sola en todas las vistas, que circumbalan el terreno de su situación y elevada construcción», «y querer el Señor D. Domingo Antonio

⁶⁴ «Relacion verídica de lo suzedido desde el primer movimiento de la obra que por los Padres de la Escuela Pia del señor don Antonio Gutierrez de la Huerta como patrono y testamentario del señor Don Antonio su tío se ha principiado en el Valle de Carriedo». Archivo privado de don Fernando de Velasco. Sin fecha.

Díaz de Arce que por la soberbia profana obra de su Casa haya de construirse la de esta Obra Pía que debe ser según los tiempos».

Antonio Gutiérrez de la Huerta, en nombre del colegio, argumentaba además que

sería irrisible entre todo político se hubiese de construir un Colegio sin la anchura correspondiente a sus oficinas y sin la altura proporcionada a su delineación y fondos que dejó destinados el señor Fundador,

y se preguntaba:

¿Será justo que una fábrica de un templo y de una Casa Colegio de Escuelas se fabrique en los cimientos de la debilidad, sin la fortificación correspondiente a la perpetuidad de su subsistencia y memoria y sin el adorno que corresponde a la dedicación que se hace?⁶⁵.

En definitiva, la defensa del colegio argumentaba

que dicha Yglesia y Collegio no ympiden los aires ni el adorno de la casa del Don Domingo (Díaz de Arce) por hallarse sus fachadas al oriente y mediodía las que tienen las labores y molduras que la hermostean, y en terreno mui alto, y el Collegio se halla al poniente sin mas labor que unas bentanas llanas y un balcon, que uno y otro cubren los arboles de la huerta que media entre el Collegio, carretera y Casa.

Para impedir la ampliación del proyecto del colegio, Domingo Díaz de Arce adquirió una casa que el colegio pretendía comprar para extenderse, pero el colegio consiguió autorización judicial para demolerla (encargando al maestro de cantería Domingo Abascal que le hiciera otra a su propietario) y comenzaron a abrir los cimientos, entablándose pleito emprendido por Domingo Díaz de Arce

de la nueva obra pretendida fabricar y proseguir en el Varrio del Postigo lugar de Villa Carriedo, colexio de escuela pia yglesia, Casa y huerta en perjuizio gravíssimo notorio e yntolerable de la Casa prinzipal de mi parte,

así como de su casa accesoria y de las servidumbres. Díaz de Arce había acudido a que mediara el nuncio, el Cardenal Molina, para que nombrase al «Maestro que fuese de su mayor agrado pase a reconocer la obra» y

⁶⁵ Sobre este colegio véase Díaz, I., *Historia del Colegio de PP. Escolapios de Villacarriedo*, Reinoso, 1924.

lo que afectara a la casa de Díaz de Arce. A pesar de ello la obra continuó, y el 18 de julio de 1742 se indicaba que «avía tomado la obra un crezido cuerpo y se estaba continuando en ella». Pero comunicada la orden de suspensión hecha por el Cardenal Molina, la obra se detuvo el día 19 de julio, cuando se llevaban gastados más de 200.000 reales. La obra fue inspeccionada por dos maestros de cantería que no se pusieron de acuerdo, por lo que por parte del colegio se intentó que fueran Francisco Gómez, vecino de Vargas⁶⁶, o Fernando de la Cava, vecino de San Felices de Buelna, recusados ambos por don Domingo, que nombró por su parte a tres personas del valle de Cayón en agosto de 1742. Todos los peritos nombrados efectuaron su declaración los días 29 y 30 de agosto y en octubre se nombró por parte del alcalde a Juan de Meida, vecino de Riotuerto. Pero finalmente se autorizó a proseguir la obra «no excediendo en su amvito y altura de la planta que esta echa de todo ello».

La fachada de la iglesia ostenta la inscripción que dice «AÑO DE 1743»; en 1746 ya estaban hechos los locales para la enseñanza, y el 12 de junio de ese año se bendijo la iglesia. El colegio construido entonces tenía unos 2.600 metros, una tercera parte de lo que más tarde fue edificado. La iglesia presenta planta de cruz latina, con capillas laterales a la nave comunicadas entre sí, coro alto a los pies y tribuna en el brazo de la epístola del transepto. El crucero se cierra mediante media naranja nervada, sin tambor ni linterna y sobre pechinas. El tipo de planta sigue la tradición del tipo conventual, que hacía pocos años se había utilizado en el convento de Nuestra Señora de Valentuñana, junto a Sos del Rey Católico, construido de 1690 a 1718. La planta se resuelve de modo similar a algunas de las iglesias calasancias aragonesas del siglo XVIII, especialmente la de las Escuelas Pías de Zaragoza, (1736-40) –que sigue de cerca la iglesia de Santiago del colegio dominico de Zaragoza–, pero también la de Daroca (1728) y las más tardías de Alcañiz (1763-67), Jaca (terminada en 1776) y Barbastro (1779-98).

Presenta una fachada que manifiesta la estructura interior, con un cuerpo central de sillería, estructurado mediante un orden gigante (aunque

⁶⁶ Debe tratarse de Francisco Gómez de Somo, un activo maestro de cantería documentado trabajando entre 1716 y 1744, y en ese último año inspeccionando las obras de la iglesia parroquial de Vargas, por lo que se le cita avecindado en dicho lugar, aunque en otras ocasiones se le menciona avecindado en San Felices de Buelna, Cohicillos, Santiago de Cartes y Riocorvo. En 1728 él mismo se autodenominaba «maestro perito de arquitectura en este Arzobispado de Burgos por Su Señoría Ilustrísima», cargo que no sabemos si puede asimilarse al tradicional de «Veedor de las Obras del Arzobispado». Su biografía en ARAMBURU-ZABALA, M. Á., CAGIGAS ABERASTURI, A., DELGADO SUÁREZ, M. y GONZÁLEZ HURTADO, M.ª I., *Catálogo Monumental de Viérnoles*, Santander, 2003, p. 58.

en realidad son tres pilastras en altura), en forma tetrástila, inusual en Cantabria, rematada por frontón curvo, contrastando vivamente con las fachadas del vecino palacio de Díaz de Arce, teniendo por única decoración los escudos de los Padres Escolapios de San José de Calasanz y de Antonio Gutiérrez de la Huerta. Flanquean el cuerpo central de la fachada otros dos cuerpos más bajos, de mampostería, que ocultan las capillas laterales. El inusual frontón curvo que remata el cuerpo central nos permite relacionar esta iglesia con la iglesia de Santiago el Mayor de Zaragoza, originalmente colegio de padres dominicos, en cuya fachada hay también un frontón curvado. Dado que aunque esta iglesia zaragozana había sido comenzada a construir en 1625, fue obra en su mayor parte, a partir de 1661, del maestro de obras de origen francés (del Rosellón) Felipe de Busignac y Borbón (fallecido hacia 1680), tenemos un posible origen francés transmitido a través de la arquitectura zaragozana para la iglesia de Villacarriedo. La iglesia de las Escuelas Pías de Zaragoza⁶⁷ (1736-1740), obra del alarife Francisco de Velasco, seguramente tendría en cuenta la experiencia de la iglesia dominica, aunque carece del frontón curvo. Mayor parecido guarda con la fachada del noviciado de Peralta de la Sal.

La fundación escolapia en Villacarriedo procede de Zaragoza, siendo la provincia escolapia de Aragón la madre de las demás fundaciones hispanas⁶⁸. En Aragón se habían fundado ya las Escuelas Pías de Barbastro (1677), Benabarre (1681 y 1727), Peralta (1695), Daroca (1728), Alcañiz (1729), Zaragoza (1732), Albarracín (1732) y Jaca (1735), y pronto la de Tamarite (1741). A ellos se añadirían en, fuera de Aragón, los colegios de San Fernando (Madrid, 1729), Almodóvar (1732), Getafe (1736) y Valencia (1738), además del de Villacarriedo. El viceprovincial de España de la Orden calasancia, el padre Juan Crisóstomo Plana, promovió la construcción de trece colegios en catorce años, incluyendo el de Villacarriedo, de los cuales, cinco en Aragón, cuatro en Castilla, tres en Cataluña y uno en Valencia⁶⁹. La iglesia de las Escuelas de Peralta seña-

⁶⁷ FRANCO DE VILLALVA, Diego, *Afectuosa gratulatoria relacion, y descripción de el memorable, sumptuoso monumento, erigido por la generosa, y discreta Piedad de... Don Thomás de Agüero... para el magnífico, especioso Templo, Colegio, Seminario, y Escuelas Pías, Zaragoza, por Juan Malo, 1739, Zaragoza, 1739.*

⁶⁸ LECEA, J., *Las Escuelas Pías de Aragón en el siglo XVIII*, Madrid, 1972. URGEL MASIP, M.ª A., «Arquitectura escolapia en la provincia de Aragón», en CUEVA GONZÁLEZ, D. (ed.), *250 años de la provincia de Aragón: exposición conmemorativa: febrero-junio 1994*, Zaragoza, Barbastro, Alcañiz, Logroño. Ibercaja, 1994, pp. 67-82. CUEVA GONZÁLEZ, D., *Las Escuelas Pías de Aragón (1767-1901)*, Zaragoza, 1999. En 1753 se formó la Provincia de Castilla, a la cual se adscribió el Colegio de Villacarriedo.

⁶⁹ CUEVA GONZÁLEZ, D., «Escuelas Pías de Aragón. 250 años de historia», en *250 años de la provincia de Aragón...*, pp. 15-47.

laría el modelo para las siguientes Escuelas Pías. Su fachada se ordenaba mediante cuatro pilastras dóricas de orden gigante, situándose por encima del entablamento un frontón curvilíneo y dos pequeñas torres a los lados que únicamente tienen el piso de campanas. Las Escuelas Pías de Zaragoza varían el esquema superponiendo tres pisos de pilastras, un frontón mixtilíneo y dos torres atrofiadas por cuanto son muy estrechas y solo se elevan por encima del entablamento el piso de campanas. Esta organización de las fachadas tan monumental, tuvo éxito en Zaragoza y se puede ver en la iglesia de San Juan de los Panetes, casi contemporánea al Colegio de Villacarriedo, y alcanza a la arquitectura civil en el palacio de los vizcondes de Biota, que incluye las atrofiadas torres⁷⁰. La iglesia del Colegio de Villacarriedo se inserta así en la estela de la arquitectura zaragozana del siglo XVIII.

Juan Antonio Díaz de Arce y Antonio Gutiérrez de la Huerta forman parte del grupo de vencedores en la Guerra de Sucesión española. Si en pintura pudieron acceder a un pintor de la corte para sus retratos, en la arquitectura buscaron la monumentalidad en la tradición arquitectónica.

Documentos

Archivo privado de don Fernando de Velasco

Documento 1

Nombramiento de Agente General y Procurador de los negocios de España, Indias y Cruzada en Roma

DON PHELIPE, por la Gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de Aragón, etc. Por cuanto hallándose vacos los empleos de mi Agente General y procurador en la Corte de Roma, de los negocios de estos mis Reinos, de Castilla, de las Indias, y Cruzada, por promoción de Don Alonso de Torralva, que los servía, a la Plaza de mi Consejo de las Ordenes, y conviniendo proveerlos en persona de fidelidad, prudencia, y experiencias que cuide de ellos, y concurriendo unas y otras buenas partes en la de vos, DON JUAN DÍAZ DE ARCE, atendiendo a lo que habeis servido en aquella corte con satisfacción mía, y esperando que

⁷⁰ El colegio de Villacarriedo incorpora una pequeña torre, pero no en la fachada de la iglesia, quizá debido al pleito que mantuvo con el palacio de Díaz de Arce.

continuareis con el mismo celo y actividad todo lo demás que se os encargare: He resuelto elegir y nombraros como en virtud de la presente os elijo y nombro, por el tiempo que sea mi voluntad, por mi Agente General y Procurador de los negocios de Castilla, las Indias, y Cruzada de la Corte Romana, para que acudais a ellos y a todo lo que fuere necesario para su buen cobro y expedición: Por tanto, mando al Embajador que yo nombrare u otro Ministro mío que hubiere en aquella Corte os admita al ejercicio de las dichas ocupaciones para que las useis en la misma forma y manera que lo ejecutaba el dicho Don Alonso de Torralva y lo han hecho y debieron de hacer otros antecesores. Y es mi voluntad que haiais y precivais con ellos los salarios que gozaban: A saber

Por los negocios de Indias, trescientos ducados de a once Reales castellanos. Por los de la Cruzada otros duzentos ducados, también de a once Reales castellanos, situadas estas dos porciones en esta mi Corte, por los Consexos a quien toca, y por lo que mira a los Negocios de el de Castilla, otros duzentos ducados, moneda de Nápoles, que vuestros antecesores han gozado también en aquel Reyno, los cuales se os mandarán situar en parte que os sea efectiva y pronta. Y asimismo mando al Presidente y Consejo de las Indias, al Comisario General de la Santa Cruzada y Contadores de las tres gracias, os hayan y tengan por tal mi Agente General y Procurador de los dichos negocios, y os haga asentar, librar y pagar los salarios que por los dichos oficios debeis de haver y gozar respectivamente, lo que en cada parte os toca como queda referido, a los tiempos según y de la manera que se la libraron y pagaron a vuestros antecesores, sin poner en ello impedimento alguno, que asi es mi voluntad; y que si para los dichos libramientos fuere necesario otro recaudo, de los oficios de mis Contadurías del dicho mi Consejo de Indias, o de las Tres Gracias, os lo despachen y tomen unos y otros razón de la presente, y que asimismo se tome también en la Secretaría del Registro General de Mercedes dentro de dos meses precisos, y no lo haciendo, quedará nula esta, y declaro haver satisfecho lo que por ella deveis al derecho de la Media Anata. Dada en Madrid a doce de Diciembre de mil setezientos y once. YO EL REY.

Registrado en la Secretaría de la Cámara de Ministros, como S.M. manda, el 17 de Diciembre de 1711. Manuel de Vadillo y Velasco.

Documento 2

Nombramiento de Intendente de Aragón

D. Phelipe por la Gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de las Dos Sicilias, de Jerusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Zerdeña, de Córdoba, de Corzega, de Murzia, de Jaén, de los Algarves, de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias

Orientales y Occidentales, Islas y Tierra Firme del Mar Ozeano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Bravante y Milán, Conde de Asperz, de Flandes, de Tirol y Varzelona, Señor de Vizcaya y de Molina: Por quanto conviene a mi servicio nombrar persona de zelo, capacidad y representación que sirva de Intendente del Ejército y Reino de Aragón, cuio empleo se halla vaco por haber pasado el Marqués de Castelar a servirme de Secretario del Despacho de Guerra, y atendiendo a que estos y los demas requerimientos que se nezesitan, concurren en la de vos, DON JUAN ANTONIO DIAZ DE ARCE, por el amor, aplicación y azierto con que me aveis servido en diferentes empleos y encargos que he fiado de vuestro zelo y capacidad, he tenido por vien de elegiros y nombraros, como en virtud del presente os elijo y nombro por tal Intendente del Ejército y Reyno de Aragón, para que pasando a él, ejerzais este empleo según y en la forma y con la misma autoridad y jurisdizi3n que lo efectuaron vuestros predezesores en él, y como lo hacen los demás intendentes de ejércitos y provinzi3s, así en lo político y económico, como en lo que toca a lo militar y Real Hacienda, en conformidad de la Instrucción que se entregó a vuestro antecesor, a la qual os arreglareis en todo lo que no estuviere alterado por órdenes posteriores y principalmente por mi Real Despacho expedido en Marzo de este año, sobre el restablecimiento de la Tesoreria Mayor de la Guerra, para desde el primero de enero de él y la forma en que se han de manejar los caudales de mi Hacienda. Por tanto mando al Comandante General, Mariscales de Campo, Brigadieres, Governadores de Plaza y demás oficiales de mis ejércitos, como también a todas las demás personas a quienes tocare, que con ningún motivo, os pongan embarazo en el libre uso de vuestro ejercicio, ni se entremetan en cosa alguna, que sea anejo a él, y que como a tal Intendente, os guarden y hagan guardar todas las honras, grazias, mercedes, franquezas, libertades, preeminencias, prerrogativas, y exemciones que os tocan, según y de la manera que se haze con los demás intendentes de mis ejércitos y provinzi3s sin diferencia alguna, y asimismo mando al contador, al thesorero y a las demás personas a quien tocare, os den las relaciones, noticias e ynstru3iones, que en qualquiera forma les pidierais, y que hagan obedecer y cumplir vuestras órdenes en la parte que les perteneziere, en la inteligenzia de que habeis de manejar lo que toca a mi Real Hazienda en virtud de dicho despacho que he mandado se os dé por mi Consejo de Hazienda, y que con el mismo sueldo que se os señala en él, haveis de servir todo lo que mira a la Milizia, y para que se cumpla y ejecute todo lo referido, mandé expedir el presente, firmado de mi real mano, sellado con el sello secreto de mis armas, y refrendado de mi infrascrito Secretario de Estado y del Despacho de la Guerra, de que se ha de tomar raz3n en las contadurias Generales de Valores y distribuci3n de mi Real Hazienda y en la contaduría principal de la expresada Intendencia. Dado en Aranjuez, a veinte y seis de Maio de mi setezientos y veinte y uno. YO EL REY.

Documento 3

Tasación del Palacio de Díaz de Arce en Villacarriedo

En el Lugar de Villa Carriedo a veinte dias del mes de henero de este año de mill setezientos y veinte y quatro años abiendo concurrido a las casas del señor don Juan Antonio diaz de Arze Cavallero del horden de Santiago Intendente Xeneral del Reyno de Aragon Franzisco del Rivero maestro de hobras nombrado por parte de dicho señor don Juan Antonio y Policarpo Barquinero nombrado por parte de Simon de Arze entrambos maestros de canteria para ber y reconocer la parte de la obra que dicho Simon de Arze tiene fabricada en la que tiene dicho señor don Juan en dicho lugar de Villa Carriedo y habiendola mirado y tantiado y reguistrado sus zimientos los que miran a la parte exterior tienen de profundo mas de ocho pies y los de las paredes interiores por la parte de dicho Simon de Arze tienen dos pies y medio de profundo y la allamos estar fabricada segun Arte conpuesta de las tres ordenes como son toscana o rasso dorica y corintia y habiendo pedido primero y ante todas cosas la contrata que entre dicho señor don Juan e maestros se habia echo para su formazion no nos la an entregado por dezir no la tienen y asimismo se nos a entregado la medida que yo Francisco de Rivero hize de parte de dicho señor don Juan el año pasado de mill setezientos y veynte y dos que habia quedado en poder del difunto don Manuel de Pando de la qual medida ymbio razon a dicho señor don Juan a la Ziudad de Zaragoza y de ella nos a dado un traslado don Fernando de la Concha y habiendo buuelto a rreguistrar dicha medida partida por partida en la primera horden de dicha memoria salieron mill novezientas y diez y ocho baras de la horden corintia aunque por yerro no estaban mas de mill setezientas y diez y ocho baras sumadas en las quantas y tres partidas habia de yerro contra el dicho Simon de Arze de duzientas baras. Esta suma se hizo en presencia de don Fernando de la Concha como a ella nos rremitimos y se daba bien la mano a su rreconozimiento aziendo refrezion en las partidas de dicha orden corintia pues siendo yguales las fachadas en proporzion y longuitud y ornamento era prezisso a el no haver yerro. Corresponden una con otra pues en dicha partida de la dicha orden corintia tiene Manuel Gonzalez Cavada mill novezientas y doze baras y por lo mismo salen al dicho Simon en dicha orden las dichas mill novezientas y diez y ocho baras pues habiendo prinzipiado a reguistrar y medir dicha casa y rreconoziendo correspondia lo que se yba midiendo con la que yo Franzisco del Rivero tenía echa nos conbenimos el dicho Policarpio y yo Franzisco de Rivero en ponerlo en notizia del dicho Simon de Arze el qual dize pasa por dicha medida y rregalando las dichas mill novezientas y diez y ocho varas por razon de diez reales bara segun la memoria de Zaragoza hazen diez y nueve mill ciento y ochenta reales vellon a cuya tasazion los maestros replicaron diziendo tenian la bara de la orden Jonica a onze rreales y que por lo mismo si la obligazion pareziera se berificara la verdad. Y rrespecto de no

la exibir como no exhibieron no pasamos a dar mas precio de los dichos diez reales bara y a el mismo tiempo reclamaron diziendo que la bara de la orden Jonica como llebamos dicho tenian a los dichos onze reales y que respecto el señor don Juan Antonio les habia dicho fuese lo mas ermosso que el arte diese de si formaron para la ermosura de las fachadas la orden Corintia, y siendo cierto esto tiene esta orden mas extimazion que la Jonica todo esto procuramos (?) çangar y ultimar y no pudiendo justificar la verdad bolbimos a llamar a el dicho Simon de Arze el qual dize larguemos esta dependenzia dejandolo concluydo y despues (?) el señor don Juan Antonio Diaz de Arze abia rremitado la memoria de Zaragoza en lo contenido a ella lo dejava a la disposicion de su señoria y que yziesemos y determinasemos a el tenor de ellas. Y con su consentimiento prosiguimos segun dicha memoria arreglandonos a ella. Ymportan las dichas mill novecientas y diez y ocho baras diez y nueve mill ciento y ochenta reales. 19.180

Asimismo abiendo hecho la misma diligenzia en lo fabricado en dicha obra por parte de dicho Simon de Arze en la orden dorica allamos tiene ducientas y quarenta y quatro baras de piedra que reguladas segun la mencionada memoria por los dichos siete reales bara salen mill setezientos y ocho reales. A la qual partida tambien dize estava a siete reales y medio. Y ban por los dichos siete reales la vara. 1.708.

Asimismo abiendo medido algunas piezas de lo rasso y biendo el que correspondia con dicha medida hecha por mi el dicho Rivero passo el dicho Simon de Arze por ella. Y registrada dicha medida en dicha partida de rasso salen tres mill ochozientas y diez y ocho baras de silleria del precio cada una de tres reales menos quartilla que hazen ynportan diez mill quatrozientos y noventa y nueve reales aunque en la memoria de Zaragoza en dicha partida venian que las dichas tres mill ochozientas y diez y ocho baras azian ocho mill quinientos y nobenta y un reales estas sin duda estaban muntiplicadas por dos reales y quartilla. Y por lo mismo hazian la dicha cantidad. Y de este modo abia de yerro contra el dicho Simon de Arze en dicha partida mill novezientos y ocho reales como por dicha muntiplicazion mas bien se reconozera para mayor satisfazion de lo referido declaro el dicho Simon de Arze le parece que en esta calidad de silleria rrasa no ay la menor duda pues estava agustada a los dichos tres reales menos quartilla bara. Y por lo mismo lo declara y se sacara a la margen. 10.499.

Y abiendo pasado a reconocer las brazas de manposteria que el dicho Simon de Arze tiene fabricadas en dicha su parte de casa por la medida referida y mirando su partida parece tiene setezientas y seis brazas y media de manposteria abiendo regulado los cimientos por ocho pies de profundo y para mayor desengaño de la verdad mandamos hazer calyta para el reconocimiento de la verdad y hallamos en la parte exterior los dichos ocho pies y en la interior dos y medio por manera que regulado en el primer tanteo los dichos dos pies y

medio con que se halla hoy dicho cimientto se le deven rebajar a el dicho Simon de Arze cinco pies y medio por el grueso correspondiente a dichas paredes interiores y por toda su longuitud que regulados por los setenta y dos pies por donde se habian repartido lasen y se deven rebajar treinta y una brazas y estas a los dichos digo que deven rebajar de las dichas setezientas y seis y media las dichas treynta y una brazas por manera que quedan seyszientas y setenta y cinco y media y estas al prezio de siete reales y medio braza aunque en la memoria que bino de Zaragoza no contiene mas de siete reales los maestros aqui clamaron diziendo que lo que toca las brazas estaban a ocho y medio y estas en altura de veynte y siete pies de primeras intenziones el que era la cantidad que dichas paredes abian de subir y despues subieron otros diez y siete pies mas que hazen quarenta y seys pies y reconoziendo que aunque en dicha contrata estubiese a los dichos siete reales braza por el exceso de la Altura se le deve dar mas estimazion y asi nosotros los dichos Francisco de Rivero y Policarpio Barquinero estas las ponemos a siete reales y medio braza que moltiplicadas las dichas seyszientas y setenta y cinco brazas y media por los dichos siete reales y medio salen cinco mill y sesenta y seis reales vellon. 5.066.

Asimismo habiendo buuelto a mirar y registrar las fagas de las puertas y ventanas de la parte del dicho Simon de Arze cada cosa por lo que mereze allamos estar arreglados en los dichos trezientos y quarenta reales que por dichas fagas estan apreziados y por lo mismo se sacan a la margen. 340.

Y abiendo vuelto a mirar lo fabricado de ladrillo por el dicho Simon de Arze asi en puertas y alcobas aunque esta medido por baras vueco por mazizos de dichas puertas y alcobas se le deve dar mas estimazion por haverles tenido mas costo que siendo de manpostería por sus zercos de unas y otras. Y estas las rregulamos solo la parte de dicho Simon en duzientos y ochenta reales y por lo mismo se sacan a la margen. 280.

Por algunos arcos de ladrillo que estando fabricados en el ultimo cuerpo que estos no an entrado en la cantidad de arriba con las propias calidades espresadas los tasamos en ciento y cinquenta reales vellon. 150. (Al margen:) 37.223.

Y habiendo representado en quanto a los caños a los maestros lo que cada uno habian fabricado, se conformaron en la medida de las cinquenta y ocho baras que a cada uno se le adjudicaron por dicho encañado y por lo mismo no se aze calycata para dicho rreconozimiento y ultimamente ymportan todas las baras de piedra que el dicho Simon de Arze tiene fabricadas en las casas de dicho señor don Juan Antonio Diaz de Arze sita en este lugar de Villa Carriedo de todos las tres disposiciones como son corintia y dorica y toscana de raso cinco mill nobecientas y ochenta baras de piedra de grano de canteras segun por las sumas se conozen y estas tasadas y baluadas cada una por los prezios mencionados en este escripto salen y montan treynta y siete mill duzientos y veynte y tres reales salbo de yerro de suma o pluma ynclusibe todas las brazas de manposteria y

fagas y puertas de alcobas y todo lo asta aqui mencionado. Y por lo mismo asi lo declaramos para que en todo tiempo asi conste como tambien haber bisto como en dicha hobra fabricada por parte del dicho Simon de Arze en una de las quatro bentanas del primer cuerpo de su fachada la toza de ella se rebento por un pelo que tenia como tambien en el lienzo que mira a el poniente tambien en las dos bentanas primeras del dicho primer cuerpo tambien estan rebentadas las dos tozas o sobrebentanas de ellas y otras dos sobrepuertas de las dibisiones de los aposentos de abajo tambien se rebentaron esto lo declaramos para que en todo tiempo parezca la verdad como tambien el que ahora ni en tiempo alguno por lo referido pueda venir quiebra en dicha obra conbeniendo mucho el que el caño de agua que pasa por bajo de dicha casa se saque fuera que por causa de ser caño habierto en abundanzia se sale el agua del y se comunica a los cimientos y con dicha agua que en ellos entra ablandan y la fabrica no gana nada esto es quanto dezimos y declaramos tocante la fabrica por parte de dicho Simon de Arze Nosotros los nombrados por una y otra parte fecho en Villa Carriedo dicho dia mes y año arriva dicho en este año de mill setezientos y veynte y quatro. Ansimesmo estando para firmar esta declaracion bolbimos a registrar dicha obra fabricada por el dicho Simon de Arze y reconocimos que enfrente dicho arco de el portal a echo un reconocimiento de asiento y esto se reconoce por las dos puertas que estan enzima de dicho arco por ser de ladrillo esto es quanto declaramos devaxo de nuestra conziencia y porque en todo tiempo conste lo firmamos dicho dia arriba dicho. (Firmas:) Francisco de Rivero Mora. Policarpo Barquinero.



FIG. 1. Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Juan Antonio Díaz de Arce como intendente de Aragón*. Colección particular.



FIG. 2. Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Juan Antonio Díaz de Arce*, detalle.



Fig. 3. Villacarriedo (Cantabria). Palacio de Juan Antonio Díaz de Arce, fachada sur.



FIG. 4. Villacarriedo. Palacio, detalle fachada sur.



Fig. 5. Villacarriedo. Palacio, armas de la fachada sur.



Fig. 6. Villacarriedo. Palacio, ventana de la fachada sur.



Fig. 7. Villacarriedo. Palacio, columna salomónica de la fachada sur.



Fig. 8. Villacarriedo. Palacio, detalle de entablamento y balcón.



FIG. 9. Villacarriedo. Palacio, fachada oeste.



FIG. 10. Villacarriedo. Palacio, detalle fachada oeste.



FIG. 11. Villacarriedo. Palacio, detalle de balcón en fachada oeste.



FIG. 12. Villacarriedo. Escalera central.



FIG. 13. Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Antonio Gutiérrez de la Huerta*. Colección particular.



FIG. 14. Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Antonio Gutiérrez de la Huerta*, detalle.



FIG. 15. Villacarriedo. Iglesia de las Escuelas Pías.



Fig. 16. Villacarriedo. Iglesia de las Escuelas Pias, crucero.



FIG. 17. Villacarriedo. Iglesia de las Escuelas Pías, fachada.



FIG. 18. Villacarriedo. Retablo de la iglesia parroquial.

La iglesia parroquial de Aragüés del Puerto y el escultor Juan Francisco de Ubalde

Javier Costa Florencia

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza

Resumen

En el presente artículo abordamos la labor escultórica realizada por el maestro Juan Francisco de Ubalde en la iglesia de Aragüés del Puerto (Huesca), quien llegó a realizar durante la segunda mitad del siglo XVIII algunas esculturas y retablos para dicho inmueble eclesial, tal como se desprende del análisis estilístico de las piezas objeto de estudio. Dicho artífice, nacido en Naval, establecerá un importante taller en la ciudad de Jaca, convirtiéndose en una relevante figura dentro del panorama escultórico de la comarca de la Jacetania.

Palabras clave

Juan Francisco de Ubalde, Aragüés del Puerto, escultor, retablo, siglo XVIII.

Abstract

In this article we consider the work of sculptor Juan Francisco de Ubalde in the church of Aragüés del Puerto (in the province of Huesca). This artist created some sculptures and altarpieces in the second half of the XVIII century for the afore mentioned church, as has been deduced from a stylistic analysis of the different works examined. This sculptor was born in Naval, but he established an important workshop in Jaca, which converted him in a short time into a relevant figure in the artistic panorama of the Jacetania district.

Keywords

Juan Francisco de Ubalde, Aragüés del Puerto, sculptor, altarpiece, 18th Century.

Introducción

Al noroeste de la provincia de Huesca, concretamente a 96 km de su capital, se sitúa la localidad de Aragüés del Puerto, en el valle de Hecho, perteneciendo su territorio a la comarca de la Jacetania. En el casco urbano se yergue su iglesia parroquial bajo la advocación de la Virgen del Rosario, que debió de construirse hacia la segunda mitad del siglo XVII¹. El año de 1704 aparece grabado en un friso de la parte superior de la portada de dicho inmueble, fecha que indicaría muy posiblemente la finalización de las obras.

A lo largo del siglo XVIII, el interior de este recinto barroco –que presenta testero recto y tres naves cubiertas con bóveda de lunetos, además de coro alto a los pies– será ornamentado con varios retablos. Ello requirió la presencia de algunos artífices del gremio de la madera con objeto de llevar a cabo la realización de tal mobiliario litúrgico. Tras la investigación estilística que hemos efectuado, podemos afirmar que el escultor Juan Francisco de Ubalde dejaría su huella artística en el mencionado templo, atribuyéndole algunas obras retablísticas que posterior y detenidamente analizaremos.

Avanzada ya la segunda mitad de la centuria dieciochesca, el maestro debió de ejecutar las esculturas que presiden el centro del retablo mayor, es decir, la *Virgen del Rosario y el Niño*, además de las efigies de *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Catalina de Siena*, quienes en posición genuflexa flanquean a Nuestra Señora. Este grupo escultórico debió de sustituir, por motivos que desconocemos, al originario y coetáneo al resto del retablo que es de cronología algo anterior (de la primera mitad del XVIII). Igualmente Ubalde debió de realizar los altares de *San Sebastián* y *San Miguel Arcángel*, así como el panel central del retablo de la *Sagrada Familia*.

Creemos también que serían obras salidas de su taller las esculturas de *Santa Águeda* y *Santa Lucía*. La ejecución de estas debió de correr a cargo de alguno de sus mancebos u oficiales. Se hallan ubicadas a la entrada del presbiterio, en el lado del evangelio y de la epístola respectivamente. Dichos bultos, que portan sus emblemas distintivos, son de factura muy mediocre.

¹ Vid. BARLÉS LACASTA, D., *Evocaciones de Aragüés del Puerto, mi querido pueblo*, Ayuntamiento de Aragüés del Puerto, 2003, p. 49.

En la segunda parte del presente artículo hemos incluido una escueta reseña biográfica sobre el maestro Ubalde², además de un breve apéndice documental con noticias que aluden a aspectos de su ciclo vital.

Obras de Juan Francisco de Ubalde en la parroquia de Aragüés del Puerto

Grupo titular del retablo mayor de la Virgen del Rosario

El presbiterio de la iglesia se halla presidido por su retablo mayor (fig. 1). La máquina, de grandes dimensiones, presenta planta quebrada. Estructuralmente consta de sotabanco, banco, cuerpo único y ático curvo. En los laterales del sotabanco se localizan dos puertas que adoptan forma de hornacina proporcionando el acceso a la sacristía del templo, situada esta tras el retablo. Las citadas puertas, que se hallan decoradas con grandes imágenes de santos en relieve, se adentran en el banco, en el que se suceden cuatro ménsulas con ángeles atlantes, las extremas se disponen de perfil y las interiores frontalmente. En el centro se emplaza un sagrario-expositor de cronología algo posterior, el cual ocupa en su altura parte de la calle principal. Dicha pieza comprende un basamento organizado por netos colocados a distintos niveles y un cuerpo semicilíndrico vertebrado mediante columnas que presentan el tercio inferior estriado y el resto enguinaldado en disposición helicoidal. El sagrario queda en la parte inferior, destinándose el resto a ostensorio. El conjunto se completa con cubierta cupuliforme.

El cuerpo único del retablo, que se subdivide en tres calles, se articula por medio de grandes estípites. Particular interés presentan los soportes extremos, conformados por un estípite del que parten los bustos de unas cariátides que sostienen con su cabeza un capitel sobre el que descansa el entablamento. La calle central, retranqueada, alcanza un desarrollo muy pronunciado a modo de gran nicho cóncavo. Aquí se da cabida al grupo titular, el cual presenta grandes diferencias estilísticas con el resto de las tallas del retablo, de lo que se deduce una diferente paternidad artística. Las calles laterales, rematadas por abundante y carnosa decora-

² La figura de este importante artífice permaneció desconocida hasta la realización de nuestra tesis doctoral, que fue leída en la Universidad de Zaragoza el 4 de mayo de 2012 bajo el título *El retablo escultórico del siglo XVIII en el Alto Aragón. Los centros artísticos de Huesca, Jaca y Barbastro*.

ción vegetal, contienen tableros con repisas para esculturas. Un potente y quebrado entablamento da acceso a un ático curvo, presidido este por una escultura dispuesta en una caja rectangular coronada por tarjeta decorativa, que incorpora una filacteria con inscripción que es sostenida por sendos ángeles. A ambos lados, bajo el arco de cerramiento, se alojan tableros con follaje de volutas. Por último, a plomo con los cuatro soportes de la máquina, se ubican bultos de escultura.

La fábrica de este retablo, tal como puede comprobarse por el libro de la primicia de la iglesia, debió de acontecer en la década de los años treinta del siglo XVIII. Pero el actual sagrario-expositor y el grupo titular debieron de ejecutarse avanzada ya la segunda mitad de la centuria. En la puerta giratoria del ostensorio se observa una menuda decoración en relieve a base de nubes, cabezas de querubines, tornapuntas y algún paño colgante. Por el resto del retablo hay un predominio del ornato vegetal. En la parte superior de las calles laterales el follaje es resaltado y carnosos; no olvidemos otros motivos como los ángeles atlantes del banco y los soportes antropomorfos localizados en los extremos del cuerpo principal.

Referente al discurso iconográfico, en las puertas que permiten el acceso a la sacristía del templo se disponen las imágenes en relieve y en tamaño natural de los príncipes de los apóstoles: *San Pedro* y *San Pablo*. Pero el verdadero núcleo focal de la dorada máquina lo representa la *Virgen del Rosario con el Niño*, la cual se halla escoltada por dos santos dominicos: *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Catalina de Siena*. Estos, que visten el hábito bicolor de la Orden, aparecen efigiados en posición genuflexa sobre peana de nubes, dirigiendo sus miradas hacia Nuestra Señora en clara simetría. En los compartimentos laterales se localizan los bultos de *San Antonio de Padua* y *San Francisco Javier*. El ático lo preside *Cristo crucificado* flanqueado por las imágenes de *San Joaquín* y *Santa Ana*, esta acompañada de la *Virgen Niña*, que se colocan a plomo con los estípites interiores. En los extremos campean sendos ángeles ceroferrarios.

La Virgen y el Niño son imágenes de cierta calidad y de correctas proporciones, al igual que los dos santos dominicos que se sitúan a los lados. Creemos que estas efigies guardan clara relación estilística con la obra del maestro Juan Francisco de Ubalde, al que hemos atribuido dicho grupo escultórico (fig. 1a). Tales bultos, como ya se dijo, debieron de sustituir con toda seguridad a las originarias y coetáneas al resto de la máquina.

La titular se halla erguida y en contraposto. Su rostro aparece ladeado ligeramente hacia la izquierda, siendo su mirada baja. El cabello, que está peinado con raya en medio, se recoge hacia atrás, mientras que un velo lo cubre parcialmente. Nuestra Señora se halla coronada y viste túnica ceñida a su cintura, con un amplio manto que describe una amplia curva a la altura de su cadera derecha, originando la típica diagonal que muere en el brazo izquierdo donde se aposenta el desnudo Niño. Este, de exquisito y hermoso rostro, es una bella creación de singular encanto, así como también lo son las cabecitas de angelotes de la peana. Sus ensortijados cabellos revolotean como impelidos por el viento. Son imágenes infantiles en las que percibimos la influencia del ínclito escultor aragonés José Ramírez de Arellano. No hay duda de que el autor que ejecutó el grupo titular encontró la inspiración en el arte del anterior maestro. La restante imaginería del retablo presenta caracteres estilísticos totalmente diferentes, siendo de factura artesanal y fruto del quehacer de un distinto y mediocre artífice que, por el momento, desconocemos.

Respecto al complemento polícromo, la Virgen se halla arropada por una roja túnica y un manto de color azul intenso, este de resaltados pliegues. Ambas prendas aparecen decoradas con dorados motivos florales. Unas áureas estrellas se reservan para el envés de su manto. Por otro lado, una bicromía –a base de blanco y negro– reciben las vestimentas de los dos santos dominicos. Las encarnaciones son de tonalidad clara.

Exceptuando estas imágenes del grupo titular, las labores de policromía y de dorado del resto del retablo las ejecutaría Francisco de Ariño hacia 1751³. En uno de los estípites de la máquina aparece plasmado su nombre.

Retablo de San Sebastián (fig. 2)

Se halla emplazado en el lado del evangelio frente al retablo de la Sagrada Familia. Su planta es recta y en su traza arquitectónica se suceden un pequeño sotabanco, banco, cuerpo único y ático curvo. Sobre un sotabanco decorado con flores y cinta anudada se sitúa el banco, el cual se estructura a base de pequeños tableros con talla decorativa. En el panel central, que asciende hasta la calle principal, se sitúa una ménsula

³ BARLÉS LACASTA, D., *op. cit.*, p. 51.

sobre la que apea el bulto titular. Una hornacina de medio punto, que rebasa el entablamento, preside el centro de la máquina. El referido nicho se halla flanqueado por tableros decorados con cinta anudada y colgante de flores. A los lados se disponen pilastras cajeadas de escaso resalto ornadas con colgante vegetal, mientras que dos finas polseras con tornapuntas y rocalla ciñen la pieza en los extremos. Finalmente, un ático curvo, en forma de arco alabeado –con simétrica decoración vegetal– culmina el conjunto.

Cintas anudadas, flores, tornapuntas, rocallas, palmas cruzadas, etc., integran el repertorio decorativo. Este ornato, dispuesto con un carácter simétrico, no enmascara el plan arquitectónico. Por los campos vacíos se distribuyen labores cinceladas a base de motivos vegetales que aparecen perfilados a pincel. No hay duda de que el mueble se fabricaría en un momento en el que la estética rococó aún estaba vigente.

El programa iconográfico está monopolizado por *San Sebastián*, única escultura contenida en el retablo. Se le representa en el momento del suplicio, atado a un tronco de árbol y estando su pecho herido por una flecha (fig. 2a). El joven santo aparece semidesnudo, con larga cabellera y en actitud de contraposto. Su cuerpo, que recibe un tratamiento de elegante finura y cuidadoso estudio anatómico, sigue –con ligerísimo ladeo– la verticalidad del tronco. Su brazo izquierdo, elevándose por encima de su cabeza, prosigue la línea oblicua marcada por una rama; el otro se halla amarrado a su espalda. Semejante tipología la repetirá el maestro en otras obras, como en la efigie titular del retablo mayor de la iglesia de Guasa, obra del propio Ubalde.

Gotas de sangre salpican el paño superfemoral que cubre parte de su desnudez. No obstante, el joven mártir ofrece en su rostro una dulce y serena expresión ocultando el tormento de su suplicio. Se halla completamente ajeno al dolor provocado por las heridas de la flecha. Ello sintoniza claramente con la sensibilidad del rococó, interpretando con elegancia la carga dramática del martirio. El artista ha inyectado una cuidada técnica al plegado del paño, otorgándole naturalismo. Dicha prenda describe una pronunciada curva dejando así el muslo de la pierna derecha a la vista, lo que establece una clara contraposición con el ángulo que se configura entre la cabeza y el brazo izquierdo que iza el santo. En definitiva, en esta imagen su artífice ha sabido compaginar el decoro, la elegancia y la nobleza ante la acción del sufrimiento, sin eximir a la escultura de una carga de espiritualidad, reflejada esta en esos ojos implorantes hacia lo alto.

Los oros de la arquitectura contrastan con la tonalidad oscura del tronco de árbol. El paño superfemoral se halla pintado de color blanco, de un tono liso, sin ningún tipo de complejidad decorativa. Las encarnaciones son claras.

Retablo de San Miguel Arcángel (fig. 3)

Es un pequeño retablo de planta recta situado en el lado del evangelio. Su traza arquitectónica consta de banco, cuerpo único y ático. El banco se organiza mediante dos netos decorados entre los que se acomoda un panel rectangular ornado con guirnaldas vegetales y espejo en el centro. El cuerpo de la máquina se articula por medio de dos columnas de fuste liso decorado con guirnaldas dispuestas helicoidalmente. Tales soportes delimitan la calle única, la cual se halla ocupada por una hornacina plana o fingida de medio punto que rebasa los entablamentos. En el referido espacio se ubica una repisa sobre la que descansa el bulto titular, mientras que dos polseras que incorporan en su diseño grandes tornapuntas ciñen el cuerpo en los extremos. Por último, el mueble comprende un ático que se remata en forma de arco alabeado orlado de talla vegetal, disponiéndose en el centro una pequeña efigie de bulto. En los laterales, a plomo con las columnas del retablo, se localizan los típicos dados en los que se sientan sendos niños desnudos.

Guirnaldas, tornapuntas y colgantes vegetales se distribuyen por las superficies de esta máquina que se fabricaría durante la fase rococó. Dichos elementos, que no enmascaran la traza arquitectónica, otorgan a la pieza cierta vistosidad y valor ornamental. Dibujos cincelados se exhiben por el fondo de la hornacina plana, a base de círculos y motivos vegetales perfilados a pincel.

El discurso iconográfico es muy reducido, ya que, al margen de los dos niños localizados en los extremos del ático, únicamente consta de dos efigies. El centro del mueble lo preside *San Miguel* (fig. 3a), a quien se le representa alado, en contraposto y sobre peana de nubes. El arcángel, que viste corta túnica, botas, coraza y volado manto, porta curvada espada y un estandarte que contiene la inscripción *QUIS UT DEUS*. A dicha escultura se le ha dotado de musculosas piernas, mostrando un corto canon corporal. Ello hace que la figura resulte algo desproporcionada y achaparrada. En su sereno rostro, algo mofletudo, asoma un esbozo de sonrisa. En el ático campea un santo dominico, quien viste el hábito

bicolor de la Orden. En definitiva, estamos ante la presencia de una obra aceptable arquitectónicamente, pero con un complemento escultórico muy poco significativo o reseñable. En su realización, el maestro Ubalde debió de contar con la participación del taller.

Los oros recubren la mayor parte de la mazonería y motivos decorativos. A los fustes de las dos columnas se les ha dotado de un color asalmonado, reservándose el dorado para las guirnaldas que los recorren en sentido helicoidal. Una policromía de tonos lisos reciben las vestimentas de las esculturas. Corlas verdes de reflejo metálico se observan en la coraza y botas del arcángel. Su rojo manto y el borde inferior de su túnica presentan sencillos dibujos de temática vegetal pintados de azul. Las encarnaciones son de tonalidades claras.

Panel central del retablo de la Sagrada Familia

La máquina, de planta recta y de reducidas dimensiones (fig. 4), se adapta perfectamente al emplazamiento en el que está ubicada, que es el lado de la epístola frente al retablo de san Sebastián. En su desarrollo vertical distinguimos banco, cuerpo único y ático semicircular. En el banco se suceden cuatro netos, entre los que se albergan paneles decorados con talla vegetal rizada. Los tableros laterales incorporan también cabeza de querubín en el centro. La articulación de las tres calles del cuerpo de esta máquina churrigueresca se realiza mediante columnas salomónicas, cuyos fustes se hallan recorridos por una decoración botánica de ritmo sinuoso. La calle central, que es de mayor anchura, da cabida a un panel con el grupo titular. En las laterales se disponen tableros moldurados con repisas para sus respectivos bultos, sobre los que se localizan placas con rizado follaje. El ático curvo se resuelve mediante un cajeamiento central entre machones que contiene un relieve rematado por placa de follaje; a los lados sendos tableros de talla vegetal.

Este mueble, en el que hay un predominio casi absoluto del elemento botánico, se halla protagonizado iconográficamente por el grupo de la *Sagrada Familia*. Las tres figuras, cogidas de la mano, se hallan de pie y en actitud caminante ocupando la calle central. El Niño, entre san José y la Virgen, centra la composición creando un auténtico eje de simetría. En los compartimentos laterales se veneran las imágenes de *Santa Teresa de Jesús* y una *Santa Mártir*. Finalmente, en la caja del ático se localiza el busto del *Padre Eterno*.

Todo parece indicar, por la manera de cómo está ensamblado el panel de la calle principal, de que este retablo sufrió alguna modificación posterior a su fábrica, con lo cual el discurso iconográfico originario pudo ser alterado. Creemos que dicha reforma debió de llevarse a cabo en la segunda mitad del XVIII, momento en que debió de realizarse el grupo de la *Sagrada Familia* por el maestro Juan Francisco de Ubalde (fig. 4a), quedando insertado este en una mazonería de cronología muy anterior perteneciente a la fase churrigueresca. Indudablemente, las efigies de san José, la Virgen y el Niño respiran el arte y la manera de trabajar de este artífice. Referente a las restantes esculturas que concentra este altar, dudamos de que estas formasen parte también del diseño primigenio.

Por lo que respecta al complemento policromo, el dorado se reserva para la estructura arquitectónica y motivos decorativos, el color para la imaginería. A las vestimentas se les dota de una policromía de tonos lisos. En el grupo titular es significativa la contraposición cromática que recubre las indumentarias de san José y la Virgen. Pues mientras el primero viste una túnica azul intensa y un amarillento manto, en la segunda figura se invierten tales colores. Las encarnaciones son de tonalidades claras, con toques sonrosados en las mejillas.

Apuntes biográficos sobre el maestro escultor

Juan Francisco de Ubalde, que pertenecía a una familia de infanzones, nació en la localidad oscense de Naval hacia 1733. Era hijo de Pedro y Teresa Catalán⁴. En la década de los años cincuenta lo vemos ya establecido en tierras norteñas, instalando un importante taller en la ciudad de Jaca, momento que coincide con el declive –por motivos de edad– de otro gran maestro: Juan Tornés, figura capital de la escultura jaquesa.

Numerosas obras saldrán del taller de Ubalde destinadas a ornamentar varias iglesias de la Jacetania, erigiéndose dicho maestro –a pesar de la singularidad de su carácter– en la figura más relevante del panorama escultórico jaqués de la segunda mitad de la centuria.

El 19 de enero de 1756 se casaba con Josefa Lobaco, hija de Antonio y María Josefa Torres (doc. 1), de cuyo enlace nacieron varios hijos.

El 24 de abril de 1771, tras haber solicitado el maestro algunos días antes la concesión de una capilla en el convento de San Francisco de Jaca

⁴ Con objeto de obtener una visión mucho más amplia de los aspectos biográficos de este maestro, *vid.* COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, Huesca, 2013, pp. 222 y ss.

para poderse enterrar él y su familia en un futuro, las autoridades de la comunidad franciscana de Aragón daban el visto bueno (doc. 2). A cambio, Ubalde asumía el compromiso de adornar dicho recinto con la fábrica de un retablo y dorarlo cuanto antes.

Entre 1780 y 1788 el escultor estableció su taller en Berdún, de cuyo municipio llegó a ser alcalde. Durante esos años, en 1785, acaecería el fallecimiento de su esposa. La documentación de la época refleja que el maestro quedó imputado en la muerte de su cónyuge, llegando a estar preso un determinado tiempo. En febrero de 1786, desde las cárceles de Jaca, procedía a nombrar procuradores (doc. 3). Por otra parte, el desempeño de su cargo como alcalde tampoco estuvo exento de problemas, precisamente con varios vecinos por motivos de unos pastizales.

El 24 de octubre de 1792, el maestro escultor contraía segundas nupcias con María Lacosta, hija del ya difunto Miguel y Josefa Casanoba. Ese mismo día se suscribían las capitulaciones matrimoniales. Debido a una relación anterior, 37 días antes Ubalde había anulado un compromiso de matrimonio con Catalina Serras (doc. 4).

El 20 de mayo de 1808, el maestro formalizaba testamento al encontrarse gravemente enfermo. Unos meses más tarde, concretamente el 30 de diciembre, fallecía de fiebre nerviosa. En su partida de defunción se expresa que contaba con 75 años.

Siglas de archivos:

ACJ, Archivo de la Catedral de Jaca.

AHPH, Archivo Histórico Provincial de Huesca.

AHPZ, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Apéndice documental

Documento 1

1756-I-19. Jaca

El escultor Juan Francisco de Ubalde contrae matrimonio con Josefa Lobaco

ACJ, *Quinque Libri* de la Catedral de Jaca: 1736-1760, Matrimonios, f. 88v.

/f.88v./ Juan Jose Ubalde (sic), natural de Nabal y residente en Biescas, hijo legítimo de Pedro y de Theresa Catalan, conjuges (ante mosen Luis Abad *cum licentia Parrochae*) contrajo matrimonio con Josefa Lobaco, doncella, natural de

Jacca, hija legitima de Antonio y de Josefa Torres, conjuges, *in facie Ecclesie*, dia diez y nueve de henero de mil sietecientos cinquenta y seis. Testigos Lorenzo Carrera, residente en Jacca, y Francisco Abarca, de Jacca y por la verdad lo firme

Mosen Pedro Verges, Vicario Regente

Documento 2

1771-IV-24. Zaragoza

Las autoridades de la comunidad franciscana de Aragón dan el visto bueno para que se le conceda a Juan Francisco de Ubalde, maestro escultor y dorador, el uso y patronato de una capilla en el convento de San Francisco de Jacca.

AHPH, not. Francisco Antonio Torres, 1771, núm. 7.199, f. 33r.

/f.33r./ Frai Joaquin Bonet, Letor de Theologia, Predicador Apostolico, ex Comisario General de Tierra Santa por Roma, ex Definidor y Ministro Provincial de los Frailes Menores de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco de esta Santa Provincia de Aragon. Al Reverendo Padre Frai Joaquin Miñaur, Letor Jubilado y Guardian de nuestro Convento de San Francisco de Jacca, y a los demas religiosos de el. Salud y paz en Nuestro Señor Jesu Christo.

Por quanto en los tres tratados que se han hecho en el dicho nuestro convento por Vuestro Padre y demas religiosos de el, a presencia de Don Francisco Antono Torres, Notario y Vecino de dicha Ciudad de Jacca, y a toque de campana segun se estila en las comunidades de nuestra Sagrada Religion quando es preciso el resolver algunos asuntos graves; y respecto al presente Memorial que por parte de Juan Francisco Ubalde nos representa y tiene pedido Vuestro Padre el Patronato de la Capilla que ha de intitularse de San Juan Evangelista baxo las condiciones que en el consabido Memorial se anotan y ofrece cumplir el sobre dicho Juan Francisco Ubalde, escultor y Dorador, vecino assimesmo de la Ciudad de Jacca; y constandonos ser util y provechoso al sobredicho nuestro Convento el cederle dicha Capilla, sita en el Claustro baxo entre las dos capillas de Santa Luzia y San Pasqual Bailon, por no tener Patrono que la adorne y surta de Jocalias necessarias. Por tanto en la mejor via y forma que de derecho haya lugar y en conformidad de lo establecido por la silla Apostolica y aprobado el juicio y parecer de Vuestro Padre y demas Religiosos de su Comunidad, y conformandonos con el mismo parecer rogamos y pedimos al Señor Hermano Sindico de dicho nuestro convento, en la manera que podemos y debemos y a nombre de la silla Apostolica, cuya es la Capilla sobre dicha, haga de ella y su Patronazgo Donacion libre, pura y perfecta que el drecho llama entrevivos e irrevocable al dicho Juan Francisco Uvalde y sus successores en la manera y forma y no en otra que prescribe su Memorial. En testimonio de lo qual dimos las presentes firmadas de nuestra mano y selladas con el sello mayor de nuestro

oficio y refrendadas por nuestro secretario en este nuestro de San Francisco de Zaragoza, en 24 de Abril del año 1771.

Frai Joaquin Bonet Por Mandado de su B.M.R^a.
Ministro Provincial [rubricado] Frai Juan Monte [rubricado]
Secretario de la Provincia

Documento 3

1786-II-13. Jaca

Juan Francisco de Ubalde, maestro escultor, detenido en las reales cárceles de la ciudad de Jaca, nombra a Miguel Buesa, Francisco Sanau, Francisco Abarca y Antonio Abad como sus procuradores.

AHPZ, secc. «Pleitos Civiles», caja 1.772, exp. 2, 1^a pieza, ff. 39r.-40r.

/f.39r./ [Encabezamiento:] Poder a pleitos

In Dei Nomine. Sea a todos manifiesto: Que Yo Don Juan Francisco Ubalde, infanzon, vecino de la villa de Berdun, dettenido en las Reales carceles de la Ciudad de Jaca, de mi buen grado, cierta ciencia, certificado de todo mi drecho, sin revocar los demas Procuradores por mi antes de ahora constituidos y nombrados, de nuevo otorgo que constituo, creo y nombro en Procuradores mios cierttos especiales y a lo infrascripto general, de tal manera que la generalidad a la especialidad no derogue ni por el contrario, es a saver a Miguel Buesa, Francisco Sanau, Francisco Abarca y Anttonio Abad, vecinos de dicha villa de Berdun, a todos junttos y cada uno de por si para que por y a mi nombre y representtando mi propia Persona, acciones y derechos puedan dichos Procuradores, cada uno y qualquiera de ellos inttervenir e inttervengan en todos y cada unos Pleitos, Questtiones, Petticiones y demandas asi civiles como criminales que al presente tengo y espero tener con qualquiera Persona o Personas, Puestos, cuerpos, capitulos, colegios, universidades de quales Estado, grado o condicion sean asi; en demandando como en defendiendo vervalmente y por escrito ante qualesquiere Señores Jueces, Justicias y tribunales de su Magestad compettenttes Eclesiasticos o Seculares, dandoles como para ello les doy doy (sic) llena /f.39v./ y libre facultad de pedir, responder, alegar y contradecir, reproducir y presenttar qualesquiera testtimonios, diligencias, testigos, Autos, Pruebas y otros Documentos, publicar, renunciar terminos, formar articulos, impugnar, dar apremios, concluir y pedir senttencias intterlocutorias, definitivas, aceptarlas o apelar de ellas, separarse de las apelaciones o seguirlas y prestar en mi anima los licittos y permitidos juramentos que para la liquidacion de la verdad y distribucion de Justicia fueren oportunos y necesarios y a dichos mis Procuradores cada uno y qualquiera de ellos bien vistos; y por consiguiente practticar todas las demas diligencias judiciales y extrajudiciales que en el ingreso y curso de los tales Pleitos pudieren ocurrir y ofrecerse aunque sean

tales que por su nautreza y calidad requieran Poder mas especial que el aqui expresado. Pues para todo lo dicho con lo a ello anexo, conexo y dependiente les doy, atribuo y concedo todo el Poder necesario y el mismo que tengo, puedo y devo darles con franca, libre y general administracion y relevacion en drecho necesaria y con facultad de substituir este Poder una o mas veces y en quien o quienes les pareciere, revocar los substitutos y nombrar otros de nuevo. Y todo de forma que por falta de Poder no deje de tener cumplido efecto quantto por dichos mis Procuradores cada uno y qualquiera de ellos y los Substituto o Substitutos en su caso fuere, hecho, dicho y procurado. Prome-/f.40r./tiendo como prometto haverlo todo por firme y aquello no revocar en tiempo ni por causa alguna, vajo la obligacion que a ello hago de mi Persona y Bienes asi muebles como sitios havidos y por haver donde quiere.

Esto fue hecho en las reales carceles de la referida ciudad de Jaca, a trece dias del Mes de Febrero de Mil settecienttos ochenta y seis, conttado del Nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo, siendo a todo ello presentes y por testigos Josef Garces, Alcaide de la misma, y Francisco Berges, Maestro Pelaire, vecino de dicha ciudad. Se halla continuada esta Escritura en su Notta original segun por fuero de Aragon se requiere.

Documento 4

1792-IX-17. Huesca

El escultor Juan Francisco de Ubalde y Catalina Serras anulan su compromiso de matrimonio.

AHPH, not. Benito Piedrafita, 1792, núm. 2.408, ff. 97v.-98r.

/f.97v./[Encabezamiento:] Separacion de palabra de casamiento

En la ciudad de Huesca a diez y siete dias del Mes de Setiembre del año mil settecienttos noventa y dos. Que ante mi Benito Piedrafita, Notario publico Apostolico por toda la Christiandad y de su Magestad por todos sus dominios, Vecino de la Ciudad de Huesca, parecieron personalmente entre partes de la una Juan Francisco de Ubalde, escultor, viudo que dixo ser de Josepha Lobaco, residente en la Ciudad de Jaca; Y de la otra Catalina Serras, natural del lugar de Buches, Obispado de Oloron, Reino de Francia, Hija legitima de Bernardo Serras y de la difunta Theresa Sarto, residente en la Villa de Biescas y al presente dicha Catalina Serras en esta Ciudad de Huesca, y Dixeron que tenian acordado y convenido el contraher Matrimonio. Y a este fin para acreditar su libertad y solteria y obtener el consentimiento Paterno, havian comparecido ante el señor Provisor Vicario General y oficial Eclesiastico del Obispado de Jaca para que concediese sus Letras y Despacho. Y en efecto havia sido concedido en quatro de Junio del corriente año por el oficio de Pedro Francisco Casaviella, Nottario; y que aora por justas causas sus Animo moviente no querian llevar a

efecto dicho Matrimonio convenido. Y que por ello de su libre y espontanea voluntad, de /f.98r./su buen grado y certificados de su derecho se separaban y apartaban de toda palabra y consentimiento, causa y proceso formado ante dicho Provisor Vicario General y oficial Eclesiastico de la Ciudad de Jaca y qualquiere otro, quedandose en entera libertad para poder elegir aquel estado a que Dios los llame y les parezca y con quien y como bien visto les fuere, sin impedimento ni embarazo alguno y como si el tal Matrimonio no se huviere tratado y convenido. Y para en caso necesario se dieron poder y facultad del uno al otro de dichos otorgantes para que por qualquiere de ellos o mediante substituto, se pueda comparecer ante dicho Provisor y vicario General y ante quien convenga y se ofrezca, haciendo separacion de dicha causa y proceso. Y de qualquiere otra que se huviere formado por el motivo insinuado y que tubiere conexion con lo que queda referido, presentando los pedimentos y suplicas que convengan. Y contra lo sobredicho prometieron no hir ni venir jamas, ni en tiempo alguno vaxo la obligacion que hicieron de sus personas y bienes muebles y sitios, etc.

Testigos: Benito Otin, carpintero, vecino del Lugar de Ara, y Francisco Loren, blanquero, vecino de la Ciudad de Huesca [rubricado]

Juan Francisco de Ubalde otorgo lo dicho [rubricado]

Benito Otin soi testigo de lo dicho y firmo por Catalin Serras, Otorgante, y por Francisco Loren, mi contestigo, que dixeron no savian escribir.



FIG. 1. Retablo mayor de la parroquia de Aragiés del Puerto. Fotografía: F. Pérez Clavero.



FIG. 1a. Grupo titular del retablo mayor de la parroquia de Aragiés del Puerto. Juan Francisco de Ubalde (atribución). Fotografía: F. Pérez Clavero.



Fig. 2. Retablo de san Sebastián, Juan Francisco de Ubalde (atribución). Fotografía: F. Pérez Clavero.



Fig. 2a. San Sebastián. Fotografía: F. Pérez Clavero.



Fig. 3. Retablo de san Miguel arcángel. Juan Francisco de Ubalde (atribución). Fotografía: F. Pérez Clavero.



Fig. 3a. San Miguel arcángel. Fotografía: F. Pérez Clavero.



FIG. 4. Retablo de la Sagrada Familia. Fotografía: F. Pérez Clavero.



Fig. 4a. Grupo escultórico de la Sagrada Familia. Juan Francisco de Ubalde (atribución). Fotografía: F. Pérez Clavero.

La custodia y el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconográfico

Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

El retablo de la Sagrada Forma, patrocinado por Carlos II, ha suscitado la atención de la historiografía por su importancia, centrándose los esfuerzos en develar los motivos de su construcción y el significado del cuadro que lo centra, pintado por Claudio Coello. Por nuestra parte aclaramos esos hechos, profundizamos en las demás partes del retablo, tabernáculo y altares, descubrimos a sus autores intelectuales y materiales, Francesco Filippini, José del Olmo, Charles Gautier y Hendrick Cardon, y explicamos el ambicioso programa iconográfico.

Palabras clave

Retablo, Sagrada Forma, Carlos II, fray Francisco de los Santos, Francesco Filippini, José del Olmo, Charles Gautier, Hendrick Cardon.

Abstract

The altarpiece of the Holy Eucharist, patronized by Charles II, has aroused the attention of Historiography because of its importance, focusing the efforts in revealing the reasons of its construction and the meaning of the painting which centers it, painted by Claudio Coello. For our part, we clarify those facts, go into the other parts of the altarpiece, tabernacle and altars, discover its masterminds and materials, Francesco Filippini, José del Olmo, Charles Gautier and Hendrick Cardon, and explain the ambitious iconographic program.

Keywords

Altarpiece, Holy Eucharist, Charles II, Brother Francisco de los Santos, Francesco Filippini, José del Olmo, Charles Gautier, Hendrick Cardon.

El retablo que alberga la reliquia de la Sagrada Forma en la sacristía del monasterio de San Lorenzo de El Escorial presenta unas características desacostumbradas en el Barroco español, debido a las especiales circunstancias que llevaron a su realización. Fue una de las empresas artísticas de mayor significado que se abordó en España durante el reinado de Carlos II, siendo el monarca mismo quien la impulsó y costeó, y es uno de los retablos españoles más interesantes no solo por su forma y materia, sino también por su iconografía simbólica.

1. Circunstancias del patrocinio

La Sagrada Forma es una hostia consagrada milagrosa. Numerosos autores reunieron los datos del nacimiento de la leyenda, sus vicisitudes hasta que la Sagrada Hostia llegó a España y los sucesos que determinaron la revitalización de su culto un siglo después, en tiempos de Carlos II¹; narramos a continuación sintéticamente los hechos que importan a las cuestiones que vamos a plantear.

Según lo narrado por Johannes van Delft², el milagro ocurrió durante un episodio de la guerra de los Ochenta Años entre España y los Países Bajos partidarios de la independencia. El 26 de junio de 1572 las tropas rebeldes se apoderaron de Gorkum (Gorinchem, actual Holanda) y saquearon la iglesia. Al robar el copón, tiraron al suelo y pisotearon las formas consagradas, manando sangre una de ellas por tres perforaciones, causadas por los tacos de una bota³. El sobrenatural suceso provocó el espanto de los herejes, y uno de ellos lo refirió a van Delft, que era deán del templo. Ambos huyeron a Malinas con la hostia y fueron acogidos en el convento franciscano, donde el profanador, exhortado por van Delft, se convirtió y tomó el hábito. La caída de Malinas en manos rebeldes pocos meses después hizo que encomendaran a un tal Andreas Horst llevar la reliquia a los franciscanos de Amberes, entre los que se refugiaron el hereje y el deán. Por intercesión de este y de Horst, dio el

¹ Estos hechos han sido descritos por ESTEBAN, E. *La Sagrada Forma de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta Helénica, 1911, pp. 8-21, a partir del relato de Johannes van Delft en AITSINGER, M. *De Leone Belgico ijusque Topographica atque historica descriptione Liber*, Amberes, 1583.

² Aunque al parecer firmaba Johannes van der Delft, debería ser van Delft.

³ Desde SULLIVAN, E. J. *Claudio Coello*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 122-126 (p. 122), se ha dicho que fue la misma persona el hereje que pisó la Forma y el que luego se convirtió, pero las crónicas no establecen esa identificación.

prior la reliquia a Ferdinand Weidner, capitán del emperador Rodolfo II. El 24 de agosto de 1579 atestiguaron el acta de entrega van Delft y otros dos eclesiásticos. Weidner la llevó después a Viena, comunicando a su amigo Andreas Hirsch su posesión, y este al barón Adam Dietrichstein, presidente del consejo supremo imperial. Ante la insistencia de este y su mujer, Margarita de Cardona, descendiente de los duques de este apellido, Weidner no tuvo más remedio que darles la reliquia. Dietrichstein falleció en 1590 y su viuda⁴ llevó la Sagrada Forma a Praga, donde el 15 de octubre de 1592 se metió en una caja de madera sellada junto con el documento de 1579, y todo dentro de una arquilla de plata, ante fray Martín de Guzmán, provincial agustino de Alemania y Bohemia. El 13 de noviembre dio fe del hecho el notario del obispo de Cremona Cesare Speciano, nuncio apostólico en la Corte Imperial. Fray Martín y el embajador imperial en la corte de Madrid desde 1572, Hans Khevenhüller –presente ese año en Praga y Viena para entrevistarse con Rodolfo–, llevaron a comienzos de enero de 1593 la reliquia a la marquesa de Navarrés, hija de Margarita de Cardona, quien la donó a Felipe II, seguramente por deseo de su madre. El soberano la envió a El Escorial, dándola Antonio Voto, guardajoyas real, al prior y otros cuatro frailes el 30 de junio de 1597, si bien no se levantó acta de entrega hasta el 7 de noviembre. El soberano quiso comprobar la autenticidad de la Forma, pero no quedó plenamente convencido y se depositó en el armario-relicario del altar colateral del evangelio de la iglesia escurialense para su veneración privada.

Un episodio turbulento sucedido a comienzos de 1677 devolvió la actualidad a la olvidada reliquia⁵. La mayoría de grandes y nobles de rancio abolengo decidieron derrocar al protegido de la reina madre Mariana de Austria, el advenedizo valido Fernando de Valenzuela, poner a don Juan José de Austria en su lugar y separar a Mariana de su hijo por su excesiva influencia. El soberano ordenó al prior de El Escorial fray Marcos de Herrera (1672-1678) que ocultara a Valenzuela. El 17 de enero, una tropa de quinientos hombres, comandada por el duque de Medina Sidonia

⁴ Existen retratos del barón y su mujer por Juan Pantoja de la Cruz en el Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires.

⁵ SULLIVAN, pp.124-125. Desde MEDIAVILLA, B. «Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003, vol. I., pp. 205-234, p. 208, han indicado los historiadores que el rey tuvo noticia de la reliquia en su primera visita como rey a El Escorial el 19 de septiembre de 1676, pero es posible que hubiera oído hablar antes de ella.

y otros nobles⁶, entró en el monasterio y buscó al favorito por los lugares consagrados, incluso en el sagrario del altar mayor, y le sacaron a la fuerza. El prior excomulgó a los asaltantes, Valenzuela fue condenado al destierro en Filipinas, la reina apartada a Toledo y don Juan José entró en Madrid como nuevo valido. Hubo una depuración de los adictos a Mariana, que alcanzó incluso a fray Marcos y al maestro mayor de las obras reales, José del Olmo⁷.

Carlos II solicitó el perdón para los profanadores de El Escorial al papa Inocencio XI (1676-1689). Este lo hizo efectivo en 1678, pero con la condición de que los excomulgados expiaran sus pecados ofreciendo hacer una capilla o altar en el monasterio. Sin embargo, el monarca fue «servido de querer satisfacer por todos»⁸ y tomó el proyecto por sí mismo⁹. La verdadera explicación de esta carga asumida por el rey tuvo que ser la inconveniencia del mandato papal, que implicaba una intervención de personas extrañas a su familia en el interior de un monasterio y casa real, donde únicamente el rey podía adoptar decisiones.

Los motivos que llevaron a unir el desagravio por el sacrilegio con la recuperación del culto a la olvidada Forma están relacionados con el común objeto del sacrilegio: los asaltantes habían profanado la custodia y el sagrario de la iglesia del monasterio donde se guardaban formas consagradas, y la historia de la Sagrada Forma de Gorkum se inicia con otro sacrilegio a la eucaristía. Como todos los Austrias, Carlos II era gran devoto de este sacramento y ahora se le ofrecía la ocasión de dar definitivo relieve y recuperar para el culto una milagrosa Forma hasta entonces oculta por dudosa. Además, como se verá, esta reliquia reunía las condiciones adecuadas para contribuir a la mayor gloria de la dinastía de los Habsburgo y del monarca reinante.

Sullivan afirmó que la donación real consistió, en un primer momento en un rico frontal de tejido bordado en plata para el altar y retablo y un reloj dorado que se convirtió en custodia, tras lo cual tuvo lugar la ceremonia de colocación de la Sagrada Forma en su nueva sede de la

⁶ Don Antonio de Toledo, hijo del duque de Alba, el marqués de Falces, el conde de Fuentes, el marqués de Valparaíso y su hijo don Bernardino de Sarmiento.

⁷ FERNÁNDEZ-SANTOS, J. «Renovatio Regiae Pietatis: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma de El Escorial», en *El monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 643-674, p. 663.

⁸ Carta del 6 de julio de 1678 de don Antonio de Cesmea al nuevo prior fray Domingo de Ribera (MEDIIVILLA, 2003, p. 212).

⁹ Según MAURA GAMAZO, G., *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, vol. II, p. 10, solamente el duque de Medina Sidonia dio una alhaja digna del monasterio, dos carrozas de coral (FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 657).

sacristía del monasterio. Sin embargo, entre 1678 y 1684 –período al que denominaremos primera etapa– se acometieron una numerosa serie de obras de las que damos cuenta seguidamente, por contraposición a las aún más importantes que se desarrollaron entre 1685 y 1690, en una segunda etapa.

2. La custodia y primer retablo (1678-1684) y primera traslación (19 de octubre de 1684)

Según se afirma, el rey, en un primer momento, eligió para el efecto una reliquia de San Lorenzo¹⁰, para lo que encargó una estatua de plata¹¹. Su acomodo en un altar colateral debió ser la causa de una disputa –de la que da cuenta Palomino¹²– entre el maestro mayor de las obras reales, Francisco de Herrera, y el pintor de cámara Juan Carreño de Miranda y el relojero real Francesco Filippini, que se habían entrometido en las funciones que correspondían al primero. Aunque este propósito se llevó adelante, debió de perder pronto cualquier relación con la expiación del sacrilegio de los nobles.

Apenas pasado un año del hecho sacrílego, la decisión sobre la utilización de la Sagrada Forma como objeto del desagravio había sido tomada. El 12 de marzo de 1678 escribió una carta don Jerónimo de Eguía al todavía prior fray Marcos en que le comunicaba que su Majestad había pedido al papa «un Jubileo plenísimo con celebridad particular para que un día del año se haga memoria en el real convento de San Lorenzo de aquella sagrada hostia», y que había ordenado que se colocara provisionalmente en el tabernáculo del altar mayor de la iglesia.

Las disposiciones para el solemne acto del desagravio empezaron, pues, en el mismo año 1678, pero la dimensión de los trabajos que se emprendieron retrasó la magna ceremonia seis años.

¹⁰ ESTEBAN, pp. 28-29.

¹¹ Santos, en su descripción de 1698, ya se hacía eco de esta estatua: «Hasta una barra de hierro de las mismas Parrillas en que le assaron, se conserva aquí, en la mano de una famosa Estatua del Santo, mayor del natural, que el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) mandó hazer de Plata con guarniciones de oro en la vestidura de Diácono, toda ella de peso de diez y ocho arrobas y media de Plata; y en el pecho, como joyel, tiene otra Reliquia del glorioso Español, que es un pedaço de su Espalda, que nunca volvió a los assaltos de la tiranía».

¹² PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar 1947), p. 1023. La fecha del suceso no se conoce, pero no debió de producirse antes de 1681 o 1682, en que ya se habría fabricado la estatua de plata del santo donde se guardaría la reliquia.

Carlos II donó una custodia, perfectamente apropiada para la reliquia, como advirtió Fernández-Santos¹³. Era, en realidad, un riquísimo reloj que le había regalado su tío y primo, el emperador Leopoldo I, que se adaptó para esa nueva función. El relojero Filippini fue, sin duda, el encargado por el monarca para esta tarea¹⁴ y, con total certeza, quien trasladó el reloj a El Escorial¹⁵, donde hizo la entrega el 15 de mayo de 1678¹⁶. Estaba tasado en 24.000 reales de a ocho¹⁷.

Según la descripción del notario apostólico de El Escorial, el padre jerónimo fray Diego de Ciudad Real, y la del padre Santos, la custodia era de plata sobredorada con piedras preciosas de diversos colores¹⁸, repartidas en la decoración exterior e interior de filigrana de plata blanca, como colgantes, festoncillos y flores. Tenía tres varas y un codo de altura, y de ancho entre cuatro y cinco pies (2,94 × 1,12/1,40 m), de forma ochavada y estaba compuesta por pedestal, dos cuerpos y remate. El basamento tenía media vara de alto (0,42 m), con piezas variadas de filigrana y figuras adornadas de pedrería. Arrancaban de él las estatuas de *Júpiter y Juno*, situadas a los lados del primer cuerpo. Este, de tres cuartas (0,63 m), se componía de ocho cariátides, cuatro a un lado y cuatro a otro, con capiteles compuestos. Sostenían un friso y cornisa y un corredorcillo con estatuas de las *Artes y Ciencias Liberales* con sus insignias, que estaban ya en el segundo cuerpo ante las columnas. Este y el tercero tenían bichas y angelillos y la misma altura que el anterior; el primero y el tercero poseían ruedas de plata dorada, y el segundo un círculo de plata blanca calado en medio muy capaz donde estuvo el reloj¹⁹. Remataba una figura de Atlas con el globo terráqueo a la espalda. Se puede ver su aspecto en el conocido grabado de Juan Bernabé Palomino que ilustra la obra del padre Andrés Ximénez.

¹³ FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 666.

¹⁴ Según Santos hubo que quitar «lo que lleva de reloj y se acomodase para custodia».

¹⁵ Orden real transmitida por el condestable de Castilla.

¹⁶ FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 662.

¹⁷ La transcripción por Mediavilla de la cifra de valoración de la custodia que figura en la carta debe de incluir un error, haciendo equivalente el calderón a un cero. No puede ser su valor 240 reales, sino 24.000.

¹⁸ Granates, turquesas, amatistas y crisólitos (XIMÉNEZ, A., *Descripción del real monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Antonio Marín, 1764, p. 296).

¹⁹ Certificación hecha el 28 de julio de 1678 por orden del rey para que se comprobara en Roma la efectividad de la donación (MEDIAVILLA, 2003, pp. 213-215).

Carlos II no se conformó con esta dádiva y aumentó el decoro de la capilla mejorando un retablo que existía ya en la sacristía. En él se colocó la custodia-reloj y el famoso *Crucificado* de Pietro Tacca, tras importantes reformas. Este primer retablo, documentado por Mediavilla²⁰, tiene importancia para explicar el transcurso de los hechos.

El maestro de obras Cristóbal Rodríguez de Jarama, aparejador, veedor y contador de la real fábrica de El Escorial²¹, tasó el 8 de noviembre de 1681 por orden de fray Francisco de los Santos, superintendente de la fábrica y prior de 1681 a 1687, la obra y adornos de madera en blanco en que trabajó desde marzo anterior el ensamblador Miguel García²² en el retablo de la sacristía en que se debía colocar la Santa Forma. Había hecho pilastrones, repisas, tablero del respaldo, cornisa, tarjeta, mesa del altar, planta de la custodia y otros adornos. Evaluó Jarama la obra, teniendo en cuenta «lo embarazosa que ha sido», en 6.000 reales incluyendo el valor de la madera, aldabones y grapas. El 7 de marzo de 1682 valoró en 5.000 reales la labor del dorador Pedro del Hoyo Hijosa²³ en

²⁰ MEDIAVILLA, 2003, pp. 216-220.

²¹ Apareció en las obras de El Escorial en 1672, a raíz de la reedificación por el incendio de ese año, tras haber trazado la torre del Reloj en Valdemoro. Primero realizó tasaciones, pero se hizo sitio como aparejador de la fábrica, donde sirvió al menos hasta 1694 (MEDIAVILLA, B., *Inventario de documentos sobre el real monasterio de El Escorial existentes en el archivo de su real biblioteca*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 40-104). Es conocido principalmente por la traza de 1681 de la ermita real de San Marcos en Aranjuez, luego parroquia de Alpañés (LAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. IV, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 74).

²² Miguel García tuvo que hacer alguna obra en Madrid antes de recalar en El Escorial. El 28 de octubre de 1676 tasaron Juan Carreño de Miranda y Rodríguez de Jarama en 9.000 reales el marco, conservado, para la *Cena* del refectorio del monasterio y el retablo de la *Concepción* que había hecho para la celda prioral (MEDIAVILLA, 2005, p. 69; JIMÉNEZ PECES, J., «El marco de la Última Cena de Tiziano en El Escorial», *Anales de Historia del Arte*, 23 (número especial), 2013, pp. 201-211, principalmente pp. 207-211); Jarama estimó, además, sus marcos para la mencionada celda y una peana, que sería para la escultura, en 2.650 reales el 16 de febrero de 1677 (MEDIAVILLA, 2005, p. 72). El 30 de agosto de 1679 hizo una infructuosa baja con Diego de Guzmán y Antonio de Jara por la galería de los Reinos de la entrada de María Luisa de Orleans (ZAPATA, M. T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2000, pp. 253-254). Tras hacer en 1681 el retablo de la sacristía de El Escorial le encontramos en la siguiente década instalado en Toledo haciendo el retablo de Mascaraque, el de la capilla de los Alcocer en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, Imp. Provincial, 1920, pp. 105-106), que ha pervivido, así como el mayor y colaterales de Yuncillos (DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., «Los retablos de Yuncillos (Toledo) según las trazas de Joseph de Churriguera», *Archivo Español de Arte*, 283, 1998, pp. 302-308). Hay noticias de otras obras en Toledo hasta 1705 aportadas por Ramírez de Arellano y Díaz Fernández.

²³ Pedro Pablo del Hoyo Hijosa, activo en Madrid desde 1660 al menos, llegaría a El Escorial después de haber trabajado en el dorado de los retablos para Luis García Cerecedo en Aldeavieja (Ávila), tal como alude el testamento de 1676 de este comerciante. Los retablos los hizo Sebastián de Benavente (CRUZ YÁBAR, J. M., *Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, t. I, p. 84). Cobró en 1674 más de 20.000 reales por dorar las bolas, cruces y

el retablo, incluido el oro y jaspeados. Una vez dorada la estructura y los nuevos elementos que se habían de añadir, su asentamiento pudo ser rápido. Miguel García habilitó, sin duda, una caja central para la custodia dando mayor profundidad al retablo. Sobre ella se colocó el *Crucificado* de Pietro Tacca. El precio relativamente bajo pagado al ensamblador apoya la idea de una reforma importante, pero no la hechura de un retablo nuevo. El dorado que hizo Hoyo debió extenderse tanto a lo nuevo como a lo antiguo para igualar el tono del oro, como lo justifica que su precio fuera inferior en solo 1.000 reales al del ensamblador. Puesto que ambos maestros estaban pagados a mediados de 1682, fueron otros los elementos decorativos que retrasaron dos años más la traslación.

Según una memoria certificada por el notario apostólico, prior y otros jerónimos como testigos, presentada el 1 de agosto de 1682 por Francesco Filippini, consta que había aderezado el reloj de plata dorada que iba a servir de custodia, quedándose con los cortes hechos a las puertas y su calado: 17 piezas de plata blanca de filigrana, 24 hojas de plata dorada guarnecidas de piedras que estaban alrededor de los dos letreros del reloj y otras cuatro debajo de los letreros, más cortaduras de plata y pedazos que pesaron veintiocho onzas. Ignoramos el motivo que impulsó a encargar a Pedro del Hoyo, para el espacio interior así habilitado, una caja de hierro grabado con motivos decorativos y con cristales, aunque pudo ser el de dar mayor seguridad y protección al viril con forma de custodia portátil que se colocaría en su interior con la Sagrada Forma. Tasó esta labor Jarama el 12 de octubre de 1683, valorando la hechura, grabado y materiales que había puesto Hoyo en 2.340 reales de vellón²⁴. Otra tasación, de 8 de enero de 1684, indica que este mismo artífice hizo desde su principio hasta su última mano dos ángeles de madera para el altar que fueron estimados en 4.000 reales de vellón, advirtiendo que no se le daba más por ser maestro de la fábrica y gozar de casa y alimentos a mejor precio que en otro sitio. Pedro del Hoyo era dorador, por lo que tuvo que servirse de un escultor para las figuras.

veletas de los chapiteles de la parte reedificada de El Escorial, y por dorar el reloj (MEDIAVILLA, 2005, p. 59). Percibió otras importantes cantidades en 1676, entre ellas por dorar las obras de García de ese año, y otras menores en 1678 (*Ibidem*). En 1679 trabajó también en las decoraciones de la entrada de María Luisa de Orleans. Al año siguiente cobraba en la iglesia del Espinar (Segovia) la importante suma de 23.254 reales por dorar, jaspear y retocar el retablo, púlpito, órgano y sacristía (GONZÁLEZ ALARCÓN, M. T., *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*, t. II, Madrid, 2002, p. 777). El 10 de abril de 1684 se le menciona en El Escorial (ZAPATA, p. 322), pero nada sabemos después de su participación en la sacristía, donde es posible que colaborara en el nuevo retablo.

²⁴ La portadilla del documento señala como autor a Pedro del Hoyo.

No era rara la utilización como sagrarios o custodias de pequeños muebles ricos adaptados a esta función. Se reaprovecharon principalmente escritorios, sirviendo su compartimiento central para la reserva del Santísimo. Existen ejemplos diversos, pero destacaremos los sagrarios de los altares mayores del monasterio jerónimo de Guadalupe²⁵ y la colegiata de Torrijos²⁶. Incluso se conoce un ejemplo de sagrario encargado a Japón que sigue la forma de escritorio, el del convento de clarisas de San Juan de la Penitencia en Alcalá de Henares²⁷. Más habitual era el empleo de arcas y cajas que originariamente tuvieron función de joyero para guardar el Santísimo en los monumentos de Jueves Santo o para reliquias. En este caso, el gran reloj turriforme se vació de su mecanismo y se adaptó al modo de unas andas procesionales. La caja de hierro grabado, dorado y con cristales que hizo Hoyo era el equivalente a la custodia interior a las andas, en la que se alojaba, a su vez, una tercera custodia de menor tamaño con pie, vástago y sol, de materiales muy ricos, que servía de viril.

Las piezas de plata donadas por Carlos II para servicio de este altar aparecen enumeradas en una memoria sin fechar²⁸. Se reseña la custodia-reloj, así como la portátil donde se conservaba la reliquia, de vara y cuarto de alto, de oro, plata y filigrana con amatistas, turquesas y otras piedras preciosas. Había otra custodia de plata, de dos varas de alto, con el campo dorado, corona, sol y cruz, con diversas piedras, rayos, siete candeleros, ángeles y otras estatuas de plata en su color; podía ser usada para sacar en procesión la reliquia. Dio también un frontal con las palabras de la dedicación²⁹, unas palabras de la consagración con crucifijo decoradas con piedras, igual que dos candeleros con filigrana de dos varas de alto y dos candelabros de cuatro luces, una araña de seis luces y otra de cristal de roca con berenjenas de ágata; de este mismo material era la guarnición de un espejo de vara y media en cuadro. Se citan dos

²⁵ Según la inscripción que contiene, fue construido en Roma en 1561 por Joannes Giamin. Fue donado por Felipe II en 1589 y se llevó al camarín posteriormente. Es de madera de cedro recubierto de bronce con relieves alegóricos.

²⁶ NICOLAU CASTRO, J., «Un escritorio florentino de “piedras duras” en la colegiata de Torrijos (Toledo)», *Archivo Español de Arte*, 289, 2000, pp. 66-68.

²⁷ KAWAMURA, Y., «Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense del arte nambán», en *Arte e Identidades Culturales*, Oviedo, Universidad, 1998, pp. 155-162.

²⁸ MEDIVILLA, 2003, pp. 224-225.

²⁹ Descrito por PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 1776, t. II, pp. 87-88, como de plata, filigrana y piedras, con las águilas y la red de plata.

ángeles de bronce dorado y un retablitto de ébano para una reliquia de Santa Constancia virgen y mártir, con una imagen de la *Anunciación*, columnas y embutidos de piedras semipreciosas de colores, en lo alto ángeles y remates de plata³⁰. En el grabado de Juan Bernabé Palomino se ven varias piezas desaparecidas: la sacra, cruz, dos candeleros³¹ y dos candelabros, el frontal de plata y la custodia-reloj, robadas en la francesa. Esta fue sustituida por otra diseñada en 1829 por Vicente López realizada, según Esteban, por un desconocido Ignacio Millán, que ha de ser el platero real Ignacio Griñón. En el lugar del frontal robado se colocó el de bronce del altar del camarín³².

Estos objetos se harían en Madrid, porque, de otros que llegaron más tarde, se especifica que se trajeron de Sicilia³³. Los autores de la decena de piezas de plata pudieron ser el platero del rey, Rafael González (fallecido en 1683), o el de la reina, Simón Navarro, pero nos inclinamos a pensar que el autor, al menos de la mayor parte de ellos, fue el relojero, pero también platero, Francesco Filippini, por lo que explicaremos ahora. La custodia interior o viril aparece en la famosa pintura de Claudio Coello; se observa con nitidez el sol, pero el nudo, que parece redondeado, está tapado por el paño con que la sujeta fray Francisco de los Santos. Se alcanza a ver, en cambio, en la pintura preparatoria que se conserva en la Galería Nacional de Praga, con su nudo de puntas espinosas que figuran rayos³⁴. Cruz Valdovinos³⁵ comentó el extraordinario parecido del sol visible en el cuadro de Coello con la custodia de plata

³⁰ Es el que Ponz describe en un nicho del camarín.

³¹ Son los que aparecen a los lados de la cruz en el cuadro de Claudio Coello.

³² Tiene a los *Evangelistas, Padres de la Iglesia, San Lorenzo y San Juan Bautista*. El frontal muestra la *Anunciación, Nacimiento y Epifanía* y en la cenefa más santos. Se decía que vino de Flandes para el altar mayor de la basílica; aunque en el inventario de Felipe II aparece en el guardajoyas y había sido comprado a doña Inés de Terreros. Al estar desbaratado, lo tenía Juan de Arfe para repararlo, y su yerno Lesmes Fernández del Moral tenía la grada; se iba a destinar a un altar del monasterio, que sería el de la sacristía (PORTELA SANDOVAL, F. J., «Varia sculptorica escurialensia», en *La escultura en el Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, pp. 215-254, p. 224).

³³ Sin embargo, la araña y el espejo, conservado este sobre el centro de la cajonería, serán venecianos, pues el segundo es idéntico a los seis espejos donados por el II marqués de Mejorada al monasterio de Guadalupe y otros en el Museo Poldi Pezzoli de Milán (AGUILÓ, M. P., «Otros objetos italianos representativos del mecenazgo de los Mejorada en el Monasterio de Guadalupe», *Archivo Español de Arte*, 288 (1999), pp. 573-576).

³⁴ STEPÁNEK, P., «Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello, en Praga», *Reales Sitios*, 103, 1990, pp. 30-36.

³⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en *Las Artes Decorativas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 513-610, concretamente p. 592.

de las agustinas de Salamanca. Ahora podemos desvelar que el autor de esta fue Filippini, lo que permite atribuirle también la escurialense. En su testamento de 1695³⁶, declaró que el conde de Monterrey le debía 1.500 ducados de una custodia que, por las fechas, tuvo que ser la destinada al convento del que era patrono. Al parecido formal se añade, sobre todo, la rareza de la colocación en el pie de ambas piezas de los retratos de los donantes cubiertos de cristal de roca: los condes en la salmantina y los retratos de Carlos II, María Luisa de Orleans, Mariana de Austria y don Juan José de Austria en la que nos ocupa. Los retratos de la pieza escurialense nos sirven, además, para fijar su datación entre 1678 y 1679, porque don Juan José murió en este último año y poco después su persona cayó en el olvido. Bajo los cristales del sol había letras; se leía en el anverso CAROLUS R. y en el reverso D(E)DICAUIT³⁷. El precioso viril fue sustraído en 1942³⁸ pero queda fotografía en la publicación de 1911 de Esteban.

Tras esta primera reforma, tuvo lugar la solemne traslación de la reliquia el 19 de octubre de 1684, siguiendo un protocolo semejante al ritual para trasladar el Santísimo a un nuevo altar³⁹. La procesión se inició en el altar de la iglesia, salió al claustro y volvió al templo hasta terminar en la sacristía. La pintura de Coello muestra como el rey, los cortesanos y los frailes rindieron culto a la Forma, que estaba en la custodia de oro,alzada por el prior fray Francisco de los Santos para dar la bendición. Acto seguido se colocó en la custodia-reloj.

Pensó Fernández-Santos que fray Francisco de los Santos equivocó la fecha de la primera traslación, situándola el 19 de octubre en vez del 19 de noviembre, porque localizó pagos por una jornada real a El Escorial sucedida entre el 16 y el 21 de noviembre y porque en una carta del marqués de la Puebla de Ovando al condestable de Castilla, fechada el 18 de noviembre en El Escorial se refiere «a la procesión de mañana»⁴⁰. Es

³⁶ SALTILLO, M. del, «Plateros madrileños (1590-1660)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXVII, II, 1995, pp. 13-14.

³⁷ También la de las agustinas recoletas de Salamanca tiene ahí el nombre del donante: MONTEREI.

³⁸ PEQUE IGLESIAS, S., *Sagrada Forma de El Escorial. Historia, altar, custodias*, San Lorenzo de El Escorial, 1952, pp. 3-4. Indica que los ladrones respetaron la Sagrada Forma. Pocos años antes, en la Guerra Civil, había perecido una custodia de plata, oro y piedras preciosas donada por Isabel II y realizada en 1856 por Carlo Pizzala. Los vecinos de El Escorial contribuyeron a la hechura de una nueva custodia de pie, que se hizo en Talleres de Arte Granda.

³⁹ Este traslado y colocación del Sacramento se hacía en la procesión del Jueves Santo que discurría en el interior de la iglesia.

⁴⁰ FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 660.

difícil que el padre jerónimo errase la fecha de un acto tan señalado del que fue protagonista, y que el condestable, mayordomo mayor, no estuviera presente. El importe de la jornada de noviembre fue solo de 31.800 reales frente a los más de 100.000 que costó la traslación de 1690, lo que parece poco si asistieron muchos grandes y nobles como narra Santos.

La clave la da una carta de 17 de noviembre de 1684 de José de Veitia al prior Santos, informándole que, por orden del monarca, enviaba al monasterio a Francisco Rizi, su pintor «de cámara», para dar ejecución a la idea que el prior conocía. Deseaba el rey «que salga en todo muy conforme el dibujo al intento», por lo que debía disponer fray Francisco «que los religiosos, colegiales y los niños del seminario se pongan en la forma que estuvieron el día de la procesión»⁴¹. El acto que tenía que reproducir Rizi era un suceso pasado, por lo que solo pudo producirse el 19 de octubre, y la procesión del 19 de noviembre —que contó con la presencia del rey y un exiguo acompañamiento, a tenor de lo gastado— pudo tener por objeto devolver la reliquia al altar mayor de la basílica para iniciar el segundo proyecto, que incluía un camarín con su obra arquitectónica correspondiente. Hay datos sobre esta traslación inversa⁴².

3. El segundo retablo (1684-1690) y la traslación definitiva (29 de octubre de 1690)

Narra el padre Santos que, terminada la ceremonia del 19 de octubre de 1684, observó Carlos II que el

retablo de la sacristía, aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondía a la riquísima Custodia donde se había colocado la Forma Santa; ni a la insaciable devoción del Rey nuestro Señor, ni a su Real ánimo; por cuya causa determinó desde luego se hiziese nuevo Retablo, con Transparente, y Camarín⁴³.

La estrechez del retablo se confirma por la documentación analizada. El testero era inusitadamente ancho y su cierre elíptico, y el retablo que

⁴¹ MEDIAVILLA, 2003, pp. 220-221.

⁴² Este acto lo mencionó ESTEBAN, p. 37, y figura en una carta del 28 de noviembre de 1684, nueve días después, del duque de Medina, Segorbe y Alcalá a Santos. Respondía a otra misiva de este del día 22, en que le daba cuenta de la devoción y decencia con que se mudó la Forma y se quitaron y depositaron los vidrios, joya y frontal, lo que pareció muy bien a Carlos II.

⁴³ SANTOS, pp. 6-7.

se había adaptado solo rellenaba la parte central, contra la moda de cubrirlo todo, vigente desde el segundo cuarto del siglo XVII. Pero la celeridad con que empezaron las obras y otras circunstancias que comentaremos no son compatibles con la insinuación de Santos de que, al contemplar la nueva sede de la reliquia, el rey ordenara engrandecer el ornato. La decisión estaría tomada bastante antes de ese momento.

El enfoque con que el comitente, el inspirador del programa iconográfico y los artífices abordaron esta segunda etapa de la obra es también muy diferente a la primera. En 1678, la empresa se empezó con la finalidad de satisfacer la penitencia impuesta a los nobles sacrílegos, y así se eligió una Sagrada Forma ultrajada para recordar el perdón de otro ultraje semejante. En la primera decoración no se aprecia signo alguno de otra intención, a no ser la figura que coronaba la custodia-reloj, Atlas con el mundo a sus espaldas, una imagen muy querida para los Austrias, usada desde el siglo anterior para simbolizar su papel como defensores de la fe católica. Pero la estatuilla venía con el antiguo reloj. Por el contrario, en la etapa que se inicia en 1684, el rey y sus consejeros contemplaban otros objetivos: la reliquia era igualmente adecuada para ensalzar la figura del rey patrocinador y, a la vez, para recordar la magnanimidad de un antecesor del monarca reinante que envió el preciado tesoro a la corte de España, todo ello a mayor gloria de la dinastía de los Austrias.

Quiso el soberano que el nuevo retablo cubriera el amplio testero⁴⁴, que tuviera camarín con transparente del ancho del retablo y diez pies de profundidad (2,80 m) y doble altar. La madera dorada y jaspeada fue sustituida por más duraderos bronce y ricas piedras. Muy destacable fue el ingenioso dispositivo para ocultar la vista de la Sagrada Forma mediante una gran pintura que subía y bajaba. La reliquia solo podía recibir veneración pública el día de San Miguel de cada año según dispuso Inocencio XI y solo ese día se retiraba la pintura central y se exponía la custodia al público.

Si para el retablo de 1681 a 1684 se llamó a los maestros del monasterio, el que se empezaba ahora se encomendó a ilustres artífices de la nómina real o que entraron o ascendieron en su escalafón por esta causa⁴⁵.

⁴⁴ Según Santos, de 28 × 33 pies (7,84 × 9,24 m).

⁴⁵ Incluso fray Francisco de los Santos recibió la oferta de Carlos II al terminar su primer priorato para ser obispo de Segovia, lo que no aceptó, y hacia el final del segundo fue nombrado predicador real.

Común a todos fue que tuvieran que trabajar en El Escorial⁴⁶; esto indica una rígida supervisión por los frailes, siguiendo órdenes de Carlos II.

Acerca de la autoría del retablo, los historiadores se han dividido entre quienes aceptan lo señalado por Palomino, que adjudicó la traza al pintor del rey Francisco Rizi⁴⁷, y quienes prefieren hacer su autor al arquitecto José del Olmo, según el texto de Andrés Ximénez (1764), en realidad, copia bastante literal de fray Francisco de los Santos:

Débase lo trazado de la fábrica muy principalmente a la buena elección de José del Olmo, maestro mayor de las obras reales, y lo tocante a los bronces, a don Francisco Filipini, italiano, ayuda de la Furriera y relojero de Palacio, cuyo acierto de uno y otro y de los Maestros y Oficiales lapidarios que concurrieron a su ejecución es digna de toda alabanza⁴⁸.

Es conocida la tendencia de Palomino a engrandecer la figura de los pintores que admiraba atribuyéndoles diseños arquitectónicos, en especial, la traza de retablos. No cabe negar la influencia de los pintores en la invención de adornos y de monumentos efímeros en el siglo XVII, por la inclinación creciente a lo decorativo. Pero la documentación que se va dando a conocer ha hecho descartar bastantes de las atribuciones que se les habían hecho desde antiguo, incluso entre los maestros que accedieron a puestos en las obras reales o catedralicias⁴⁹. Esto sucedió con Rizi, cuya única traza documentada es el monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo⁵⁰, y no llegó a idear ningún edificio ni retablo, aunque Palomino le adjudicara erróneamente algunos por contener cuadros suyos⁵¹. La carta ya citada de José de Veitia indica de ma-

⁴⁶ Rizi falleció en El Escorial, Coello no pudo ocuparse de la galería del Cierzo en el Alcázar en 1686 por tener que hacer en el monasterio su pintura, y Filippini firmó un reloj de 1688 en el monasterio. Esta exigencia de trasladarse no era habitual en los maestros reales y menos en pintores y plateros.

⁴⁷ PALOMINO, p. 1018. «Últimamente le mandó Su Majestad, fuese a El Escorial para la dirección de aquella capilla de las Santas Formas, que fue traza suya, y pintar el cuadro, (que decimos en la Vida de Claudio, quedó bosquejado) y allí le dio el mal de la muerte, y quedó enterrado en aquel Santo Monasterio por el año de 1684».

⁴⁸ XIMÉNEZ, p. 300.

⁴⁹ CRUZ YÁBAR, J. M., «Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá», *Archivo Español de Arte*, 324, 2008, pp. 379-394, p. 389.

⁵⁰ PALOMINO, p. 1.017.

⁵¹ Por ejemplo el retablo mayor de la parroquia de San Ginés, trazado en realidad por el arquitecto Sebastián de Benavente (CRUZ YÁBAR, 2013, pp. 460-471).

nera clara que Rizi iba a El Escorial solamente a tomar apuntes para una pintura, no a tomar medidas del testero o a trazar un retablo.

Tampoco resulta convincente que José del Olmo –en 1684 aparejador de las obras reales– ideara el retablo. Santos dio a entender que Olmo lo trazó, pero es muy posible que el ilustre fraile lo juzgara así porque, como aparejador real, dirigió de cerca la obra, lo que le daba la apariencia de ser su autor. Su perfil es el de un maestro de obras exclusivamente dedicado al diseño y construcción de edificios y no se ha documentado ninguna actividad suya en retablos. Su único acercamiento a obras de este o similar género fue la invención del túmulo levantado en el monasterio madrileño de la Encarnación para las exequias de la reina madre, doña Mariana de Austria en 1696, lo que le tocaba por razón de su oficio de maestro mayor que entonces ocupaba⁵². Eso no obsta a su indudable participación en tareas arquitectónicas de la obra de la Sagrada Forma, lo que, a nuestro entender, motivó su vuelta a la maestría mayor en 1687; por su traza se haría el camarín, donde el padre Santos ensalzó las bóvedas, aunque la combinación de piedras en los paramentos y el solado no es muy especial, salvo por la forma de algunos embutidos⁵³. También en el retablo pudo desarrollar funciones de su oficio, pues, al ser de mármoles y jaspes, se haría *in situ*, a diferencia de los retablos de madera, que solían trabajarse en el obrador de los maestros, y pudo ser Olmo quien diseñara los cortes de las piedras.

No se ha mencionado a Francisco de Herrera el Mozo, pintor del rey desde 1672, como posible tracista del retablo, a pesar de que su condición de maestro mayor desde 1677 hasta su muerte en agosto de 1685 le convierte en el mejor candidato. Estuvo en las obras de El Escorial desde 1674⁵⁴. Hizo diseños arquitectónicos relevantes, como el de la basílica de la Virgen del Pilar de Zaragoza o el del retablo mayor de la parroquia madrileña de Santa María la Mayor, que albergaba la imagen de la patro-

⁵² SOTO CABA, M. V., «La configuración de un modelo. Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 2, 1989, pp. 169-196, en especial p. 175.

⁵³ Tiene tres tramos abovedados separados por pilastras compuestas sobre pedestales con cartelillas, que coinciden con las calles del retablo, el central con los motivos ya descritos, el de la derecha con puerta rematada en placa recortada donde habría una tarjeta de bronce, y encima tribuna real con antepecho y nicho para el relicario de seis por cuatro pies (1,68 × 1,12 m); el de la izquierda tiene la doble ventana del transparente.

⁵⁴ MEDIAVILLA, 2005, pp. 55, 63, 75, 77, 80 (1674 a 1679).

na de la Villa, la Virgen de la Almudena⁵⁵. Esta última obra, contratada por Rodrigo Carrasco en 1682, estaba compuesta por mármoles negros y blancos, jaspes rojizos, piedra verde y alabastro y tenía camarín al que se accedía por puertas, por lo que puede considerarse como un inmediato precedente del retablo que nos ocupa. Si bien es cierto que dictó testamento el 19 de agosto de 1684⁵⁶, dos meses antes de que se hiciera la primera traslación de la Sagrada Forma, lo hizo sano de cuerpo y mente, quizá ante el peligro de la peste que asoló Madrid ese año o por la inminencia de un viaje no documentado, por ejemplo, a Zaragoza. Murió casi un año más tarde. Herrera usaba de sus funciones de maestro mayor con gran celo y exclusividad; cuenta Palomino⁵⁷ que, hallándose el sevillano de viaje, usurparon sus funciones el pintor de cámara Juan Carreño de Miranda y el relojero Filippini, quienes dirigieron las obras de colocación de la ya mencionada estatua de plata de san Lorenzo en el colateral de la epístola de la iglesia del monasterio. Herrera montó en cólera a su vuelta y les atacó con mordaces pasquines. No consentiría una nueva injerencia en una obra tan relevante como el retablo de la Sagrada Forma. Hemos de añadir, por tanto, a Francisco de Herrera como hipotético autor de la traza, a pesar de Palomino. El tratadista, sin duda, estaba predispuesto a favor de Rizi y no de Herrera, al que, según afirma, trató muy poco y nunca comunicó⁵⁸. Si el retablo fue invención de Herrera, no debió pasar de dar la traza general. La idea de conjunto estaría ya formada antes de que el rey enviara a Rizi a El Escorial a mediados de noviembre de 1684 a tomar apuntes para la pintura, pues para entonces se debían conocer las dimensiones del gran hueco central que estaba destinada a tapar.

El retablo no tiene rasgos estilísticos de gran novedad en su traza. El diseño de las cartelas o los serafines en los capiteles son los comunes en su tiempo y los festones de vides colgantes de cabezas de serafines están en el retablo de la capilla del Milagro en las Descalzas Reales de

⁵⁵ CRUZ YÁBAR, J. M., «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. Biografía y obra», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVII, 2007, pp. 133-154, principalmente p. 144. Sin embargo, el proyecto del Pilar se desfiguró tras su muerte y el de la Almudena no se llegó sino a comenzar.

⁵⁶ LÓPEZ NAVÍO, J., «Testamento de Francisco Herrera, el Joven», *Archivo Hispalense*, 110, 1961, pp. 271-274 (pp. 266-267).

⁵⁷ PALOMINO, p. 1.023. El tratadista señala que pudo ocurrir por ausencia de Herrera o «por especial inclinación, que el Rey tuviese a estos sujetos».

⁵⁸ *Ibidem*. Incluso ofreció a Carreño contestar a los pasquines de Herrera, a lo que se negó.

Madrid⁵⁹. Los medallones circulares eran usuales en Madrid al menos desde los monumentos efímeros erigidos para la entrada de María Luisa de Orleans⁶⁰, y los angelotes sobre pequeños segmentos de frontón curvo con conchas en su interior sosteniendo guirnaldas o flameros fueron típicos ya en los años setenta⁶¹. La capacidad del presbiterio y la elección de la imaginería según el programa iconográfico (custodia, *Crucificado* y relieves) determinaban los soportes, el cornisamento y el remate. La mezcla de mármoles negros y jaspes rosados es la que usó Crescenzi para el panteón, aquí con adición de mármoles blancos en adornos sin mucho interés y en los relieves. El camarín con puertas en el retablo es frecuente a lo largo de los siglos XVII y XVIII⁶². El diseño llama más la atención por su elegancia, como en las puertas, con escudos en doble marco, uno interior con exedras en el centro de los lados y puntas en los ángulos y el externo con codillos en las esquinas; y también en el cromatismo de mármoles negros, blancos y verdes, jaspes, bronce, plata, cristal y pintura.

Si en algo resulta peculiar es en la inhabitual anchura del testero, que se cubre totalmente de acuerdo con los gustos del momento⁶³, y en la disposición de la calle central con el lienzo que la cubría íntegramente y que podía recogerse mediante una máquina ingeniosa y sencilla explicada por Esteban⁶⁴ que ocultaba a la vista el hueco con la custodia levantándose en los días de veneración pública. Los precedentes fueron

⁵⁹ Trazado por Sebastián de Benavente, amigo de Herrera el Mozo en 1678.

⁶⁰ Así se deduce de la documentación y se ve en el arco de la Puerta del Sol, trazado por Francisco de la Torre y grabado por Matías de Torres (Biblioteca Nacional de España).

⁶¹ Por ejemplo, en el citado retablo del Milagro. Deriva de la colocación de grandes ángeles sobre caulículos en las enjutas, ya en el proyecto de Sebastián de Benavente y Alonso García de Oñate para el retablo mayor de la parroquia de Leganés (Biblioteca Nacional de España, 1669).

⁶² Era un uso habitual para facilitar la devoción a imágenes antiguas o reliquias destacadas sin molestar al culto, siempre que hubiera medios económicos para llevarlo a cabo, al modo de los antiguos deambulatorios en grandes templos medievales. En este, por razones estructurales, la luz del camarín no procede de la pared testero, sino la del este, donde se abrió un vano. Enfrente se dispuso la tribuna real.

⁶³ Un retablo coetáneo de similar diseño es el de la Virgen del Pilar de las Descalzas Reales en Madrid.

⁶⁴ Tiene una barra perpendicular en el medio de la parte inferior del cuadro, en cuyos extremos hay dos cadenas que apoyan en dos poleas fijas más elevadas y que caen en el sótano. Terminan en sendas pesas que contrarrestan el peso del cuadro. El eje de una de las poleas se prolonga por un lado hasta la parte interior del camarín, donde remata una rueda dentada que engrana con otra menor, a la que se aplica un manubrio, convirtiendo así la polea en torno. Para bajar el cuadro se eleva con el torno una pesa que vence la resistencia de la otra y desciende, resbalando por las ranuras de los muros laterales de la capilla. Para subir el cuadro se realiza la operación contraria con el torno.

estudiados por Martín González⁶⁵, que se refirió también al movimiento de las puertas de las custodias de retablos para descubrir el sacramento con un mecanismo secreto al modo de las tramoyas de cortinas teatrales. Se trata de un sistema de pesas derivado también de la relojería, y fue sin duda alguna concebido por Filippini, que, más tarde, aplicó sus conocimientos en este campo al Camón dorado del Alcázar, otra estructura de madera.

El altar doble que se denominaba «a dos haces» incluía un lienzo pintado a doble cara, y tenía precedentes. Un ejemplo cercano es el que existió en el monasterio de franciscanas de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra, conocido popularmente como de Santa Juana de la Cruz. Don Juan José de Austria quiso patrocinar un retablo de este tipo ahí, aunque las monjas hubieron de adelantar fondos de su bolsillo⁶⁶. Con gran magnificencia se duplicó en El Escorial el servicio de plata para los dos altares.

El texto de Santos menciona la participación de Francesco Filippini, que sobrepasa ampliamente la labor de transformar el reloj en custodia. «Hombre de agudo ingenio» según Palomino, nació en Sant'Agata Feltria, entonces estado de Urbino. Tras vivir en Roma pasó a Madrid, donde hizo en 1674 el reloj de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor⁶⁷ y hacia ese año arregló el reloj de El Escorial⁶⁸. En 1678 entregó al monasterio el reloj transformado en custodia para la Sagrada Forma por orden del rey. Gozaba también del aprecio del valido, don Juan José, ya que ese año hizo labor de cerrajería en su fundación, la capilla de la Virgen del Milagro en las Descalzas Reales madrileñas⁶⁹. Seguramente por estos motivos fue nombrado relojero de cámara a fines de año. El 29 de agosto de 1679 fió al escultor Luc Guillaume para hacer las esculturas del adorno de los plateros en la entrada de María Luisa de Orleans, ocu-

⁶⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, pp. 111-156, pp. 118-121.

⁶⁶ GONZÁLEZ ASEÑO, E., *Don Juan José de Austria y las Artes. 1629-1679*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, pp. 351-352.

⁶⁷ BENITO RUANO, E., «Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, pp. 17-25, p. 17. Fue sustituido en 1866 por el actual de José Rodríguez Losada.

⁶⁸ MEDIAYLLA, 2005, p. 53, fecha que extraemos de la labor realizada en 1674 por Pedro del Hoyo.

⁶⁹ GONZÁLEZ ASEÑO, E., «Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas Reales», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 583-589, p. 587.

pándose él, sin duda, de recubrirlas de plateado y dorado⁷⁰. Desde esta fecha hay que situar sus labores en la custodia interior y retablo de la Sagrada Forma. Su estancia en El Escorial está documentada, ya que el 2 de agosto de 1685 fue testigo del testamento otorgado allí por Francisco Rizi. Es posible que finalizara justo antes de 1688, porque tasó entonces con Rodríguez de Jarama las obras de hierro hechas en el monasterio por el herrero y cerrajero Juan Gil, y firmó y fechó un reloj, hoy en el Museo de Kassel, de los llamados de sierra⁷¹. Su labor en el retablo fue, probablemente la causa de su nombramiento como ayuda de la furriera, oficio en que le citó Santos en 1690.

Este último año se hizo el Camón dorado en la pieza de las Furias del Alcázar para Carlos II –aún sin heredero– y la nueva reina Mariana de Neoburgo, con madera labrada por José Benito de Churriguera y paneles pintados de flores alusivas debido a Bartolomé Pérez, ayudado por José de Cieza y dos pintores más. Filippini hizo pesas y mecanismos, cobrando «por los movimientos que hizo para los tableros, vidrios y puertas»⁷². Sus dos hijas profesaron en el convento real de Santa Isabel. Seguramente como parte de la dote de ambas trazó y empezó a hacer a su costa el tabernáculo y gradas de madera del altar mayor. El 10 de junio de 1697, el ensamblador y escultor Jacopo Bertessi⁷³ declaró ha-

⁷⁰ En la escritura aparece como Lucas Villamue, que será la castellanización del nombre flamenco. Tenía que hacer cuarenta angelotes de yeso con guirnaldas, veinte con el nombre en cifra de Carlos II y los otros con el de María Luisa de Orleans; cuatro leones coronados con escudos de España y Francia, y las cuatro *Virtudes Cardinales* con cuerpo de madera y cabezas, manos y pies de yeso. Se iban a recubrir todas las figuras de dorado y plateado (AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, pp. 354-355). Filippini pudo ser el tracista del monumento, un tablado en la Platería, contratado por Diego de Calzada y otros dos ensambladores (*Ibidem*, pp. 61-62), con un friso, doce bastidores para pinturas, cuarenta y cuatro aparadores en que irían las piezas de plata, y pedestales para las esculturas.

⁷¹ MONTAÑÉS, L., «Un reloj escorialense en el Museo de Kassel. La afición de una reina por los relojes», *Archivo Español de Arte*, 128, 1959, pp. 326-329. De 0,54 m, al dar cuerda a la máquina se eleva lentamente por el pilar central, y al bajar se ponen en movimiento las manillas de sus cuatro esferas. Tiene cuatro leones de apoyo para el plinto, con serafines en las esquinas. Encima hay un pedestal con cariátides en los ángulos y adornos en los netos, y un pilar dentado con cuatro esferas. La delantera tiene el horario, esquema astrológico del cielo, fases de la luna y calendario de fechas; el lateral derecho los días de la semana y el izquierdo los meses, y la parte posterior otro calendario de meses, los signos del Zodiaco y la posición del sol en él. Hay dos parejas de angelotes sobre dos de las esferas, con leyenda partida en dos cintas «Quien gasta el tiempo y todo lo acaba/ todo lo pierde sin peso ni espada».

⁷² SANCHO MARTÍNEZ, J. L., «El reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar» en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 164-170, p. 170.

⁷³ BARRIO MOYA, J. L., «El desaparecido tabernáculo de la iglesia de las agustinas recoletas de Santa Isabel de Madrid y algunas noticias de sus autores», *Recollectio*, 18, 1995, pp. 323-329. Bertessi debió hacer también los dos grandes ángeles de las enjutas del retablo. No se había puesto en relación esta actividad madrileña, propiciada por su compatriota, con la más conocida de Valencia,

ber cobrado 1.000 ducados por la madera en blanco, 4.500 reales que le dio Filippini antes de su muerte –poco posterior al 30 de octubre de 1696– y los 6.500 restantes de las monjas. Desaparecido en la Guerra Civil, queda fotografía en el Archivo Moreno. Es un diseño muy novedoso para una custodia de retablo, con gradas y pedestales adornados con planta ochavada y ángeles tenantes como cariátides sobre peanas con follaje, todo presente en su reloj escurialense e inspirado en el que regaló Leopoldo I. El entablamento es llamativo, puesto que, siendo arquitrabe y friso normales, con adornos de espiga como en el retablo de la Sagrada Forma, los dentellones y la cornisa con tarjeta crespada se quiebran hacia abajo como luego harían los Tomés en el transparente de la catedral de Toledo. Sigue en el remate un friso ochavado en que apoyan cuatro ángeles con instrumentos musicales, dos sentados y dos de pie, un plinto de faldones con volutas y cabezas de serafines y en las partes centrales tarjetas de vides (como en el citado retablo), cúpula abombada con follaje, frutos y figuritas, y acaba en unas hojas con *San Juanito* con el cordero, alusión al sacrificio divino en la eucaristía. Las pinturas del *Buen Pastor*, *San Pedro* y *San Pablo* eran de Palomino. Por último, en el inventario de Carlos II de 1701, en el Salón de los Espejos del Alcázar, se citó un reloj suyo de nueva invención hecho en Madrid que «andaba solo»⁷⁴.

No se ha dado importancia a la noticia de Santos de que el italiano trazó los bronceos del retablo. La profusión del adorno bronceo hace poco probable que su detalle viniera previsto desde la primera traza, y parece razonable que fuera Filippini el inventor de los diseños particulares de los ornamentos que él mismo iba a realizar en bronce, completando la traza general con otras parciales según era habitual⁷⁵. La trayectoria de Filippini le muestra sobradamente capaz y no cabe descartar que, incluso, interviniera en el diseño de algunos adornos que se hicieron en mármol. Probablemente utilizó algún escultor para hacer los modelos y moldes que luego fundiría en bronce, una técnica que dominaba y que nunca fue común entre los artífices españoles.

primero en colaboración con Palomino, también relacionado con Filippini, Coello, Jordán, Churriguera y demás artífices de las obras reales. Bertessi adoptó el estilo del relojero, con ángeles tenantes monumentales, óvalos y tarjetas de similar diseño.

⁷⁴ FERNÁNDEZ BAYTÓN, G., *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*, t. I, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1975, p. 32. Con su paso andaba 30 horas, bajando por una escalerilla y subiendo otro tanto tiempo. Tenía la caja de bronce con adornos de plata, sobrecaja de cristales guarnecida de bronce, media vara de alto, y el movimiento de seis dedos en cuadro.

⁷⁵ CRUZ YÁBAR, 2008, p. 385.

La decoración escultórica de bronce exigía la inclusión de elementos delimitadores y de soporte en el retablo: dos pequeños óvalos para unas figuras en relieve y cuatro cartelas para los pedestales, tarjetas para los doce escudos y demás adornos de las puertas; basas y capiteles con serafines en los seis soportes, y en los vaciados de las pilastras centrales los roleos con leones y águilas. En las albanegas de los arcos debajo de dos leones marmóreos hay adornos de bronce calados y en el friso dos águilas más seis cartelas. El ático tiene festones de vides en los machones y colgando del frontispicio, flameros o pebeteros sostenidos por ángeles, cartelas bajo los medallones y adornos calados en tres esquinas de las enjutas; encima hay coronas y palmas, espigas en el tarjetón y guirnaldas portadas por angelotes; sobre el cuadro, una clave también de bronce. Los dos ángeles a los pies del *Crucificado* son de bronce hueco, para poder sostenerlos en el aire. En el camarín quedan adornos bajo los soportes y roleos en el friso, florón, reja con cuatro jarroncillos de la tribuna, dos tarjetones desaparecidos y todos los letreros.

Los artífices de los mármoles han permanecido ignorados pese a que Ponz dio sus nombres, aunque deformados y sin concretar su papel:

Allí hay por todo adornos de palmas, coronas, laureles, racimos, y otras cosas, con algunos niños y cabezas de serafines, en cuya ejecución se emplearon varios profesores, y entre otros he oído decir que dos Flamencos, llamados Enrique Cardon y Carlos Gutierrez⁷⁶.

Se trata del escultor Hendrick Cardon y del marmolista Charles Gautier (que firmaba Carlos Gauté a la castellana), y sin duda fueron los contrastistas de los mármoles, Gautier de los decorativos (negros de San Pablo y verdes tal vez de Granada, más jaspes rosados de Tortosa) y Cardon de los escultóricos (blancos traídos en bloques de Génova, como era habitual).

El marmolista Gautier nació en 1635, según declaró en una tasación de 1691. Era un flamenco-borgoñón llegado a España a finales de la década de los cincuenta con el arquitecto François de la Vigne (castellanizado de la Viña). La primera obra conocida de ambos fue muy relevante, los adornos de mármol y estuco de la capilla de San Isidro en la parroquial de

⁷⁶ PONZ, p. 86.

San Andrés de Madrid⁷⁷. Gautier hizo el 12 de marzo de 1670 una fuente para las casas de don Francisco de Gaztelu y Gamboa⁷⁸, y el 2 de julio contrató el pedestal de jaspes del altar mayor de la parroquial de San Juan, diseñado por su amigo Vigne, que había realizado el retablo⁷⁹. El 31 de agosto de 1674 concertaron los sepulcros de mármoles de Génova de los marqueses de Mejorada para la capilla mayor de su patronazgo en el convento madrileño de los agustinos recoletos, trazados por Vigne⁸⁰. En 1679 se hizo Gautier con los pedestales del altar mayor y el colateral del evangelio de la parroquial de San Ginés de Madrid⁸¹, donde solo hemos encontrado este⁸². En 1684 coincidió con Hendrick Cardon y Coello en el retablo de la Sagrada Forma, como luego en el adorno de la capilla de la Virgen de los Siete Dolores de don Diego Ignacio de Córdoba, marqués de Canillejas, en la iglesia de San Luis Obispo (1689-1690)⁸³, y en la tasación de los bienes del Almirante de Castilla en 1691, ya sin este último⁸⁴. Llevó a cabo otra tasación aún más importante, la de los bienes del difunto Carlos II, desde 1701⁸⁵, que demuestra su plena introducción en palacio a raíz de la obra de El Escorial. Debió de morir poco después⁸⁶.

Gautier hizo mármoles en el banco del retablo, fustes de las cuatro columnas y dos pilastras, los bordes de los relieves en los entrepaños,

⁷⁷ TORMO Y MONZÓ, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, vol. I, Madrid, A. Marzo, 1927, p. 47.

⁷⁸ AGULLÓ, 2005, p. 129.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 369.

⁸⁰ ESTELLA MARCOS, M., «Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: Documentación, tipología y estudio», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, 1982, pp. 253-280, pp. 271-272.

⁸¹ BASANTA REYES, M. B., «La parroquia de San Ginés de Madrid», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 17-18, 2000, pp. 1-402; pp. 131-132 y 137.

⁸² Se ha dicho que quedaba el frontal del altar mayor de jaspe con incrustaciones de bronce (VV. AA., *Inventario artístico de Madrid capital*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, p. 150) pero parece de fines del siglo XVIII o comienzos del siguiente.

⁸³ Contrato citado sin comentario —ni siquiera mencionó a Gautier—, sin duda por tratarse de un estudio de carácter histórico y no artístico, por DIAGO HERNANDO, M., «Diego Ignacio de Córdoba y el papel de Madrid en el mercado crediticio en la Castilla del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV, 2004, pp. 59-96, pp. 67-68.

⁸⁴ SILVA MAROTO, M. P., «La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo», *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, pp. 205-224; pp. 218-219. Ambos maestros se denominaron marmolistas de su majestad.

⁸⁵ FERNÁNDEZ BAYTÓN, p. 129-166.

⁸⁶ Llegó a contratar la cantería del convento de patronazgo real de mercedarias descalzas de San Fernando, aunque la cedió en 1697 a un cantero (TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 319).

arquitrabe y cornisa, marcos de las enjutas y bordes de los medallones, peanas de cuatro ángeles, machones, segmentos de frontón, marco superior del lienzo, interior de la tarjeta, frontispicio y cierre del ático y todo el retablo. De jaspe fueron los vaciados de los pedestales de los soportes y sus pequeñas piedras o placas recortadas, marcos de puertas y de los cuatro relieves, cajeados de las seis traspilastras, friso del entablamento y el que hay sobre este y el interior de las enjutas. De mármol y jaspe combinados son las dos mesas de altar y los embutidos del camarín, pilastras y su pavimento, los modillones del friso y las cuatro pilastras separadoras de la reja.

El nombre de Cardon, el escultor, permite situar su llegada al mundo en Flandes, que ocurrió, según su propia declaración, en 1644⁸⁷. La primera noticia que tenemos de su estancia en Madrid se remonta al 17 de agosto de 1679, en que, en compañía de Pedro Alonso de los Ríos, el discípulo de este Manuel Gutiérrez, y Mateo Rodríguez, se obligó a hacer las estatuas de los arcos efímeros situados en el paseo del Prado y junto al hospital de los Italianos para la entrada de la nueva reina María Luisa de Orleans⁸⁸. No han quedado testimonios de esta intervención de Cardon, que le muestra ya enraizado en el ambiente artístico madrileño y colaborando con los más importantes imagineros, por lo que hay que adelantar unos años su llegada a Madrid. Nada sabemos de su actividad posterior, pero debió de ser importante, a juzgar por su elección para tallar los relieves del retablo de la Sagrada Forma. Cardon debió contratar en solitario la escultura hacia 1685, según la atribución de Ponz, lo que determinaría su nombramiento de escultor del rey en 1688 con efectos desde noviembre de 1687, sin duda una consecuencia de esta empresa fundamental⁸⁹.

Gautier y Cardon vuelven a aparecer juntos en la citada capilla del marqués de Canillejas haciendo el adorno de trece por siete pies (3,64 × 1,96 m)

⁸⁷ Debió de ser integrante de la familia de escultores antwerpenses de ese apellido. Forci Cardon (nacido en Arras hacia 1577-1651) tuvo dos hijos, Servaes (1608-1649) y Joannes (1614-1656). Por las fechas de nacimiento de Hendrick es posible que fuera hijo de este último.

⁸⁸ ZAPATA, pp. 273 y 283.

⁸⁹ Otra pudo ser el encargo para el adorno de ángeles con escudo real para la portada del crucero en las Calatravas madrileñas, aunque se hayan aportado argumentos para otra atribución (GUTIÉRREZ PASTOR, I., «Una atribución a Pietro di Martino Veese: El escudo de armas de Carlos II entre ángeles tenantes de la iglesia de las Calatravas de Madrid y la influencia de Bernini en la decoración española del Barroco», *Archivo Español de Arte*, 312, 2005, pp. 419-427). Hay cierto parecido entre estos ángeles y los de la Sagrada Forma. De ser de Cardon trabajaría hacia 1688, cuando se acababa la decoración del altar mayor de este templo real.

para un nicho con bóveda de cañón de la capilla, contratado por 700 ducados el 2 de septiembre de 1689 por el segundo. Debían acabarlo para mayo de 1690 y era de mármol de San Pablo y embutidos de jaspes de Tortosa, y en alabastro de Aleas el escudo de armas, la guirnalda, festones, letrero y concha debajo, floroncillos de los arbotantes y los dos de los vaciados y los dos retratos de bulto, debiendo presentarse modelos de barro⁹⁰. Había contratado José de la Torre el retablo el 25 agosto de 1689⁹¹, y se dice que había algunos cambios en la traza que figurarían en la montea y que determinarían este y José Jiménez Donoso, que habría sido el tracista⁹². Probablemente lo fue también del adorno que hicieron los flamencos.

En 1689 valoró Cardon con Pedro Alonso de los Ríos las estatuas y cosas de piedra en la almoneda madrileña del marqués del Carpio⁹³. Volvió a trabajar en otra entrada solemne en Madrid, esta vez de Mariana de Neoburgo (1690). Se encargó de hacer la fastuosa decoración de la pudiente congregación de plateros madrileños⁹⁴; junto a los habituales aparadores donde se colocaron todo tipo de piezas de plata, Cardon dispuso figuras escultóricas complementarias como hiciera Guillaume en la ocasión anterior. En diciembre de 1691, de nuevo con Gautier, tasó la importante colección de escultura del almirante de Castilla, en la que había muchas tallas italianas, y entre ellas destacan los relieves marmóreos, especia-

⁹⁰ Estella publicó la fotografía pero atribuyó la hechura de los retratos al cantero Juan Bejarano, al que identificó erróneamente con el fallecido Sebastián Bejarano, escultor del reinado de Felipe IV. También existen fotografías del adorno deteriorado tras la destrucción de la iglesia, publicadas por HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Una iglesia madrileña desaparecida. San Luis Obispo», *Archivo Español de Arte*, 101, 1953, pp. 31-36. El aspecto del adorno corresponde a las condiciones del concierto; sigue modelos italianos que conoció Donoso *in situ*.

⁹¹ Media veintidós y medio por doce pies (6,30 × 3,36 m), para hacer en siete meses por 10.000 reales. Solo se especifica que no entraban en su obligación el pedestal de mármol y la tarima de piedra —que suponemos haría Gautier—, pero sí la mesa de altar con cajones para los ornamentos litúrgicos.

⁹² Donoso había contratado, además, la pintura, de la que hizo solo los frescos de la capilla —con arquitecturas, adornos y figuras— debido a su fallecimiento, acabando su compañero Coello, quien hizo el *San Diego dando limosna a los pobres* del remate del retablo y la *Última Cena* en la puerta del sagrario. PALOMINO, p. 1.040, cuenta que Coello tasó por la viuda de Donoso la pintura al fresco y al óleo, y Palomino por el comitente, costando 3.000 ducados. Coello acabó el encargo tras morir Donoso el 14 de septiembre de 1690, que, según Palomino, fue el último de este. En el centro del retablo iría la *Virgen de los Dolores* de bulto; San Diego es el santo patrón del marqués. Se completaba esta magnífica capilla con dos cuadros de Jordán que serían para los muros laterales del presbiterio, la *Coronación de Espinas* y *Herodías con la cabeza del Bautista* (PALOMINO, p. 1.113).

⁹³ FRUTOS SASTRE, L., *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2009, p. 736.

⁹⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Los Artífices y las Artes en Madrid en 1694», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 34, 1994, pp. 47-78, en especial p. 61.

lidad que Cardon conocía bien. Ese año participó con otros escultores y arquitectos en el pleito contra la pretensión del ayuntamiento de que contribuyeran al repartimiento de soldados⁹⁵. El 19 de diciembre de 1693 tasó las imágenes del caballero de Santiago don José Rubín⁹⁶. Antes de 1699 hay que datar la imagen de *San Pedro* para la congregación de los Venerables Naturales Sacerdotes de Madrid y su réplica de ese año para la de Jerez de la Frontera⁹⁷. Se tiene noticia de su fallecimiento en 1700, cuando su sucesor en el puesto, el portugués Pedro de Araujo, refirió dicha circunstancia en un memorial.

La obra de Cardon en el retablo escurialense tiene un alto interés por la escasez de relieves en la escultura cortesana del siglo XVII. Sobresalen mucho del marco, y para juzgar su calidad hay que tener en cuenta que su autor contó con poco espacio para narrar hechos en que estaban presentes muchos personajes y varios planos, lo que impedía alcanzar muchas sutilezas. Cada relieve se desdobra en dos escenas distintas aunque relacionadas; más tarde describimos lo representado y su significación iconográfica. La resolución de la perspectiva y las anatomías son correctas, y los gestos algo retóricos ayudan a la lectura de los hechos. Cardon se detuvo en detalles de telas y atributos. Pudo ser autor de los modelos y moldes para los ángeles de bronce dorado que fundió Filippini⁹⁸.

⁹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, p. 383.

⁹⁶ AGULLÓ, 1978, p. 39.

⁹⁷ Sancho de Sopranis (SANCHO DE SOPRANIS, H., «Papeletas para una serie de artistas regionales», *Guión*, 24, 1936, p. 20) publicó datos de la visita de 1699 a la parroquia de San Miguel de Jerez, por los que se pagaron a un escultor Enrique Cardín 330 reales por la imagen y 110 por su dorado y estofado. Además, se compró una silla por 200 reales y se doró por 240. POMAR RODIL, P. J., *Jerez: guía artística y monumental*, Madrid, Sílex, 2004, p. 196, identificó al escultor con el nuestro y la talla con la de la capilla propiedad de la congregación de Venerables Sacerdotes Naturales jerezana. Seguramente los contactos de ambas hicieron que se pidiera una réplica de la imagen original en Madrid, que también haría Cardon, como demuestra la coincidencia de la figura conservada con la mostrada en la estampa de la escultura cortesana conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. San Pedro aparece sentado y bendiciendo con vestiduras, tiara y báculo como primer Papa, conveniente a la naturaleza de la congregación. Es una figura estilizada como era habitual en la Corte en el último tercio de siglo. Es extraño que no se refieran las cuentas a la traída del bulto desde Madrid, por lo que no hay que descartar que Cardon pudiera estar en Jerez o alguna localidad cercana como Cádiz. El precio bajo sería acorde con los de esta ciudad, pero no con los de Madrid; la silla y su dorado costarían en realidad 240 reales, pues si no, habrían importado lo mismo que la escultura, lo que no tiene sentido. MORENO (MORENO ARANA, J. M., «La difusión del barroquismo sevillano en el Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales», *Revista de Historia el Puerto*, 37, 2006, pp. 47-80, n. 80) atribuye la imagen jerezana a Ignacio López por motivos estilísticos, explicando que sustituiría a la de Cardon, lo que parece poco probable, salvo que se hubiera deteriorado y siguiera el modelo original.

⁹⁸ Tormo pensó que los ángeles se reaprovecharon de los que se hicieron bajo la dirección de Crescenzi para el Panteón (TORMO y MONZÓ, E., «Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, 1925, pp. 117-145, p. 128).

Por último, la gran pintura central ha sido objeto de debate en muchos de sus aspectos. La carta del 17 de noviembre de 1684 demuestra que el lienzo encargado por el rey a Rizi tenía como asunto la ceremonia de traslación del 19 de octubre de ese año, con los frailes, colegiales y niños seminaristas tal como figuraron en la procesión. Como en la carta de Veitia se denomina a Rizi «pintor de cámara» –a quien tocaba hacer los retratos– es seguro que tenía que retratar a Santos y a los principales religiosos de la comunidad; también se le mostraría el escenario de la sacristía, la custodia de asiento y la portátil, el altar y su servicio, el órgano, ropajes litúrgicos, cirios, palio y facistol. No sabemos qué punto de vista eligió este pintor, pero nunca pensaría en incluir el retablo, pues era el provisional reformado por Miguel García, que no iba a estar allí mucho tiempo.

Francisco Rizi murió en El Escorial el 3 de agosto de 1685, ocho meses y medio después de su viaje para tomar apuntes. En su testamento, dictado el día antes de morir, no menciona el cuadro ni deuda alguna por él, lo que se puede deber a que esta pintura se entendía incluida en sus gajes de pintor del rey. En el inventario de bienes de su discípulo Isidoro Arredondo se cita «Más un lienzo de las Sagradas Formas»⁹⁹, valorado solo en 500 reales del que, por cierto, no se indica que sea boceto ni borrón ni que fuera Rizi su autor; ni siquiera es seguro que el asunto se refiera al cuadro de la sacristía escurialense.

La muerte de Rizi y de Francisco de Herrera el Mozo en agosto de 1685 y de Juan Carreño de Miranda el 3 de octubre de ese mismo año convertía a Claudio Coello en el único pintor del rey acreditado para acabar el cuadro. Dos días antes de la muerte de Carreño, Coello anunciaba en una escritura de censo que hemos localizado¹⁰⁰ que tenía que ir a El Escorial dos meses por orden real. Es un tiempo demasiado largo para tomar apuntes, por lo que pensamos que la orden real era que terminara el cuadro, que se hallaba en las dependencias del monasterio como indica Palomino¹⁰¹. Pero no sucedió así. Según el tratadista, Coello decidió

⁹⁹ BARRIO MOYA, J. L., «Isidoro Arredondo, pintor madrileño del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV, 1995, pp. 33-55, en especial p. 47.

¹⁰⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 10.833, fol. 399.

¹⁰¹ PALOMINO, p. 1.063: «En este tiempo, habiendo muerto Carreño, y Don Francisco Rizi también, el cual había comenzado el cuadro de la Colocación de las Santas Formas, para la gran capilla, que Su Majestad hizo edificar en aquella gran sacristía de San Lorenzo el Real de El Escorial, con la dirección de dicho Don Francisco, hubo de ir Don Claudio a suplir la asistencia de su maestro, y proseguir el cuadro comenzado...».

cambiar el punto de fuga de Rizi, excesivamente alto para su gusto, y modificó la composición, haciendo un admirable borroncillo¹⁰². Es claro que el pintor tuvo que presentárselo –en una versión mayor– al rey para obtener su beneplácito, pues suponía empezar la pintura de nuevo¹⁰³. Coello retrató a los principales frailes jerónimos; Santos destacó que «son todos retratos del natural quantos se ven»¹⁰⁴. Palomino confirma que aprovechó una estancia de Carlos II en el monasterio para hacerle el retrato que debía incluirse en el cuadro de la Sagrada Forma¹⁰⁵. En 1686 continuaba el pintor en el empeño: hizo una traza para la galería del Cierzo, pero no la dirigió ni ejecutó, sino que se encomendó a Palomino y, por orden del soberano, Coello volvió a El Escorial¹⁰⁶. Inexplicablemente, el lienzo está firmado y fechado en 1690, una flema que recuerda a Velázquez, con cuyas Meninas emparenta en el realismo y la excelencia en el retrato y no tanto en el efecto de espejo, según veremos¹⁰⁷.

¹⁰² *Ibidem*: «[...] Y porque le pareció, que el punto de la historia, y perspectiva estaba muy elevado, hubo de bajarle, y hacer nueva composición, de que hizo un borroncillo admirable...».

¹⁰³ En el inventario de bienes del pintor a su muerte en 1693 (SALTILLO, M. del, «Artistas madrileños (1592-1850)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57, 1953, pp. 137-243, en especial p. 199, figura la misma composición, pero su precio (800 reales) y, sobre todo, sus dos varas y medio de alto, indican que no era el borroncillo ni una versión del cuadro acabado.

¹⁰⁴ PALOMINO, p. 1063: «Y respecto de que el asunto del cuadro era la Procesión solemne de la colocación de dichas Santas Formas, con asistencia del Rey nuestro señor, y toda la primera nobleza, hubo de hacer retratos, no solo del Rey, sino de todos los asistentes a la función. Fue un cuadro, cierto, de increíble trabajo, y estudio». Así lo ha argumentado convincentemente Stepánek respecto a los dos lienzos de la Galería Nacional de Praga. Deben ser, como escribí, los mencionados en el inventario hecho a la muerte de Coello en 1693, y el del prior tiene subyacente un retrato de mujer, tal vez María Luisa de Orleans. Se ha advertido la falta de presencia femenina en el lienzo, y es posible que se deba a que poco antes de acabarse falleció la reina (1689), por lo que se decidió esa supresión.

¹⁰⁵ *Ibidem*: «Y habiendo ido el Rey en el discurso de este tiempo a ver el estado de aquella obra, pidió licencia Claudio a Su Majestad, para retratarle en dicho cuadro. Lo cual concedido, y ejecutado por él con el acierto, que acostumbraba, dijo el señor Conde de Benavente (que ya estaba bien informado de los méritos de Claudio:) Señor, ya tiene Vuestra Majestad Pintor de cámara; y así fue, porque luego el Rey expidió se Real decreto, declarándole por tal, y concediéndole todos los gajes, casa de aposento y llave de furriera, a ella accesorios».

¹⁰⁶ *Ibidem*: «Durante esta obra, por el año de 1686 se trató de pintar el techo de la galería del Cierzo del cuarto de la Reina. Y habiendo venido Claudio para este efecto, y trazado la arquitectura, y adornos concernientes a la distribución de historias, o casos de la fábula de Psiquis y Cupido, que allí se ejecutó. Y deseando Su Majestad, que Claudio no hiciera falta a la continuación de la obra de El Escorial, le preguntó: de quién podía fiarse de la ejecución de dicha pintura de la galería. Y entonces le debí yo, que me prefiriese a muchos, que sin duda, lo merecían mejor. Y avisado de la orden de Su Majestad por el excelentísimo señor Conde de Benavente (mi protector) fui a verme con Claudio, para tomar la orden; y en virtud de ella, comenzamos los dos dicha obra; y habiendo pintado juntos algunas tareas a el fresco, se partió Claudio a El Escorial, dejándome, de orden del Rey, la instrucción de todo lo que se había de ejecutar en dicha galería...».

¹⁰⁷ *Ibidem*: «Concluido, pues, el cuadro, y la obra de dicha capilla de la sacristía de El Escorial, y celebrada la fiesta de colocación de las Santas Formas, se vino Claudio a Madrid, quedando Su Majestad muy satisfecho de su buena conducta, y él bien remunerado de su trabajo, como lo merecía».

Sullivan supuso que el planteamiento sería el mismo en Rizi que en Coello, y también que mucho de lo que compuso el maestro pudo aprovecharlo el discípulo. Halla la prueba en que el cuadro de Coello conserva algunos rasgos del dibujo atribuido a Rizi de la *Fundación de la Orden Trinitaria* para el monasterio pamplonés de la Orden (Uffizi, 1665), que luego pintó Juan Carreño de Miranda. Vemos posible que Rizi repitiera ideas de su invención para Pamplona en su cuadro para El Escorial, pero no tanto Coello. El parecido entre el dibujo de Rizi y la obra de Coello no pasa más allá del primer plano. Hay algún recuerdo directo en el gran reclinatorio cubierto de brocado que ocupa Carlos II frente al altar, que centra la composición y atrae poderosamente la mirada, composítivamente semejante al que ocupan dos eclesiásticos en el cuadro de Carreño. También se parece la forma de colocar en el ángulo inferior izquierdo en primer plano a unos pocos asistentes de espaldas que contemplan el acto. Pero, al margen de lo dicho, no vemos tanto parecido como suele defenderse. Lo representado para los trinitarios era una misa con el sacerdote vuelto hacia el altar –cuyo retablo es perfectamente visible– alzando la forma tras la consagración; el escenario se cierra con un congreso de personajes y se abre al fondo con un atrio y un paisaje donde se desarrolla una escena diferente. En el cuadro escurialense, el punto de vista es distinto: el retablo no se ve, el altar está solo insinuado, el sacerdote mira al frente y el pintor se recrea en una soberbia perspectiva de la sacristía con decenas de asistentes a la procesión. También la representación celestial es distinta en ambas propuestas: frente a la separación brusca de cielo y tierra en el dibujo de Rizi y en el cuadro de Carreño, Coello conserva la secuencia espacial y la presencia de lo celeste se reduce a algunos ángeles que revolotean en la bóveda de la sacristía.

La sacristía de El Escorial se reconoce, aunque la realidad está transformada. Sitúa el altar en la pared lateral, colocación forzada, puesto que el retablo provisional, al igual que el definitivo, estaban colocados en el testero. Además, si el punto de vista hubiera sido el que parece, esto es, el de quien mira desde el muro del fondo de la sacristía hacia la entrada por donde discurre la procesión, la luz natural vendría de la derecha y no se verían las ventanas. Sin embargo, el pintor invierte la posición de los huecos de la habitación y los pone a la izquierda del cuadro, conservando, en cambio, el aspecto de la bóveda, la cajonería y los cuadros que realmente estaban en ese lado. Una errónea interpretación del texto de fray Francisco de los Santos propagó la idea de que el lienzo pre-

tende crear la ilusión de un espejo o bien de un prolongamiento de la sacristía. Sullivan rechazó ambas hipótesis y propuso que la escena se veía desde dentro del camarín, que aún no existía cuando Coello planteó su cuadro. Lo que allí se ve no es explicable por la interposición de espejos ni por una posible visión tras el hueco del transparente, ni es viable justificarlo desde las reglas de la óptica. El pintor distorsiona la realidad de la planta de la sacristía y la situación del altar e introduce las licencias que tiene por conveniente hasta conseguir con este truco un escenario ideal y un asombroso resultado pictórico.

Se vislumbra un presbiterio alfombrado y el altar con su delantera tapada por un frontal, en apariencia de tela roja, aunque el que donó el rey tenía reja de plata por encima de la tela, con la sigla del nombre real y marco que parece de madera; la custodia-reloj, al fondo, es una masa dorada de la que se reconoce solamente una cariátide; se identifican mejor los grandes candeleros y cruz donados por Carlos II. El oficiante Santos, asistido por un diácono y un subdiácono, está vuelto al pueblo para la bendición¹⁰⁸ y sujeta respetuosamente con un paño la custodia de oro con la forma. Ponz describió el pectoral que lleva Santos y el terno que portan los oficiantes, de escenas bordadas con milagros de Cristo. El rey se representa descubierto y arrodillado en un reclinatorio y cojín bordados. Ya Ceán destacó la corbata y moda francesa, y dijo que detrás estaban los nobles citados por Santos: el duque de Medinaceli como primer ministro, el duque del Infantado y de Pastrana, montero mayor, el caballero real el conde Baños, el marqués de Quintana gentilhomme del rey, el marqués de la Puebla como mayordomo de semana. Ninguno de los nobles participantes en el sacrilegio se hallaba allí; los asistentes a la ceremonia del 19 de octubre de 1684 son los que exigía el protocolo cortesano¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Tal como describió él mismo.

¹⁰⁹ FERNÁNDEZ-SANTOS señaló correctamente que no estaban los nobles culpables en el lienzo de Coello y que había pasado un tiempo excesivo desde su absolución. También acertó al afirmar que la alusión a los lamentables hechos de 1677 solo podía ser velada y secundaria, y que se pasó a la idea general de exaltar la piedad austriaca por la eucaristía; más adelante veremos que las ideas eran más ambiciosas. Sin embargo, ha interpretado (p. 666), como otros cronistas antes, del texto del padre jerónimo fray Francisco de los Santos (SANTOS, F. de los, *Función Católica, y Real, Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de mil seiscientos y noventa*, San Lorenzo de El Escorial, 1690, pp. 5-6: «fue voluntad de su Magestad se celebrase la primera Traslación el año de 1684, año, que se siguió a la liberación de Viena») que el acto de traslado tuvo lugar como acción de gracias por la victoria del emperador contra los turcos en la batalla de Kahlenberg del 11 y 12 de septiembre de 1683, que levantó el asedio de Viena. Estos hechos son igualmente bastante posteriores —más de un año— y Santos solo los recordó, no señaló que la victoria fuera el motivo de la ceremonia.

Sierra Pérez¹¹⁰ ha abordado los aspectos musicales, explicando que el canto que entonan es el «Oh admirable Sacramento», y ha propuesto que el maestro de capilla sea fray Juan Durango, el organista fray José del Valle o fray Juan del Barco, con el organillo de plata portátil de Carlos V¹¹¹, el bajonista fray Juan de la Calle y el corneta fray Lupercio de los Arcos; además hay un niño solista. A los lados están los seminaristas con candeleros, al fondo el facistol, no la cruz como se ha dicho, y a la derecha el palio. Aterido¹¹² ha identificado a la izquierda a Rizi, visible, y Coello, más oculto, y lo ha interpretado como un homenaje de este a su maestro, aunque también supone un desagravio por no haber seguido su idea. Los demás nobles y monjes sostienen velas. Las alegorías las identificó Ceán, como hemos visto.

Además, escribió Santos «hizo Su majestad traer de Sicilia cuantas alhajas son menester... todo duplicado»; la duplicación del servicio de altar era necesaria para atender a los dos altares, exterior e interior. La citada memoria especifica que los objetos eran de plata sobredorada: una cruz y seis candeleros de una vara de alto, con filigrana y muchas piedras, y por parejas o duplicados, misales, facistoles (o atriles), cálices, campanillas, hostiarios, vinajeras y sus platos, paletillas con su puntera y espabiladeras, ramilleteros de filigrana de plata blanca, últimos evangelios de San Juan; además de otra sacra y las fundas de todo. Aparecen en el grabado de Palomino los misales, evangeliarios, los seis candeleros y la cruz, y entre ellos los ramilleteros. Por fortuna, han pervivido uno de los hostiarios y las dos vinajeras, que permiten conocer el estilo de todo el juego. Son, efectivamente, de plata sobredorada con adornos de filigranas y cristales de colores engastados, y están fechados en 1689 en Palermo con marcas del platero P. M (¿Pietro Mamingari?)¹¹³. La araña de plata del grabado será la que donó Mariana de Austria en 1690¹¹⁴, tal vez también hecha por Filippini.

¹¹⁰ SIERRA PÉREZ, J., «Lectura musicológica del cuadro de la "Sagrada Forma" (1685-1690) de Claudio Coello», en *Literatura e imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina 1996, pp. 147-224.

¹¹¹ Ceán señaló que el ayudante miraba enfadado al niño que no daba al fuelle.

¹¹² ATERIDO, A. «Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizi y Claudio Coello en la adoración de la Sagrada Forma de Gorkum», en *In sapientia libertas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 507-512.

¹¹³ Se conservan en el monasterio de El Escorial. Vid. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España. 1330-1700*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p. 24.

¹¹⁴ MEDIAVILLA, 2003, pp. 223-224. Corroborla la afirmación de Santos acerca de la donación por la reina madre para paliar su ausencia en la ceremonia de 1690; once días antes estaba enferma. Según Esteban se componía de un gran globo central del que salían seis arandelas con adornos y colgantes de frutas, que descendían hasta una manzana en que remataba, y todo el conjunto estaba sostenido por dos águilas imperiales con las cabezas unidas bajo una sola corona de oro.

El 29 de octubre de 1690 tuvo lugar la ceremonia de la segunda traslación. Entre mayo y junio de 1692 se obtuvo el privilegio perpetuo para los dos altares por las almas de los reyes, su real stirpe y sus reales consortes. El 27 de septiembre siguiente se consiguió otro día de festividad y exposición pública de la Sagrada Forma, que se fijó en el 28 de octubre por ser la víspera de la segunda traslación y cumpleaños de Mariana de Neoburgo.

4. El programa iconográfico

Fray Francisco de los Santos dispuso el programa iconográfico:

«Y a los últimos años de este segundo trienio emprendió el rey la obra del altar de la Sacristía para colocar en él la forma consagrada que allí se venera, cuya historia omito por pertenecer a otra parte. Fue suya la idea del quadro que zierra el altar donde está colocada dicha forma y todos los motes o letreros que adornan dicha obra son partos de su ingenio».

También sería Santos quien propusiera los motivos de los relieves de mármol, las esculturas y algunos adornos, además de las eruditas inscripciones, criticadas por Ponz¹¹⁵. Su glosa es un apoyo a las muchas lecturas iconográficas que se pueden extraer. Trataremos de señalar las fundamentales, olvidando otras muchas sobre aspectos secundarios aportadas por diversos autores con visión actual y sin apoyo en las fuentes o la propia obra.

El programa está entre los más complejos que podemos encontrar en los retablos de la época. Algunos aspectos se han señalado superficialmente, sin apurar o entender el significado teológico¹¹⁶. Al contemplarlo en su totalidad reparamos en conexiones insospechadas. Primeramente, en la división simbólica centrada en sus cuerpos y calles: el primer cuerpo figura un plano terrenal mientras el ático representa un plano sobrenatural; la calle central, con la gran pintura de Coello, presentaba una división semejante, en correspondencia con las laterales. Este aspecto es sobrepasado en importancia por lo más peculiar, la organización

¹¹⁵ Ponz, pp. 86-87.

¹¹⁶ Fundamentalmente las referencias a Carlos II y los Austrias, aunque olvidando elementos, en SULLIVAN, pp. 133-134, y FERNÁNDEZ-SANTOS, pp. 656-657; o la eucaristía y su triunfo, pero sin explicar en qué consistía este.

iconográfica, a la que asoma poderosamente la intención que dirigió la invención.

La lectura de las representaciones figuradas se inicia de forma natural por las escenas inferiores del retablo, tras lo que la vista se eleva hacia la parte superior. Si así hacemos, como cabe esperar, hallaremos primero dos episodios poco significativos respecto a la historia real de la milagrosa forma. En el lado del evangelio aparece Rodolfo II dando su beneplácito para que la reliquia pudiera salir camino de España¹¹⁷; el emperador no cumplió otro papel. En el lado de la epístola se representa la recepción de la reliquia por Felipe II¹¹⁸. Tanto las imágenes de estos dos relieves como su privilegiada situación en el retablo se explican por su relación con el cuadro central, donde se representa a Carlos II en el papel de patrono de la devoción a la santa reliquia. La cenefa del pedestal llevaba la siguiente inscripción explicativa: CAROLUS II. HISPAN. REX CATHO AUSTRIACA SUORUM. PIETATE PRIMUS AUT NULLI SECUNDUS. ALTARE HOC. TABERNACULU AURO. ARG. LAP QUE PRAECI ORN. SANCTAE FORMAE CONSECRAT. MIRABILITER INALTERATIS SPECIEBUS PERMANENTI. OBTULIT ANNO DEI 1684. La exaltación de la piedad del rey con su donación del altar y el tabernáculo de oro, plata y piedras preciosas para la Sagrada Forma, prolonga la de sus antecesores Austrias. La ingeniosa conexión de los dos soberanos del segundo nombre¹¹⁹ se completa con la alusión a Carlos, arrodillado, el primero en la devoción y segundo de nadie en el poder, como recuerda el juego de palabras del frontal. Este argumento se hallaría ante los espectadores durante 364 días del año en que el cuadro aparecía desplegado.

Las referencias a los Habsburgos se reforzaban con el águila imperial que centra el frontal. Siguen los símbolos de la monarquía española en

¹¹⁷ Se figura al emperador Rodolfo II con corona y toisón junto con el obispo de Cremona bajo palio dando fe de la documentación que acompañaba a la reliquia que se disponía a llevar fray Martín de Guzmán, bajo palio, que también lo hay en el cuadro de Coello, por ser también una procesión con gran concurso de gente. Según Santos «se consiguió y venció con beneplácito del César venirse a España».

¹¹⁸ Felipe II aparece con corona y toisón, dosel y gran escudo real detrás. Fray Martín está en un reclinatorio —como Carlos II en el lienzo— con la arqueta. A la izquierda hay dos caballeros: el situado más a la izquierda con toisón debe ser Khevenhüller; asisten, además, dos jerónimos, el de la izquierda con el documento de autenticidad. En el fondo aparece la entrega de la caja a fray Martín por Margarita de Cardona y el obispo, flanqueado por dos monjes y otras figuras.

¹¹⁹ Fray Francisco de los Santos incluyó a Rodolfo II como otorgante de la licencia para la venida a España para que este juego barroco pudiera tener lugar; «de donde se originó el reparo que si imperando Rodolfo II de Alemania la recibí, como hemos visto, Felipe II en España, parece se dirigía a Carlos II por oculta providencia, como a quien había de ser sin segundo en el glorioso empeño de su veneración».

las dos puertas, cada una con seis cuarterones, con las armas de Castilla y León rodeadas por el toisón en los inferiores y dos leones con cetro y globo sobre las puertas¹²⁰. Al decir de Santos eran los felinos signo de la valentía de los reyes de España que se extendía a dos mundos, que ofrecían a Dios para asegurar la entrada a más altos señoríos. Son, por tanto, guardianes de las puertas del camarín, entendidas como paso terreno hacia Dios, que está oculto en la Sagrada Forma, del mismo modo que la hostia milagrosa era invisible para el público que entraba en la sacristía, pero no para quien pudiera acceder al reservado espacio del camarín, ya que la caja central del retablo mostraba por detrás el reloj-custodia en que se reservaba la reliquia. Por último, sobre los relieves con las imágenes de Rodolfo y Felipe se disponen águilas imperiales con el Toisón de Oro en el pico.

Hasta aquí llega la parte que hemos denominado «terrenal» de forma simplista, en realidad, como defendemos, exaltación dinástica de los Habsburgos. La transición hacia la zona sobrenatural se produce de diferente modo en la calle central y en los laterales. La pintura se prolonga hasta llegar casi a la coronación del retablo, ocupada por una cartela con inscripción. Carlos II, ante su Corte y los frailes, adora la Sagrada Forma antes de que sea colocada en su emplazamiento definitivo, la custodia-reloj, apenas visible en la pintura. Los jerónimos y su prior son los transmisores de la voluntad de Dios en la ceremonia, y se produce así el primer nexo –junto con la presencia de la forma– con el plano celestial. La calle central cumple esa función de transición, como demuestra que no esté partida por el entablamento como las entrecalles.

La primera función de la pieza destinada a custodia mostraba poderosamente su origen profano. Allí se encontraba al principal de los dioses, Júpiter, y a su mujer Juno, Atlas, las Artes y Ciencias Liberales, las Cariátides y otras figuras de la Antigüedad. A los ojos actuales, una fusión con el cristianismo humanista. Nada más lejano a la realidad y no hay sino observar la profunda preocupación del padre Santos por justificar la presencia de estos personajes del paganismo: Júpiter y Juno están en el pedestal, vencidos como el demonio por san Miguel, y en cambio las Artes y las Ciencias se sitúan más cercanas a la forma, donde Dios es objeto de teología, la ciencia que reina sobre las otras por tratar de la Divinidad. Atlas está en lo alto por ser el primero que estudió la ciencia

¹²⁰ Los cuarterones superiores se adornaban con escudos de la Orden jerónima.

de la esfera, la observación del movimiento del sol, la luna y las estrellas, las esferas celestiales que ordenó la Divinidad, esfera en la forma. También consigue unir las sucesivas funciones del tabernáculo. Según Santos, el reloj «custodia al señor de los tiempos, que en aquel círculo breve con mano poderosa señala a todos eterna vida».

Los círculos o esferas componen así otra idea principal, derivada de los que tenía el reloj en su mecanismo y de la Sagrada Forma. La idea de círculo perfecto representa a Dios, y está no solo en la esfera que sostiene Atlas, del mundo y a la vez divina por apoyar en él Jesús crucificado, sino también en el apoyo del reloj que se quitó, la custodia-viril, en las incrustaciones circulares de la pared visible del camarín, o en los medallones escultóricos superiores, redondos frente a los medios puntos inferiores, debido a esta idea de lo divino frente a lo terrestre.

Prosigue la fusión terrestre y divina del retablo en los seis capiteles que, al ser compuestos, tienen hojas de acanto del orden corintio, pero esta vegetación acaba en cabezas de serafines, enlaces con el cielo, como lo son las dos águilas con alas desplegadas del friso. Según Santos llevan Toisones de Oro al Cordero, pues de su vellorino se tomó «esta insignia para gratificar a los esclarecidos pechos del orbe»¹²¹. El Cordero es Jesús, que aparece como hombre, crucificado aún vivo en su sacrificio por la salvación de la humanidad. Se apoya también en los dos ángeles de bronce dorado, situadas sus extremidades inferiores en el primer cuerpo del retablo y las superiores ya en el segundo; sirven para sostener la araña con luces que ilumina a Jesucristo.

Si seguimos ascendiendo por las calles laterales, encontramos que los dos relieves del ático son episodios acaecidos en la tierra pero, a diferencia de los dos de abajo y de la parte inferior del cuadro, milagrosos: representan el doble milagro de la forma manando sangre¹²² y de la

¹²¹ Con las águilas —los Austrias; un ala correspondía a la rama alemana y la otra la española— comenzó su texto de los Santos: «se han elevado a la mayor altura del orbe en potencia y majestad en ofreciéndose el motivo de culto al Divino Sol sacramentado, que siempre han demostrado con gloriosos ejemplares de su devoción especial, que deben ese encumbrado vuelo a lo superior de sus sagradas luces».

¹²² Muestra al hereje a la izquierda levantando la pierna con la que había pisado la hostia, que está debajo con los agujeros. De ella salen rayos indicando el milagro, al igual que la mano que se lleva al pecho, dando a entender que estaba fuera de sí como escribió van Delft. Santos elucubró, al parecer erróneamente, que separaron la Sagrada Forma de las otras y la pisotearon con más rabia, por haber mostrado su poder ya anteriormente y ser ya de especial devoción. A la derecha hay otro profanador tirando formas del copón, que tiene caída la tapa con velo, y otro a la izquierda va a pisarlas también. Otro protestante mira la escena a la derecha y levanta la mano advirtiendo el hecho milagroso. Al fondo hay un altar de orden dórico, compuesto por dos pilastras con traspilastras y en medio

conversión del hereje¹²³, narrada por medio de su ingreso en la Orden franciscana con el Crucificado al fondo. La eucaristía, idea rectora del retablo de la Sagrada Forma, se proyecta desde el Cristo crucificado hacia estas dos escenas, la de la izquierda, testimonio de que la forma consagrada es su mismo cuerpo y sangre, que brota tras el sacrilegio, y la de la derecha, que recuerda los frutos maravillosos de la redención. La muerte de Cristo –aludida en los jarrones en forma de flameros sostenidos por los cuatro angelotes de escultura situados a su altura– le convierte en Dios redentor por medio de su cuerpo y su sangre –recogida esta por los dos ángeles grandes con sus manos derechas– y le hace triunfador sobre el mundo, que le corona como rey mediante los símbolos de las coronas y palmas que traen serafines colocados sobre los medallones y las guirnaldas que extienden los dos angelotes de arriba. Santos advirtió su angelical hermosura, que es la que Dios quiere para los que acuden a su mesa, en que se sirve la comida celestial llamada «pan de los ángeles». La alusión eucarística de vino y pan se ve reforzada por la decoración del ático, festones de vides colgantes en los machones y volutas superiores, y espigas saliendo encima de los relieves y por los lados del tarjetón.

La lección final de la parte superior y celeste del lienzo se escribe con tres figuras celestiales voladoras: a la derecha la Majestad Real, una mujer con cetro y águila, en alusión al triunfo real y divino, a la izquierda un ángel niño que abre sus vestiduras y muestra el corazón, el Amor Divino a los hombres hasta sacrificar a su Hijo, y en el centro la Religión con llamas, libro abierto y cruz, como triunfo de Dios en la tierra. Como ha indicado Fernández-Santos, componen un triángulo que recuerda la disposición de los tres agujeros de la Sagrada Forma, pero también a la Santísima Trinidad. Encima hay cuatro angelotes que juegan con la cortina, que han alzado para que se vea la Sagrada Forma, en un efecto barroco que se repite abajo cuando se repliega el propio lienzo dejando ver el relicario. Sostiene la filacteria con la leyenda REGALIS MENSA PRAEBEBIT DELICIAS REGIBUS, una vez más elogio de la eucaristía proclamando que no hay delicia para la mesa de los reyes como el pan

un arco, este en su interior con un nicho de dos pilastras también dóricas, rematado por frontón triangular. En el centro sacan dos herejes el copón, lo que probablemente indique el momento anterior a lo acaecido en el primer plano.

¹²³ Aparece el prior imponiendo el hábito al converso, estando presentes por testigos tres franciscanos. El fondo tiene el mismo altar que en la escena precedente, pero aquí con una imagen del Crucificado en signo de penitencia y redención por la eucaristía.

de los ángeles. En la parte oculta del camarín hay, detrás del Cristo del envés, tres círculos que simbolizan nuevamente la Trinidad y los tres milagrosos agujeros de la Sagrada Forma. Remata el tarjetón con el letrero EN MAGNI OPERIS MIRACULUM/INTRA MIRACULUM MUNDI COELI/MIRACULO CONSECRAT, alusivo al milagro arquitectónico dedicado al milagro de la reliquia, dentro del milagro del mundo y el cielo, un juego ideológico que se observa a lo largo de todo el retablo.

En el centro del camarín encontramos un paralelo con el anverso. El frontal tiene escenas evangélicas terrenas aunque con presencia celeste. Continúa la correspondencia en la parte trasera del lienzo de Coello. En la mitad inferior hay figurada una procesión en la antesacristía que representa la salida de los asistentes tras la ceremonia del 19 de octubre en que se depositó la reliquia en la custodia-reloj. La narración de los hechos históricos, comenzados en el anverso del retablo con la representación de los dos milagros, la intervención de los dos Austrias en la llegada a España de la hostia milagrosa y la traslación a su nueva sede, finaliza en el reverso del lienzo con la salida de procesión tras depositar la reliquia¹²⁴.

A los lados del cuadro del lado del camarín hay representaciones de Moisés e Isaías, cuyas historias reúnen episodios que han sido clásicas prefiguraciones de la institución eucarística; el primero porta una tabla que recuerda la de la Ley, con la inscripción VERUM MANA PERMANENS/VERE CIBUS/QUO VERI ISRAELITE/IN VIA ALUNTUR/DONEC VENIANT IN TERRAM/PROMISSIONIS. Isaías lleva un escudo en forma de tarjeta con el letrero VENIENT IN SION LAUDANTES/QUI REDEMPTI SUNT/A DOMINO/NEC DEFICIET PANIS/EJUS. Hace referencia la primera leyenda a la procesión de los israelitas por el desierto alimentados con el maná hasta la tierra prometida, como antecedente de la procesión de 1684 con la Forma eucarística, y la segunda a los redimidos por el Señor que llegarán a Sión cantando alabanzas, del mismo modo que la veneración de la reliquia redimía a los asistentes; contó el padre Santos que «voceaban alegres, y edificados, quantos lograron la dicha de verle (el acto)»¹²⁵. La elección de Moisés e Isaías no es casual, el primero como garante de la ley antigua y el segundo de la nueva, pues es el profeta que anunció la salvación universal por Jesús.

¹²⁴ SULLIVAN, pp. 131-132, no identificó el lugar ni la procesión, algo que sí hizo FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 671, quien puso en relación el episodio con el anverso, pero no con la custodia real ni con la historia de la Sagrada Forma.

¹²⁵ SANTOS, p. 6.

En lo alto hay dos querubines, uno con el sudario y otro con la corona de espinas, en correspondencia con los dos ángeles del anverso que recogen la sangre de Cristo; supone una nueva referencia a su sacrificio en clave eucarística. También en la culminación se sitúan tres figuras paralelas a las del anverso relacionadas también con la redención: aquí, las tres virtudes teologales, en la derecha la caridad, a la izquierda la esperanza y en centro la fe, puesto que sin ella no puede hacerse realidad la salvación.

Hay un componente lumínico que tampoco ha sido analizado. La Sagrada Forma, de la que emana la luz divina, da sentido a la presencia constante de la luz en sus más diversas formas. Está poderosamente presente en el cuadro de Coello, donde aparecen cuatro blandones, el rey y la corte tienen velas en las manos y los seminaristas portan cuarenta cirios más ocho candeleros y dos candelabros sobre el altar con sus correspondientes velas. Del camarín viene luz artificial de la araña y luz natural desde el hueco al exterior que iluminará el transparente en los días de exposición pública. Por la parte del camarín, la custodia es remarcada por rayos dentro de un círculo y la propia custodia de oro tenía rayos que simulaban salir de la Sagrada Forma, receptora y emisora de toda esa luz. Bajo la tribuna real del camarín había dos inscripciones que se borraron. Como observó Sullivan, eran acrónimos del rey cuyo patrocinio se ensalza, pero, advertimos, también alusivas a la luz que la forma emana dentro del camarín oscurecido por el lienzo: CANDOR HIC ADEST RUTILANS, LUCIS OCCULTAE SINAXIS, y CUI AUSTRIAS REX PIUS LAUDES OPESQUE SANCIT. La araña regalada por Mariana de Austria con dos águilas y una corona para estar debajo del florón de rayos abunda en esta idea.

Fernández-Santos ha hecho interesantes observaciones en torno a las dos caras del altar y al camarín. Del reverso del cuadro de Coello ha indicado su sentido esotérico como *Sacra Sanctorum* por su perspectiva frontal de galería que arranca de una rotonda, frente a la perspectiva escorada que luce en el anverso. Propone la idea del velo del templo de Salomón, que separaba al pecador de Dios presente en el tabernáculo, y que se rasgó en dos, como una puerta por la que el hombre tuviera acceso a Dios, tras el triunfo de Jesús al morir. La basílica escurialense se equiparaba al templo del rey Salomón, y la identificación de los Austrias con este rey fue constante, especialmente en Carlos II¹²⁶.

¹²⁶ Por ejemplo, pintó Jordán la historia de Salomón en la Capilla real del Alcázar para Carlos II.

La inevitable decadencia de España tiene como contrapunto la imagen de magnificencia que proporcionan las principales obras arquitectónicas y decorativas realizadas por los monarcas en el monasterio de El Escorial. Sin embargo, la envergadura decreciente de las empresas de los monarcas de la casa de Austria es paralela a la penuria creciente de las arcas reales. Felipe II lo construyó, llevando a cabo la mayor obra arquitectónica y decorativa que se acometió *ex novo* en su tiempo. Felipe III y Felipe IV ornaron interiormente el panteón, una obra suntuosa que padeció los contratiempos de compartir recursos y artífices con un palacio para la diversión del monarca. Carlos II se limitó a hacer una obra menor comparada con las de sus ancestros, el retablo para la Sagrada Forma. Pero hemos de destacar una curiosa coincidencia. En las tres empresas, los proyectistas vienen de Roma y las completan maestros mayores españoles: Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, Crescenzi y Alonso Carbonel, Filippini y Olmo.

La pintura románica en el Antiguo Reino de Aragón. Intercambios estilísticos e iconográficos

M.^a Carmen Lacarra Ducay
Universidad de Zaragoza

Resumen

Recientes hallazgos de pinturas murales dotadas de documentación, como las pinturas de San Esteban de Almazorre, en la provincia de Huesca, que hay que fechar entre 1130 y 1131, han ayudado a profundizar en los estudios de la pintura románica en el Alto Aragón, mural y sobre tabla, estableciendo nuevas relaciones entre los diversos talleres aragoneses de los siglos XI al XIII.

A las importantes pinturas murales de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, emparentadas desde hace años con los talleres franceses de Poitiers y de Limoges, hay que añadir las pinturas de la iglesia de Santa Eulalia de Mérida de Susín, en relación con Almazorre y con el llamado tercer maestro de Santa María de Tahull, en el valle de Bohí (Lérida), y las pinturas de San Juan Bautista de Ruesta relacionadas con talleres de miniaturistas oscenses de las últimas décadas del siglo XII. En el caso de las pinturas sobre tabla, la pintura de San Vicente de Vió, similar a las pinturas de Almazorre, y el frontal del monasterio de Santa María de Igüacel, del taller de Ruesta, configuran con las pinturas precedentes un nuevo mapa de la geografía artística peninsular.

En la segunda mitad del siglo XX comenzaron a salir a la luz importantes conjuntos de pintura mural románica en el Alto Aragón que permitieron hablar de una escuela pictórica aragonesa. Obras dispersas por diferentes lugares de las diócesis de Huesca, Jaca y Barbastro, que no dejaron de llamar la atención de los investigadores españoles y extranjeros, configurando un nuevo mapa de la geografía artística peninsular. Recientes hallazgos de pinturas murales románicas dotadas de documentación han ayudado a profundizar en estos estudios, estableciendo nuevas relaciones entre los diversos talleres artísticos aragoneses de la primera mitad del siglo XII.

Para nuestro análisis hemos seleccionado algunas obras de pintura mural y sobre tabla de origen aragonés, pertenecientes a localidades de la diócesis de Huesca-Jaca y Barbastro, que confirman su importancia cultural y artística durante la época románica.

I

El primer gran conjunto de pintura mural corresponde a la localidad de Bagüés, lugar con ayuntamiento de la provincia de Zaragoza, que pertenece al partido judicial de Ejea de los Caballeros desde 1965 y a la diócesis de Jaca desde 1971.

Bagüés habría sido donado al monasterio de San Juan de la Peña en tiempos del rey Ramiro I (1035-1064) con otras diversas propiedades dispersas por los territorios más o menos cercanos, villas, iglesias y «monasteriolos», con sus derechos y términos¹. Durante el reinado de Sancho Ramírez (1064-1094) su iglesia parroquial pasaría a ser priorato de San Juan de la Peña en tiempos del abad Aquilino (1071), por donación del obispo Sancho de Aragón (1058-1075)².

Es en las últimas décadas del siglo XI cuando hay que fijar la construcción de la iglesia parroquial de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, dada la generosidad manifestada por el rey aragonés Sancho Ramírez (1064-1094) con el monasterio pinatense, que tendría su continuidad con su hijo y sucesor Pedro I de Aragón y Navarra (1094-1104)³.

Edificada a las afuera de la población, próxima al cementerio, fue construida en origen con una sola nave de gran altura y cabecera semicircular que recibe bóveda de cuarto de esfera precedida de tramo cubierto con bóveda de medio cilindro. La nave se cubría con armadura de madera para soportar el tejado a dos aguas.

Realizada en mampostería irregular, se decora al exterior con arquillos ciegos que apean alternativamente en ménsulas y pilastras de tipo lom-

¹ Diminutivo de monasterio para referirse a una habitación de eremita, en algunos casos rupestre, frecuentes en Aragón y Navarra en la segunda mitad del siglo XI, como consecuencia del fervor monástico de la época. DURÁN GUDIOL, A., 1991.

² LAPEÑA PAJUL, A. I., 1989.

³ Es entonces cuando tiene lugar una gran actividad constructiva en el propio monasterio con la edificación de la iglesia superior, consagrada el 4 de diciembre de 1094, y cuando se multiplican las donaciones por parte del alto clero y de la nobleza, habida cuenta de su condición de Panteón Real.

bardo, como pervivencia de elementos del primer románico visibles en otros puntos de la geografía aragonesa.

El acceso al edificio se realizaba por el lado norte o del evangelio a través de una puerta de arco de medio punto carente de decoración escultórica. Los vanos de iluminación, de medio punto y de derrame interno, se ubicaban, uno en el muro central del ábside para iluminación del altar principal, y los cuatro restantes en los muros laterales de la nave, de los que tres se sitúan en el lado derecho o de la epístola, y el último, de menor tamaño, en el centro del lado norte o del evangelio, próximo a la puerta de ingreso al templo.

En época posterior se construyó a los pies del edificio la torre campanario, de planta cuadrada y piedra sillar, insertada en gran parte en el interior de la nave, en el lugar donde pudo estar en origen la puerta de ingreso principal que hubo que sacrificar. Posiblemente, en esta nueva fase constructiva –que algunos autores fijan en el siglo XVI o incluso después– se llevó a cabo una segunda nave de menores dimensiones, que se adosa al lado meridional. Ambas se comunican a través de sendos arcos de medio punto practicados en el muro de la iglesia primitiva lo que afectó al conjunto de pintura mural del lado derecho o de la epístola⁴.

La decoración mural de la iglesia parroquial de Bagüés es un conjunto de una belleza espectacular para cuya presentación en el Museo Diocesano de Jaca se utilizó una antigua dependencia claustral situada como prolongación de la galería norte, que se adoptó para configurar la reconstrucción fiel de la iglesia original.

Cuando se llevó a cabo el arranque de las pinturas murales, en julio de 1966, por el restaurador catalán Ramón Gudiol, se descubrió en un pequeño hueco tallado en uno de los sillares de la pared del semicilindro absidal, a la altura de la cabeza del Crucificado que la ocultaba, la presencia de una *lipsanoteca* en madera de boj, lacrada y sellada, envuelta en una larga cinta de lino⁵. En uno de sus lados una inscripción en letra minúscula visigótica informaba de la dedicación del templo a san Miguel Arcángel, a san Acisclo, a santa Engracia, a los santos Julián y Basilisa y a san Cristóbal. El mismo texto se repetía en una tira de pergamino de

⁴ BORRÁS GUALS, G. M., y GARCÍA GUATAS, M., 1978, pp. 47-105.

⁵ La caja mide 3,6 × 6,2 × 5,1 cm. La cubierta, 4 × 33 cm. LACARRA DUCAY, M.ª C., 1993, p. 81.

reducido tamaño escrita por ambos lados, conservada dentro⁶. El tipo de letra de las dos inscripciones, minúscula visigótica, corresponde al último cuarto del siglo XI, data que coincide con el modelo arquitectónico de la iglesia; ambas circunstancias permiten situar la cronología de la decoración pictórica mural en una fecha cercana al año 1100.

La que ha sido calificada como «capilla Sixtina del románico» comprende la decoración de la capilla mayor y de los dos muros de la nave. La decoración del arco triunfal se ha perdido casi por completo. La apertura de dos arcos de medio punto en el muro meridional, con el fin de comunicar la nave añadida con la iglesia primitiva, afectó gravemente al conjunto mural del lado derecho o de la epístola. Y las pinturas que sin duda había en el muro de los pies como cierre del ciclo narrativo, posiblemente un Juicio Final, se perdieron con la construcción de la torre, incorporada con posterioridad.

La tradición había impuesto la costumbre de enfrentar en los muros de las naves escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Costumbre que se mantiene en los grandes conjuntos románicos benedictinos como en la iglesia de Sant'Angelo in Formis (Capua)⁷, donde un ciclo del Antiguo Testamento se desarrolla en las naves laterales mientras que las escenas del Nuevo Testamento se encuentran en tres pisos superpuestos de los muros de la nave central.

La iglesia de Bagüés, de una sola nave, ofrece un esquema compositivo diferente, con las escenas del Antiguo Testamento distribuidas en el registro superior, tanto en el lado sur o de la epístola como en el lado norte o del evangelio, y las del Nuevo Testamento ampliamente desarrolladas en los tres registros inferiores de los dos lados. Estos últimos se prolongan incluso en el ábside con una representación de la Ascensión del Señor en la bóveda de horno y de su Pasión y Resurrección en la pared curvada del presbiterio.

El programa narrativo se inicia en el registro superior del lado meridional o de la epístola junto a la cabecera, y se prolonga hasta alcanzar el

⁶ GARCÍA GUATAS, M., 1993, pp. 244-245.

⁷ La pintura mural de la basílica de Sant'Angelo in Formis constituye el conjunto de frescos más completo y mejor conservado de toda la Italia del sur. Según Marcel DURLIAT (1982): «Las notables variaciones que hay en su estilo no implica necesariamente, como a veces se ha creído, que su composición haya sido llevada a cabo en distintas etapas. Pueden ser el resultado de la participación de artistas de formación y sensibilidad diferentes». Para este mismo autor, la fecha razonable de su realización estaría entre 1072, año en que esta iglesia fue donada al gran monasterio benedictino de Monte Cassino, y la muerte de su abad Didier (1059-1087), es decir, entre 1072 y 1087.

muro occidental del templo. Seguidamente hay que trasladarse al muro del lado norte o del evangelio, para continuar la narración en la zona más alta, desde los pies hasta la cabecera. Encima de algunos episodios quedan restos de la banda con inscripciones que aludían a lo representado debajo.

El programa iconográfico comienza con la Creación del mundo, continúa con los pasajes más conocidos del Antiguo Testamento, sigue con el Nuevo Testamento, Nacimiento y Vida pública de Cristo, para terminar en la cabecera con su Pasión, Muerte, Resurrección y gloriosa Ascensión a los cielos. Es decir, incluye desde el libro del Génesis hasta el de los Hechos de los Apóstoles, como una Biblia ilustrada en imágenes⁸.

En el lado derecho o de la epístola, en el piso primero comenzando por arriba, se encuentran las primeras escenas del relato bíblico: Creación de Adán; Dios entrega a Adán el dominio sobre los animales; Dios extrae la costilla del costado derecho de Adán; Creación de Eva; Dios presenta Eva a Adán; Dios muestra a los primeros padres el árbol del bien y del mal; Eva es tentada por la serpiente; Adán es tentado por Eva; Eva y Adán se cubren ante Dios, avergonzados por su culpa.

En el lado izquierdo o del evangelio, a la misma altura, se hallan las siguientes escenas: Oraciones de Caín y Abel; Caín da muerte a su hermano Abel; Dios maldice a Caín; Dios habla a Noé y le predice el diluvio; Construcción del arca por Noé con ayuda de sus hijos Sem, Cam y Jafet; Ingreso de Noé y su familia en el arca acompañados de diversas parejas de animales; Fin del diluvio y agradecimiento de Noé que ofrece sacrificios en el altar.

En el lado derecho o de la epístola, en el piso segundo donde se encuentran las tres ventanas iguales, se inician las escenas del Nuevo Testamento: Anunciación, la primera ventana que tiene en su intradós pintada la media figura de Cristo; Visitación de María a su prima Isabel; Nacimiento de Cristo; la segunda ventana, que tiene en su intradós pintada la media figura de la Virgen María; Anuncio a los pastores; Epifanía; la tercera ventana que tiene pintadas en su intradós las figuras de los Reyes Magos.

En el lado izquierdo o del evangelio, en el piso segundo donde se abre una sola ventana, prosiguen las escenas de la Infancia de Cristo: Huída

⁸ BORRÁS GUALIS, G. M., y GARCÍA GUATAS, M., 1978, pp. 47-105. GARCÍA GUATAS, M., 1993, pp. 246-251. LACARRA DUCAY, M.º C., 1993, pp. 81-84.

a Egipto, Herodes ordena la matanza de los niños menores de dos años; una ventana que contiene en su intradós pintada la mano derecha de Dios; Presentación de Jesús en el templo y, finalmente, el Bautismo de Cristo por su primo Juan en el río Jordán.

En el lado derecho o de la epístola, en el piso tercero, se inicia la Vida Pública de Cristo: Tentaciones de Cristo en el desierto, Vocación de los primeros apóstoles: Simón-Pedro y Andrés, Santiago y Juan evangelista. Bodas en Caná de Galilea.

En el lado izquierdo o del evangelio, en el piso tercero, prosigue la Vida de Cristo: Cristo con los apóstoles, Cristo con la Samaritana, Marta y María con Cristo y Resurrección de Lázaro.

En el lado derecho o de la epístola, en el cuarto y último registro, se reconocen, en mal estado de conservación, las escenas de Cristo con Simón-Pedro e Institución de la Iglesia (?).

En el lado izquierdo o del evangelio, en el cuarto y último registro se encuentran: Entrada de Cristo en Jerusalén, una puerta de acceso al templo, hoy inutilizada, en cuyo tímpano semicircular se encuentra pintado el busto de Cristo bendiciendo acompañado por dos ángeles, Última Cena, Cristo lavando los pies a los apóstoles, Oración en el Huerto y Beso de Judas.

El arco triunfal de ingreso a la capilla mayor se decoraba con pinturas en los lados, hoy casi perdidas, dispuestas en dos registros superpuestos. En el lado izquierdo o del evangelio, en la zona de arriba se encontraba san Juan Bautista hablando con escribas y saduceos (?), y en el registro inferior, un grupo de soldados con lanzas. En el lado derecho o de la epístola, en la zona de arriba se encontraba san Juan Evangelista con otro personaje (?) y en el piso inferior, la escena de la Resurrección de los muertos y el Encuentro de Cristo resucitado con María Magdalena.

En los muros del ábside la decoración se dispuso en tres pisos o registros: el inferior o zócalo que simula cortinajes pintados y dos superiores de tipo narrativo en ritmo ascendente, coincidentes en altura con los que decoran los muros de la nave y el arco triunfal.

En el registro central, bajo la ventana axial de iluminación, se representa el tema del Calvario con Cristo en la cruz, de cuatro clavos, flanqueado por los dos ladrones, Dimas y Gestas, escoltados por sus respectivos verdugos. Los soldados romanos, Longinos y Stefaton acompañan al Crucificado; el primero le perfora el costado derecho con su lanza, el

segundo le aproxima a la boca la esponja empapada en vinagre y hiel sujeta al extremo superior de una caña. La Virgen María y Juan Evangelista con gesto dolorido le acompañan situados uno a cada lado de la cruz. Por encima de esta se encuentran las representaciones del sol y de la luna en figura humana insertados en círculos.

El tema del Calvario va precedido de la escena de Cristo cargado con la cruz o *Vía Crucis*, a la izquierda, y se concluye con la escena de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío, símbolo de la Resurrección de Cristo, a la derecha.

Y en el registro superior se representa al apostolado distribuido en dos grupos a los lados de la ventana central, con la Virgen María en el grupo del lado izquierdo o del evangelio.

La actitud en todos los asistentes es la de mirar hacia lo alto para contemplar a Cristo que en el centro de la bóveda asciende a los cielos, tema poco frecuente en la pintura románica europea. Se muestra en pie con los brazos abiertos, inscrito en una *mandorla* flanqueada por ángeles mancebos.

Una pintura, hoy desaparecida, decoraba el muro occidental a los pies de la nave, a los lados y encima de la primitiva puerta principal. Se representaba en ella, según lo acostumbrado, el tema del Juicio Final Universal, con el regreso de Cristo en el último día de la humanidad para juzgar a vivos y muertos, según lo anunciado.

Aunque las modificaciones constructivas efectuadas en la iglesia románica de Bagüés a lo largo de los siglos, como la construcción de la torre campanario y de la segunda nave en el lado derecho, mutilaron algunas escenas, todavía se advierte la firmeza en el trazo, de formas bien silueteadas, que se acercan al procedimiento utilizado en la iluminación de manuscritos, y el uso de colores planos de notable variedad cromática.

Frente a lo que sucede en las pinturas murales de la iglesia inferior del monasterio de San Juan de la Peña, dedicadas al martirio de los santos médicos Cosme y Damián (ca. 1090-1094), cuyos fondos son claros, casi blancos, en este caso el fondo es de color azul sobre el que destacan los colores cálidos, ocre, rojo, castaño, junto con el negro y el blanco, sin olvidar el color amarillo para los nimbos de los personajes sagrados⁹.

⁹ LACARRA DUCAY, M.º C., 2000, pp. 54-56, fig. 22.

El empleo del color azul como fondo en la pintura mural románica europea es algo habitual en el área oriental francesa, de tradición bizantina y origen italiano, como sucede en las pinturas murales de la iglesia de Berzé-la Ville que era un priorato de la abadía benedictina de Cluny, en Borgoña, mientras que en las pinturas del occidente de Francia los fondos son habitualmente claros, casi blancos.

Las pinturas murales de Bagüés han sido emparentadas por razones de estilo con talleres del centro occidental de Francia, activos en la región del Poitou en torno al año 1100, con obras de pintura mural y de miniatura.

En el primer ejemplo, son las pinturas murales de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gartempe (Departamento de Vienne), localizadas tanto en su cripta, con escenas del martirio de los santos Sabino y Cipriano, como en la totalidad de la bóveda de la nave mayor dedicada al Antiguo Testamento, desde la Creación a la historia de Moisés incluida, datadas cerca del año 1100¹⁰.

Y en el segundo, son las veintidós miniaturas a gran formato del libro de la Vida de Santa Radegunda (*Vita Radegundis*) procedente del monasterio de la Santa Cruz de Poitiers, hoy en la Biblioteca Municipal de la ciudad (Poitiers, Ms. Lat. 250), relacionadas estilísticamente con los frescos de Saint Savin con los que comparte el dinamismo narrativo y manifiestan, de igual modo, su relación artística con Bagüés¹¹.

Sobre el único taller que llevó a cabo las ilustraciones del libro de Santa Radegunda, se ha sugerido que pudo estar habituado a trabajar en pintura mural, en una cronología cercana al último cuarto del siglo XI.

Otro ejemplo, un poco posterior, lo constituye el Sacramentario de la catedral de Saint Etienne de Limoges, conservado en la Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat. 9438), cuyas ilustraciones de Cristo crucificado (folio 59 r^o) y de la Ascensión (folio 84 v^o) poseen conexiones iconográficas indiscutibles con las pinturas de la cabecera de Bagüés¹².

Las alianzas tradicionales de los reyes de Aragón con la casa ducal de Aquitania pueden justificar estas relaciones artísticas y culturales. El fu-

¹⁰ WETTSTEIN, J., 1978, pp. 4-24, figs. 1-12.

¹¹ WETTSTEIN, J., 1978, pp. 27-31 y pp. 97-108, figs. 1-24.

¹² Se trata de una compilación de plegarias para el oficiante de la misa, realizada por encargo del cabildo de la catedral de Saint Etienne. Se adorna con once ilustraciones policromadas de gran belleza, obra de un solo taller, que se han datado hacia el año 1100. Véase WETTSTEIN, J., 1978, p. 107.

turo rey Pedro I de Aragón (1094-1104), cuando todavía era el heredero del reino, contrajo matrimonio por vez primera, en enero de 1086, con Inés de Aquitania, que era hija de Gui-Geoffroi –también llamado Guillermo VIII– conde de Poitou y duque de Aquitania, (1058-1086), y de Audearde o Aubrade, hija de Roberto I, duque de Borgoña (1033-1076).

Este enlace establecía lazos estrechos con dos de las más importantes estirpes de príncipes de la época, con la gran abadía de Cluny y con el pontificado romano, y lo colocaba «en primera fila de los príncipes europeos». De esta unión nacería un solo hijo, Pedro, que no sobrevivió a su padre.

Un segundo matrimonio del monarca, en agosto del año 1097, con una tal Berta, dama de enigmática procedencia e ilustre linaje, a la que se ha supuesto un origen italiano por parte de padre y que su madre fuera prima hermana de la primera esposa del rey, tampoco le daría el ansiado heredero; pero no hizo sino reforzar la relación con Aquitania al pertenecer a la misma rama familiar que la anterior¹³.

Sin renunciar a estas influencias francesas del Poitou conviene señalar, además, la variedad y riqueza de modelos culturales que se desarrollaron en el reino de Aragón durante la segunda mitad del siglo XI y recordar que hasta la reconquista de la ciudad de Huesca por el rey Pedro I, en 1096, fue Jaca el lugar elegido por su padre, el rey Sancho Ramírez (1064-1094), para situar la capitalidad del pequeño reino de Aragón en el territorio regado por el río de su nombre que había quedado desglosado de la monarquía pamplonesa a la muerte del rey Sancho Garcés III el Mayor, en el año 1035.

La situación estratégicamente favorable de la ciudad de Jaca, en la vertiente sur de los Pirineos, en una ladera que domina una amplia llanura donde se bifurcaban dos rutas importantes, la occidental de enlace con los reinos de Navarra y Castilla, y la septentrional, antigua vía romana de Bearn a Zaragoza, justificaba la elección real en donde hasta entonces había sido una aldea poblada por pastores y modestos campesinos en la que ya existía un monasterio dedicado a san Pedro Apóstol.

La política europeísta desarrollada por Sancho Ramírez, manifestada abiertamente en sus actuaciones personales con sus estrechas relaciones con la Santa Sede y con la abadía de San Pedro de Cluny, fructificó en

¹³ LALIENA CORBERA, C., 1996, pp. 130-183.

la nueva orientación que supo dar a su reino. Así, no solo concedió el fuero de población a Jaca, en 1077, con el que se convirtió legalmente en ciudad, sino que introdujo la liturgia romana en sustitución de la liturgia hispánica o mozárabe, y estableció la reforma gregoriana y la regla benedictino-cluniacense en los centros monásticos de su territorio. Y a su iniciativa se debe el inicio de su catedral, dedicada a san Pedro, monumento singular de estilo románico dentro del contexto europeo de su tiempo.

La creación en Jaca de un núcleo de población extranjera, especialmente francesa, el llamado Burnau (*Burgnou*) o Burgo Nuevo de la ciudad, constituido por mercaderes y artesanos, contribuyó a darle un aire más cosmopolita, acrecentando su prosperidad económica.

La unión de los reinos de Aragón y de Navarra a la muerte de Sancho Garcés IV de Navarra, en el lugar de Peñalén el año 1076, en la figura del monarca aragonés Sancho Ramírez, que se mantendría hasta el fallecimiento de Alfonso I el Batallador, en 1134, tuvo que favorecer la venida de peregrinos por las facilidades otorgadas por la realeza a quienes atravesaban el reino por Jaca y por Pamplona, con dirección a Santiago.

Y a poca distancia de Jaca, en dirección a Navarra, se encontraba el ilustre monasterio benedictino de San Juan de la Peña, protegido por la casa real de Aragón, del que dependía en su calidad de priorato la iglesia de Bagüés. Y en este monasterio existía un destacado taller de miniaturistas y pintores activos durante los años en que se decoraba la iglesia de los santos Julián y Basilisa.

2

Las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Almazorre, recientemente descubiertas, proporcionan datos nuevos sobre la pintura románica en el Alto Aragón¹⁴. Perfectamente documentadas contribuyen a identificar la existencia de un taller itinerante al que se pueden atribuir otras obras de pintura mural y sobre tabla por su similitud estilística¹⁵.

¹⁴ En el año 2006, técnicos del Servicio de Conservación y Restauración de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón junto al párroco don José María Cabrero, descubrieron restos de pintura mural románica en la cabecera del templo, oculta bajo una capa de color azul fuerte incorporada en época moderna. Las tareas de restauración se iniciaron seguidamente para finalizarse en el otoño del año 2009.

¹⁵ LACARRA DUCAU, M.ª C., 2010.

Almazorre es una pequeña localidad de la comarca de Sobrarbe situada al nordeste de la provincia de Huesca, a cuya diócesis pertenece. Su iglesia parroquial se encuentra ubicada en la ladera de una colina, en un promontorio rocoso, a cierta altura de la población que queda en bajo.

Es un edificio de origen románico, realizado en mampostería irregular que conserva la cabecera y la parte baja de la torre de su época fundacional, a principios del siglo XII, durante el reinado Alfonso I el Batallador (1104-1134). El resto es el resultado de añadidos y reformas efectuados dentro y fuera del edificio en diferentes épocas que aduleteraron su carácter primitivo.

Se trata de una iglesia de pequeñas proporciones, de una sola nave, con acceso por el lado meridional o muro de la epístola, con arco de medio punto adovelado protegido por un pórtico. Su cabecera, de planta semicircular precedida de tramo, se cubre con bóveda de cuarto de esfera y con bóveda de medio cañón el tramo que la precede. La nave recibe bóveda de medio cañón apuntada, articulada en tres tramos por dos arcos fajones que apean en ménsulas adosadas a cierta altura del muro. Su iluminación se efectuaba a través de un vano de pequeño tamaño abierto en el muro del ábside con arco de medio punto abocinado.

En el tramo anterior a la cabecera se adosan sendas capillas laterales de planta rectangular y testero recto, cubiertas con bóveda de medio cañón que se abren a la nave con arco de medio punto, a modo de falso transepto. Son incorporaciones añadidas al edificio románico en época moderna. La torre campanario se encuentra en el lado meridional cercana al presbiterio. Tiene planta cuadrada y presenta dos pisos separados por una imposta con el cuerpo superior para campanas culminado por un chapitel octogonal. Se accede a ella desde el exterior, y la fecha grabada en el lado meridional, de «1867», puede aludir a una posible reparación o reforma.

Al terminar la edificación de la iglesia se decoró su interior con pinturas murales al temple, en estilo románico, que hay que datar entre los años 1130 y 1131, cronología que se apoya en el documento de consagración hallado bajo la mesa del altar, en el presbiterio. Aunque lo que haya llegado hasta hoy de esta decoración sea escaso, es grande su importancia a nivel histórico-artístico ya que no son muchas las pinturas que se conservan en el Alto Aragón de las que se tengan datos fidedignos de su cronología.

Debajo de la mesa del altar apareció enterrado entre piedras un texto escrito en letra carolina, con tinta negra sobre pergamino, que incluye la fórmula de consagración, la fecha, –el día 6 de enero del año 1131– y el nombre del obispo ejerciente, don Arnaldo Dodón de Huesca-Jaca (1130-1134). Acompañaban al documento sendas reliquias de san Juan Bautista y de san Andrés Apóstol, identificadas por el texto con su nombre escrito en el pergamino que las acompañaba para protegerlas.

Esta información documental, de extraordinario valor histórico, ayuda a datar la construcción del templo en la primera mitad del siglo XII y proporciona, además, el nombre de su primitiva advocación, –San Esteban protomártir– que, en fecha posterior al siglo XVI, y sin que se pueda aventurar hoy día la causa, se sustituyó por la de San Agustín, obispo de Hipona, su advocación actual.

Debemos a don Antonio Durán Gudiol un importante estudio monográfico dedicado a los obispos de Huesca y Roda en la primera mitad del siglo XII en el que trata de la controvertida personalidad de don Arnaldo Dodón, obispo de Huesca y Jaca entre 1130 y 1134 y anteriormente canónigo de Roda de Isábena¹⁶.

Su corto pontificado abarca desde marzo de 1130 hasta su muerte acaecida el 19 de julio de 1134. Su fallecimiento habría tenido lugar el mismo día que el del obispo don Pedro Guillermo, de Roda-Barbastro (1129-1134), como consecuencia de la derrota de Fraga (Huesca) sufrida por el Batallador frente a los musulmanes, a quien habrían acompañado en la campaña.

Y los años de mandato del obispo Arnaldo Dodón coinciden, como nos recuerda el padre Ramón de Huesca¹⁷, con los últimos años del reinado de Alfonso I (1104-1134), quien terminó sus días en septiembre de ese mismo año¹⁸. Con la desaparición del rey Batallador, se consumó la separación de los reinos de Aragón y Navarra, siendo entronizado en

¹⁶ Con el título de «La Santa Sede y los obispos de Huesca y Roda en la primera mitad del siglo XII», fue publicado por primera vez en la revista *Antológica Annu*, número 13 (Roma, 1965, pp. 35-134) por el Instituto Español de Historia Eclesiástica. En 1994 se publicó de nuevo, junto con otros tres estudios del mismo autor, en un solo volumen, titulada: *Los obispos de Huesca durante los siglos XII y XIII*, por el Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.

¹⁷ P. HUESCA, 1797, p. 179.

¹⁸ Alfonso I, rey de Aragón y de Navarra, sobrevivió a la batalla de Fraga y falleció en el lugar de Poleñino (Sariñena, Huesca), el 7 de septiembre de 1134. Su lugar de enterramiento fue el castillo-abadía de Montearagón, a la vista de la ciudad de Huesca. LACARRA, José M.º, 1978, pp. 130-137.

el primero Ramiro II el Monje, hermano de Alfonso I y, en el segundo, García Ramírez, conocido como «el Restaurador».

La pintura original cubría la totalidad de la cabecera de la iglesia, bóveda e intradós del arco triunfal de ingreso a la capilla mayor. Pudo continuar la decoración a lo largo de los muros de la nave, aunque de ello no quedan restos suficientes que autoricen a una conclusión definitiva.

En la bóveda de cuarto de esfera que cubre la capilla mayor, se representaba un Cristo en Majestad entronizado, perfectamente identificable, insertado en una mandorla flanqueada por la representación simbólica de los cuatro evangelistas, Mateo, el hombre alado, Marcos, el león, Lucas, el toro, y Juan, el águila. Es una iconografía habitual en época románica para ocupar la cuenca del ábside que tiene como fuente literaria el *Apocalipsis* de san Juan (4-6-8).

La imagen de la divinidad se muestra en posición frontal y entronizada, flanqueada por el Alfa y la Omega. Bendice con la mano derecha y sujeta el libro de los evangelios con la izquierda. Se encontraba ataviada con túnica y manto de los que se reconocen algunos pliegues, paralelos y quebrados, en la parte baja del cuerpo. Se encuentra dentro de una *mandorla* o silueta de forma almendrada que no limita su figura como se advierte en la mano derecha y en los pies descalzos situados encima.

Quedan fragmentos de su rostro y del nimbo crucífero que enmarca su cabeza. Es el tipo de Cristo encarnado que persiste después de su misión terrestre, en el que los signos de la Pasión perduran imborrables como vemos en los pies que conservan las heridas producidas por los clavos de la crucifixión. El trono es un escabel con almohadón encima.

Las imágenes de los símbolos de los evangelistas que flanquean la *mandorla* se distinguen fragmentariamente. Son medias figuras nimbadas y con alas, cuyas cabezas se dirigen hacia la Divinidad que preside la composición.

En el medio cilindro del ábside se abre una ventana de arco de medio punto y disposición abocinada para dotar de luz al presbiterio, vano que sirve de centro de la composición pictórica que la flanquea.

La zona mejor conservada corresponde al lado derecho o de la epístola y representa a un hombre montado a caballo que se dirige hacia la ventana. De rostro alargado, nariz recta, boca pequeña y grandes ojos abiertos que miran de frente al espectador, recuerda a otras representaciones pintadas en época románica de origen pirenaico. Se cubre con un

original tocado a manera de turbante, terminado en punta y se protege el cuerpo con un escudo que cubre su brazo izquierdo. La cabeza de su montura, de color castaño, reproduce fielmente la de un equino en posición de avanzar hacia la ventana.

En el lado izquierdo o del evangelio quedan restos de otro posible jinete, del que se distingue la cabeza del caballo y parte de sus extremidades, en actitud de cabalgar hacia el centro del ábside. Y a cada lado de la ventana se pintaron sendos crismones que pueden interpretarse como signos de consagración, de los que está mejor conservado el del lado derecho del observador.

Tal vez se podría identificar esta escena como la representación del enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal, entre la fe cristiana y el Islam, tema idóneo para su desarrollo en una tierra de frontera y en un ambiente imbuido por el espíritu de Cruzada. El caballero cristiano sería aquel situado en el lado izquierdo o del evangelio, apenas visible en la actualidad, y el enemigo de la fe de Jesucristo, el soldado ataviado a la morisca, ubicado en el lado derecho o de la epístola.

En la parte baja del muro, a manera de zócalo, hay una decoración pintada que reproduce unos cortinajes o paños bordados, algo frecuente en esa zona del ábside en la pintura mural románica.

La pintura prosigue en el arco triunfal de acceso al presbiterio con diversas composiciones de carácter narrativo dispuestas en el intradós del arco. Son de difícil identificación debido a su grave estado de deterioro.

Coincidiendo con el lado izquierdo o del evangelio se representa un Calvario, con el Crucificado flanqueado por la Virgen María y san Juan Evangelista, uno a cada lado de la cruz, sobre un fondo de bandas horizontales de diversos colores. Se distingue nítidamente a Cristo muerto con el paño de pureza atado a las caderas, nimbo crucífero y brazos y pies clavados con cuatro clavos al madero, según la iconografía románica tradicional. María y Juan, acompañados por sus nombres, «Maria», «Ioannes», en posición erguida y gesto de dolor, se cubren con largos ropajes hasta los pies. Lucen nimbos de santidad y sus rostros repiten las facciones ya vistas en los personajes pintados en la cabecera.

En los extremos hay pintados dos hombres, a mayor escala que el resto, parcialmente borrados. Podrían ser profetas, tales como David y Juan el Bautista, parejas antitéticas que confirman el simbolismo de la composición, o el lancero Longinos y el porta-esponja Stéfaton que mantienen la ordenación simétrica del tema simbólico, para enriquecerlo. Por encima

del árbol de la cruz se reconocen sendos círculos radiales, bastante borrosos, identificables con el sol y la luna.

Y en el lado derecho o de la epístola, lo que pudiera ser parte del grupo de una Epifanía, por distinguirse dos personajes que avanzan de derecha a izquierda del observador, cubiertos con originales tocados terminados en punta, quienes parecen llevar objetos en sus manos.

Otras composiciones casi perdidas se distribuyen en el intradós del arco, de difícil identificación dado su mal estado.

Interesa destacar las numerosas inscripciones existentes en la cuenca del ábside, en la zona de separación entre la bóveda y el muro, realizadas en letras mayúsculas latinas con abreviaturas. Son de diferentes épocas y de manos distintas, como se advierte por su policromía y grafía diferenciada, de difícil lectura. En el lado izquierdo del muro, cabe leer: «(En) carnac(i)o(n), y en lado derecho hay nuevos trazos incompletos.

La policromía original de esta decoración mural se fue perdiendo por el tiempo y la humedad, a lo que se sumaron los repintes efectuados con ocasión de las transformaciones efectuadas en el edificio en siglos posteriores. Hoy son los tonos tostados y ocres, el almagre, el blanco y el negro, los colores que predominan en una gama de evidente pobreza cromática, al haber desaparecido los colores fríos, como el azul y el verde.

El análisis estilístico de las pinturas de Almazorre las identifica como románicas, de carácter popular, dentro de las tendencias del Pirineo central de la primera mitad del siglo XII. Y al mismo taller hay que atribuir dos obras de pintura mural y sobre tabla procedentes de la provincia de Huesca de las que hasta ahora no se precisaba con exactitud su cronología.

3.

De la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Mérida en la aldea de Susín, localidad de la provincia de Huesca situada en la margen izquierda del río Gállego, en la diócesis de Jaca, proceden dos fragmentos irregulares de pintura mural que decoraban el centro de su cabecera, similares a las pinturas de Almazorre. Eran parte de una decoración desaparecida por las reformas que afectaron al edificio en el siglo XVIII, que fueron descubiertas de manera casual y arrancadas de la pared en 1966, para su posterior exposición en el Museo Diocesano de Jaca¹⁹.

¹⁹ LACARRA DUCAY, M.ª C., 1993, pp. 85-86.

El fragmento de mayor tamaño corresponde a dos figuras apostólicas, imberbes, en posición erguida y expresión doliente, que lucen nimbos de santidad. El fragmento menor representa parte de la mitad izquierda del cuerpo de otra figura en pie con el brazo izquierdo levantado, con restos de una inscripción ilegible sobre unos signos o trazos igualmente incompletos. Y en los dos casos las figuras destacan sobre un fondo de bandas horizontales de distintos colores, como en la cabecera de Almazorre.

Las pinturas murales de Susín fueron relacionadas por don José Gudiol²⁰, por razones formales, con el conocido como «Maestro del Juicio Final», el tercero de los tres pintores que trabajaron en la iglesia de Santa María de Tahull, situada en el valle de Bohí (Lérida), que fue consagrada el 11 de diciembre de 1123. Habría colaborado simultáneamente con los demás maestros, autores de la pintura de las capillas orientales, en la pintura de las naves y del muro occidental de la iglesia.

Esta atribución fue rechazada luego por algunos historiadores aragoneses que se las otorgaron a un pintor arcaizante, de carácter popular y origen autóctono, dentro de la primera mitad del siglo XII²¹.

Años más tarde, un nuevo estudioso del arte medieval aragonés, catalogaba los fragmentos de pintura mural de la iglesia de Susín como de los años centrales del siglo XI, durante el reinado de Ramiro I de Aragón (1035-10964), cronología que proponía también para la iglesia que las cobijaba²². Esta temprana datación de las pinturas de Susín se contradice abiertamente con los datos históricos que se poseen de la consagración de la iglesia de Almazorre, los cuales obligan a datarlas en los años finales del reinado de Alfonso I el Batallador (1104-1134).

Recientemente, el profesor Castiñeiras ha recuperado la tesis propuesta por Gudiol Ricart para las pinturas de Susín, que hace extensible también a Almazorre, confirmando la vinculación ribagorzana de estos murales aragoneses en relación con el tercer maestro de Santa María de Tahull²³.

²⁰ GUDIOL RICART, J., 1971, pp. 8-9, figs. 6 y 7.

²¹ BORRÁS GUALIS, G. M. y GARCÍA GUATAS, M., 1976, pp. 145-155.

²² GALTIER MARTÍ, F., 2006, pp. 220-222.

²³ CASTIÑEIRAS, M., 2010, pp. 57-61.

4.

En el Museo Diocesano de Barbastro se custodia un fragmento de pintura sobre tabla que fue descubierto de manera casual en el año 1974 en la iglesia parroquial de San Vicente de Vió, localidad de la comarca de Sobrarbe situada al nordeste de la provincia de Huesca²⁴. Se encontraba clavado a la parte posterior de una de las dos vigas paralelas que, empujadas en la parte superior del ábside, habían servido para sostener un retablo del siglo XVI que fue destruido durante la guerra de 1936.

Se ha supuesto que pudiera haber constituido parte de un baldaquino o de un frontal de altar, sin poder aclarar este aspecto debido a su mal estado de conservación.

Respecto a su iconografía, dada la disposición horizontal del fragmento que mutila la parte superior de la composición, se puede aventurar que se trataba de un Calvario, por el madero puntiagudo dispuesto de manera vertical pintado en el extremo izquierdo, y por las cuatro figuras humanas en posición erguida, tres de ellas descalzas y con túnica, que ocupan la zona restante de la tabla.

Las cuatro figuras se representan sobre un fondo de bandas horizontales de distintos colores, similares a las que se encuentran en las pinturas murales de Almazorre y Susín.

Y también se repiten los convencionalismos en el dibujo y en la representación de los pliegues de los vestidos de los personajes representados según se observan en los ejemplos mencionados.

Este pequeño e irregular fragmento de tabla pintada ya había sido atribuido por razones de estilo al taller del llamado Maestro del Juicio Final de la iglesia de Santa María de Tahull por el profesor García Guatas, en 1993. Quien así mismo recordaba que las dos iglesias del valle de Bohí, San Clemente y Santa María de Tahull, fueron consagradas por san Ramón, obispo de Roda-Barbastro (1104-1126), en diciembre de 1123. Este santo prelado, de familia noble y origen francés, había sido prior de la comunidad de canónigos regulares de la colegiata San Saturnino de Toulouse cuando fue nombrado, por unanimidad de los canónigos de Roda de Isábena, obispo de la dúplice sede episcopal, con el beneplácito del rey Pedro I de Aragón que fallecería al poco tiempo²⁵.

²⁴ GARCÍA GUATAS, M., 1993, pp. 274-275.

²⁵ DURÁN GUDIOL, A., 1962, pp. 98-99 y 108-109.

Si se tiene en cuenta la proximidad geográfica que enlaza las localidades oscenses de Almazorre y de Vió, y sus vinculaciones con la sede de Roda de Isábena, no hay duda de que se trata de una nueva realización del mismo taller activo en tierras pirenaicas en el primer tercio del siglo XII, coincidiendo con el reinado de Alfonso I el Batallador.

5.

Con el nombre de Ruesta se identifica una antigua villa situada al norte de la provincia de Zaragoza en la comarca de las Cinco Villas, perteneciente a la diócesis de Huesca-Jaca, que quedó despoblada hace medio siglo siendo anexionada entonces al cercano lugar de Urries.

Fue una importante plaza fuerte durante la Edad Media aragonesa por su estratégica situación fronteriza con Navarra, en las proximidades de Sangüesa, como se confirma por los restos de un importante castillo fortaleza que era propiedad de judíos a principios del siglo XIV. Junto con las localidades de Salvatierra de Escá, Tiermas y Sos del Rey Católico eran las plazas fundamentales de defensa del norte del reino de Aragón durante la época medieval.

La villa de Ruesta era paso obligado de los peregrinos que iban a Compostela por la orilla izquierda del río Aragón, donde había un puente de piedra para cruzar y llegar a la villa de Tiermas, situada enfrente, desde donde se unía con el camino de la margen derecha del río que venía por la canal de Berdún, que era más llano y, probablemente, más concurrido²⁶.

Su iglesia parroquial estaba dedicada a santa María en su Asunción y en los alrededores había tres ermitas dedicadas a san Juan Bautista, a Santiago Apóstol y a san Sebastián.

En el año 1054, con motivo de unas paces que se firmaron entre los reyes de Navarra y Aragón, el monarca navarro Sancho el de Peñalén cedió a Ramiro I de Aragón la localidad de Ruesta. Y en 1087, la iglesia de Santiago con su alberguería fue donada por el rey Sancho Ramírez a la abadía francesa de La Sauve-Majeure, cercan a Burdeos.

La ermita de San Juan Bautista, situada a las afueras de la población a poca distancia de la de Santiago, era un edificio de pequeñas dimensio-

²⁶ BORRÁS GUALS, G. M., ESTEBAN LORENTE, J. Fco., GARCÍA GUATAS, M., 1977, pp. 209-216.

nes, de una sola nave, que recibía cubierta de madera y cabecera semicircular cubierta con bóveda de cuarto de esfera, según el estilo románico de carácter rural de la zona. El acceso tenía lugar por una sencilla puerta de arco de medio punto situada en el centro del lado meridional.

La pobreza de su construcción, en mampostería irregular, se compensaba con la pintura mural al fresco que recibió su cabecera, según parece su única decoración. En la actualidad se encuentra abandonada y en estado ruinoso.

Las pinturas murales de San Juan Bautista de Ruesta fueron descubiertas por don Jesús Aurizanea, párroco de Urriés, en el verano del año 1963. Arrancadas de los muros por el restaurador catalán Ramón Gudiol, fueron llevadas a Barcelona para su traslado a un nuevo soporte, restauración y limpieza. Terminado el trabajo en junio del año siguiente, en julio se expusieron por vez primera durante unos días en el Palacio de la Virreina de la ciudad condal para darlas a conocer públicamente antes de su instalación definitiva en el recién fundado Museo Diocesano de Jaca²⁷.

Coincidiendo con dicha exposición fueron objeto de una primera catalogación por el profesor Alcolea, quién destacaba su valor histórico-artístico dentro del románico hispano²⁸. Con ellas se iniciaba un nuevo capítulo en la historia de la pintura románica española que sucesivos descubrimientos de pinturas murales pertenecientes a la diócesis de Jaca, efectuados pocos años después, no harían sino confirmar. En Aragón, frente a lo que se pensaba hasta entonces, había habido durante los siglos XI, XII y XIII una escuela de pintura mural capaz de rivalizar con otras escuelas localizadas en Cataluña, León y Castilla la Vieja.

La decoración pictórica de la iglesia de San Juan Bautista de Ruesta ocupaba el cascarón del ábside cubierto con bóveda de cuarto de esfera, el muro semicilíndrico que lo configura, interrumpido por una ventana central de iluminación y el tramo previo de acceso al presbiterio, cubierto con bóveda de medio cañón.

En la bóveda se representa la visión de la *Maiestas Domini* y el *Tetramorfós* según se nos describe en el *Apocalipsis* de San Juan (4, 2-7). Cristo figura sentado en un trono en posición frontal, con la mano derecha

²⁷ BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M., 1978, pp. 157-175.

²⁸ ALCOLEA, S., 1964, pp. 68-73.

levantada en actitud de bendecir y con la izquierda sobre el libro de los Evangelios que apoya en la rodilla del mismo lado.

Viste túnica de color azul y se envuelve en un manto de color amarillo abierto por delante y recogido a la altura del vientre para caer hasta los tobillos en abundantes pliegues en forma de cascada que dejan ver sus pies descalzos. Luce nimbo crucífero y su rostro alargado, enmarcado por cabellera oscura y barba del mismo color, es apacible y tranquilo.

A los lados de Cristo se disponen colgadas las siete lámparas del texto apocalíptico que reproducen modelos populares en barro cocido.

La mandorla que rodea su figura no la cierra, sino que la enmarca y enaltece como un nimbo con un contorno a base de cintas entrelazadas bordeadas de nubes blancas. Así, sus pies superan ampliamente el límite inferior de esta y lo mismo sucede con los cuatro medallones que la flanquean ocupados por ángeles mancebos en actitud de andar alejándose del centro pero con su cabeza vuelta hacia Cristo, portadores en sus manos de los símbolos de los cuatro evangelistas o *Tetramorfós*: Mateo, Juan, Marcos y Lucas.

Completan la decoración de la bóveda sendos serafines con seis pares de alas cubiertas de ojos en su misión de acompañar al trono de Dios, según la profecía de Isaías (6, 1-4). Una ancha greca separa el cascarón del semicilindro que le sirve de apoyo solo interrumpida en los extremos por los pies descalzos de los dos serafines situados encima.

El muro absidal queda dividido en dos partes iguales por la ventana central en arco de medio punto abocinada que daba luz al altar. Bajo la ventana se halla la representación del anagrama de Cristo, de notable tamaño.

Para decorar los muros situados a cada lado de la ventana se dispuso una iconografía poco común para esta zona de la cabecera, ya que rompe el criterio de simetría. A la izquierda del observador, que corresponde con el lado del evangelio, había pintado un Calvario –con Cristo en la cruz entre la Virgen y Juan Evangelista– del que quedan restos, y a la derecha, que pertenece al lado de la epístola, se pintaron seis apóstoles en representación de los doce, que simbolizan la difusión universal del mensaje de Cristo como redentor del género humano.

El grupo del Calvario, hoy casi borrado, sigue la tradición de los talleres de miniatura románica de la segunda mitad del siglo XII, con el Crucificado de cuatro clavos, sus acompañantes erguidos flanqueando la cruz

y, por encima del madero, las alegorías de la luna y el sol, encerradas en círculos, simétricamente colocadas.

Los apóstoles, en posición erguida, separados por decoración vegetal estilizada, se muestran descalzos y nimbados, y llevan alternativamente libros cerrados en sus manos. Los dos primeros se identifican con los apóstoles Simón y Judas Tadeo por los nombres situados encima; el siguiente, de rasgos juveniles y carente de barba, con Juan Apóstol y evangelista, mientras que los tres que le siguen están desprovistos de cualquier tipo de inscripción que permita su identificación. El fondo de esta zona del ábside es de color blanco en contraste con la bóveda que tiene el fondo de color azul.

El programa se completaba con la pintura con que se decoraba el arco triunfal de acceso a la capilla, donde elementos vegetales estilizados en el intradós y representaciones figurativas en el exterior mostraban la atención concedida al mensaje simbólico de la obra. Así, en la enjuta del lado derecho o de la epístola, única que se conserva, se encuentra un elegante pavo real como alusión a la inmortalidad del alma, que se vería acompañado originariamente por otro similar en el lado contrario.

Y en la zona interior del arco, en el lado derecho se encuentra la imagen del apóstol san Pedro, identificado por su iconografía tradicional, que formaría pareja con la imagen del apóstol san Pablo situada en el lado izquierdo, hoy desaparecida²⁹.

Si en estas decoraciones, el desconocido pintor identificado por el profesor Alcolea como «Maestro de Ruesta», manifestaba ya un incipiente naturalismo en la sonrisa que aflora a los labios de los personajes sagrados, mayor severidad trasmite la cabeza de otro *Pantocrator* descubierto en el muro del ábside al arrancar las pinturas de su soporte original, coincidiendo con las cabeza de la *Maiestas Domini*. Pintura de facciones más acentuadas que se expone próxima al lugar donde se encuentra la cabecera de la iglesia de Ruesta, en el mismo museo³⁰.

Creemos, como el doctor Alcolea, que fue un mismo pintor el autor de ambas decoraciones y que por motivos no conocidos, cambio de gusto o de programa en el comitente o ensayo previo de la composición, se decidió pintar encima otra versión más humanizada. En opinión de

²⁹ LACARRA DUCAY, M.ª C., 1993, pp. 90-94.

³⁰ ALCOLEA, S., 1993, pp. 288-290.

Spencer Cook y Gudío Ricart, «parece ser un ensayo técnico o una prueba de maestría para convencer al patrocinador de la obra»³¹.

Las características formales del pintor de Ruesta, de potente personalidad artística como lo confirman la libertad en el dibujo y su variada policromía, corresponden a un maestro pirenaico de estilo románico avanzado que cabría fechar en los años finales del siglo XII.

6.

Y a este mismo taller hay que atribuir, por su similitud estilística, los retratos de Ramiro I y de sus dos hijos, el futuro heredero don Sancho (Sancho Ramírez), y su hijo natural, el obispo Sancho de Aragón, realizados a dos tintas (roja y negra) que ilustran un documento sobre pergamino de gran interés histórico-artístico que pertenece al archivo de la catedral de Jaca³².

Se trata de una falsificación que contiene la donación de trece iglesias a la catedral de San Pedro de Jaca realizada por Ramiro I de Aragón (1035-1064), en abril de 1063, en presencia de su hijo y heredero don Sancho (el futuro rey Sancho Ramírez) y de su hijo natural el obispo Sancho de Aragón (1058-1075?), que habría sido realizada para defenderse de las apetencias del vecino monasterio de San Juan de la Peña³³.

Escrita en letra minúscula visigótica muy influida por la carolina, la copia tuvo que hacerse en el entorno de la Seo de Jaca en fecha próxima al año 1200, según ha demostrado el doctor Antonio Ubieto³⁴. Y de esa cronología aproximadamente, serían las ilustraciones que la decoran, en perfecta sintonía con las pinturas murales de San Juan Bautista de Ruesta y con la decoración del frontal de Santa María de Iguácel.

7.

En el valle de la Garcipollera («o de las cebollas»), perpendicular al valle del río Aragón, en pleno Pirineo de Huesca, se encuentra la iglesia de Santa María de Iguácel cuyo propietario, el conde Sancho Galíndez, uno

³¹ COOK WALTER, W. S., GUDIOL RICART, J., 2ª ed., 1980, pp. 80-81, fig. 83.

³² LAPEÑA PAUL, A. I., 1993, pp. 292-293.

³³ DURÁN GUDIOL, A., 1962, p. 105.

³⁴ UBIETO ARTETA, A., 1964, pp. 191-192 y 198-199.

de los hombres más influyentes en la corte de los reyes Ramiro I y Sancho Ramírez, de quien había sido su preceptor, terminaba el año 1072, siendo dotada por el rey Sancho Ramírez (1064-1094) con el señorío de la vecina villa de Larrosa³⁵.

En el año 1080, el conde Sancho Galíndez y su esposa Urraca hacían donación, en su último testamento, del santuario de Iguácel y su patrimonio al monasterio de San Juan de la Peña cuyos monjes lo convirtieron en priorato dependiente de esta abadía benedictina, lo que se mantuvo hasta los comienzos del siglo XIII³⁶.

El 31 de diciembre de 1203, el rey Pedro II el Católico (1096-1213), deseoso de establecer una abadía cisterciense femenina en su reino, adquiría de los monjes de San Juan de la Peña la iglesia de Santa María de Iguácel, para fundar junto a ella un monasterio de monjas bernardas, a cambio de dar en compensación a la abadía pinatense a la que pertenecía y a su abad Fernando, el monasterio de San Juan de Matidero con sus pertenencias³⁷.

A Iguácel acudieron monjas del monasterio cisterciense de Morimond (Haute-Marne), que seguían bajo la autoridad del propio abad, don Enrique.

Y el mismo monarca, estando en Barbastro en el año 1208, otorgaba con la fundación, los diezmos de Senegüé y su honor y el heredamiento de Cambrón, junto a Sádaba, en la provincia de Zaragoza³⁸.

En Iguácel las monjas no permanecieron mucho tiempo. Así, en 1212, motivadas por los rigores del clima invernal y la soledad del lugar, decidieron trasladarse a tierras más meridionales y mejor comunicadas, fijando su nueva residencia en una de las posesiones otorgadas con su fundación, la heredad de Cambrón (Zaragoza), para ser tuteladas por

³⁵ El interés inicial por esta pequeña iglesia románica de la diócesis de Jaca se debe al norteamericano KINGSLEY PORTER, A. (1928), pp. 115-127. Trabajos posteriores de investigación, de estudiosos españoles y franceses, fueron matizando y detallando aspectos de su arquitectura y decoración escultórica monumental. Todos ellos, a pesar de algunas discrepancias metodológicas, han señalado la importancia de este monumento de la segunda mitad del siglo XI, íntimamente relacionado con la monarquía aragonesa y con los maestros de la Seo de Jaca. GÓMEZ MORENO, M., 1934, p. 77. GAILLARD, G., 1938, pp. 121-124. CANELLAS LÓPEZ, A., y SAN VICENTE PINO, A., 1971, pp. 165-189.

³⁶ DURÁN GUDIOL, A., 1973, pp. 205-208. LAPEÑA PAUL, A. I., 1989, pp. 300-301.

³⁷ CANELLAS LÓPEZ, A., 1987, pp. 59-63.

³⁸ MARTÍNEZ BUENAGA, I., 1973, pp. 183-188.

una comunidad cisterciense masculina, la del monasterio de Santa María de Veruela, al pie del Moncayo³⁹.

Las donaciones concedidas por el monarca aragonés a las monjas en su nuevo asentamiento de Cambrón, tales como la heredad íntegra de Uncastillo, con todos sus términos y patrimonios, las heredades de Zuera y Bolea, más los antiguos baños o termas romanas, conocidos como «los Bañales», en el término de Layana, facilitaron la pronta edificación de sus propias construcciones monásticas edificadas en piedra sillar de la localidad, como se reconoce todavía en la cabecera de la iglesia, de la primera mitad del siglo XIII, entroncada con el estilo románico tardío de la comarca de las Cinco Villas a la que pertenece⁴⁰.

Desde 1245, Iguácel aparece en los repertorios eclesiásticos como iglesia propia de San Juan de la Peña, uniendo su biografía, de nuevo, a la del cenobio pinatense⁴¹.

De la iglesia de Santa María de Iguácel proceden unas destacadas obras de arte que constituían la ornamentación de su presbiterio durante la época medieval.

En primer lugar, la preciosa imagen titular del santuario que ha sido objeto de devoción y cariño de los habitantes del valle, de generación en generación, hasta que razones de seguridad obligaron a trasladarla al Museo Diocesano de Jaca⁴². Es una talla en madera policromada que sigue los convencionalismos del arte románico pleno al que pertenece, con la figura de la Virgen entronizada y el Niño Jesús sentado sobre su rodilla izquierda, cuya frontalidad y rigidez queda atemperada por la dulzura de sus rostros. Su realización, por imagineros de la región pirenaica, hay que situarla en el tercer cuarto del siglo XII, durante la última fase de esplendor artístico del monasterio de San Juan de la Peña al que había sido adscrito el santuario de Iguácel.

³⁹ Las monjas permanecieron en Cambrón hasta finales del siglo XVI (1588), a excepción de una breve estancia de las religiosas en el convento de Santa María de Foris (extramuros de Huesca), entre 1454 y 1473; después de esa fecha se establecieron definitivamente en el monasterio de Santa María la Real de Zaragoza.

⁴⁰ ABBAD RÍOS, Fco., 1954, p. 66, fot. 44. Véase también en el estudio citado de MARTÍNEZ BUENAGA, I., 1987, pp. 188-193.

⁴¹ DURÁN GUDIOL, A., 1973, p. 193.

⁴² Desde finales del siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX han sido muchos los medievalistas que han dedicado su atención a la imagen. LEANTE GARCÍA, R., 1889, p. 374. COOK, W. W. S., GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 317-318. BUESA CONDE, D., 1993, pp. 282-283. LACARRA DUCAY, M.º C., 1993, pp. 88-89. BUESA CONDE, D., 1994, pp. 35-40.

A la misma cronología y estilo pertenece la reja de hierro forjado que separaba el ábside de la nave del templo, custodiada actualmente en el Museo Diocesano de Jaca. Realizada expresamente para aislar su presbiterio, se relaciona estilísticamente con las rejas procedentes de los ábsides de la catedral de San Pedro de Jaca, lo que parece confirmar una procedencia similar⁴³.

Una tercera obra de arte mueble de época medieval permanecía oculta para los fieles hasta hace algunos años, y su descubrimiento fortuito tuvo lugar al mismo tiempo que los murales góticos del siglo XV de su cabecera, con ocasión de la restauración del edificio que los contenía⁴⁴.

Se trata de un frontal de altar, pintado al temple sobre madera de pino⁴⁵, obra de escuela pictórica altoaragonesa, representativa de los inicios del estilo gótico lineal o francogótico, que cabe relacionar con la miniatura y la pintura mural de talleres locales, posiblemente jacetanos, en torno al año 1200.

Estaba vuelto al revés, sirviendo de tarima de altar que lo tuvo en sus años de gloria como frontal. Había pasado desapercibido por el sinnúmero de peregrinos que lo pisaron al visitar este solitario monumento, atraídos por sus capiteles tallados hacia 1072 por Galindo Garcés que lo firmó. La resistencia física de esta bella tabla es otra prueba de la honradez profesional del hipotético taller jaqués⁴⁶.

Descubierto en la primera fase de las obras de la restauración de la iglesia (1975-1983), se encuentra desde entonces por su mayor seguridad en el Museo Diocesano de Jaca⁴⁷.

Está dedicado a exaltar la vida de la Virgen María, titular del santuario, con escenas dispuestas en dos pisos que abarcan desde la Anunciación a María y la Visitación a su prima Isabel, el Nacimiento de Jesús en Belén, la Presentación en el templo y la Epifanía, hasta su Dormición y Asunción a los cielos con la recepción de su alma en forma de niña en brazos de su hijo Jesucristo, como tema central de la obra.

⁴³ ALCOLEA, S., 1993, pp. 262-263. DIEGO BARRADO, L., 1999, pp. 108-113.

⁴⁴ LACARRA DUCAY, M.ª C., 1994, pp. 606-615.

⁴⁵ Pintura al temple sobre tabla (95 × 190 cm) Restaurado hace algún tiempo, el deterioro afecta a la zona inferior del mueble, con ausencia de policromía.

⁴⁶ COOK, W. W. S., y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 165-166.

⁴⁷ Sobre las obras de restauración de la iglesia, véase: ALMAGRO GORBEA, A., 1989-1990, pp. 49-79.

Es un programa iconográfico poco habitual, como ya señalara Joan Sureda, al incluir entre las escenas de la Anunciación y la Visitación, la inicial Duda de San José ante el embarazo de la Virgen María, procedente de los Evangelios Apócrifos de la Natividad (Protoevangelio de Santiago, XIII, 1-3, Evangelio del Pseudo Mateo, X, 1-2).

Y al completar la escena del Nacimiento con el Anuncio a los pastores y con la presencia de dos comadronas, Zelomí y Salomé, citadas en el Evangelio del Pseudo Mateo (XIII, 3-5)⁴⁸.

La ingenuidad de los modelos en los que se perciben ciertos convencionalismos del período románico precedente, y el afán narrativo que refleja su artífice con la presencia de textos aclaratorios en las composiciones, le confieren un particular encanto. Estilísticamente pertenece al mismo taller que dejará muestras de su valía en los muros de la cabecera de la ermita de San Juan Bautista de Ruesta y en el documento que hemos mencionado, copia de otro más antiguo conservado en la catedral de Jaca.

Respecto a su cronología parece oportuno datarlo, de acuerdo con su estilo, en la primera década del siglo XIII, y suponer que habría sido realizado, a instancias de la comunidad cisterciense femenina instalada en Santa María de Iguácel por iniciativa del rey Pedro II el Católico, el 31 de diciembre de 1203, quien se preocupó de dotarla generosamente⁴⁹.

Bibliografía

- ALCOLEA, S., «El Maestro de Ruesta, nueva figura de nuestra pintura románica», *Revista Goya*, n.º 62, Madrid, 1964, pp. 68-73.
- ALCOLEA, S., «Pinturas del ábside de Ruesta», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, pp. 288-291.
- ALMAGRO GORBEA, A., «Restauraciones en el románico oscense: La iglesia de Santa María de Iguacel», en *Artigrama*, n.ºs 6-7, 1989-1990, pp. 49-79.
- BORRÁS GUALIS, G. M., ESTEBAN LORENTE, J. FCO., y GARCÍA GUATAS, M., «La iglesia de Santiago de Ruesta en la ruta jacobea», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales, I*. Zaragoza, 1977, pp. 209-216.

⁴⁸ SUREDA, J., 1985, pp. 380-381.

⁴⁹ A esta misma conclusión, que compartimos, llegaron los autores que estudian el frontal en la obra colectiva: *Non Meis Meritis*, 1999, pp. 74-78.

- BORRÁS GUALIS, G. M., y GARCÍA GUATAS, M., *La pintura románica en Aragón. Investigaciones de Arte Aragonés*, C.A.I., F.G.M., Zaragoza, 1978.
- BUESA CONDE, D., «Santa María de Iguácel», en Catálogo *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Zaragoza, 1993, pp. 282-283.
- BUESA CONDE, D., «Nuestra Señora de Iguácel en la Garcipollera», *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, 1994, pp. 35-40.
- CANELLAS LÓPEZ, A., «El monasterio cisterciense zaragozano de Santa Lucía la Real, Iguácel, antepasado de Santa Lucía la Real», en *El Cister, órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, I.F.C., 1987, pp. 59-63.
- CANELLAS LÓPEZ, A., y SAN VICENTE PINO, A., *Aragón Roman*, Zodiaque, La Nuit des temps, 1971, 1973.
- CASTIÑEIRAS, M., «El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias», en *El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Fundación Mafre, Madrid, 2010, pp. 47-69.
- COOK, W. W. S., y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imagería románicas. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, volumen sexto, Madrid, Plus Ultra, 1980, 2ª ed. actualizada.
- DURÁN GUDIOL, A., *La iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1962.
- DURÁN GUDIOL, A., «La Santa Sede y los obispados de Huesca y Rida en la primera mitad del siglo XII», *Antológicas Annuæ*, número 13, Roma, 1965, pp. 35-134.
- DURÁN GUDIOL, A., «Monasterios y monasteriolos en los obispados de Pamplona y Aragón en el siglo XI», *Príncipe de Viana*, mayo-agosto 1991, Año LII, n.º 193, pp. 69-88.
- DURLIAT, M., *L'Art Roman*, Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1982, Paris.
- GAILLARD, G., *Les debuts de la sculpture romane espagnole, Leon, Jaca, Compostella*, Paris, Paul Hartmann, Editeur, 1938.
- GALTIER MARTÍ, F., «El marco histórico aragonés del beato de Fanlo», en V.V. A.A., *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado*, facsímil y estudio, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2006, pp. 210-222.
- GARCÍA GUATAS, M., «Lipsanoteca», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, p. 244.
- GARCÍA GUATAS, M., «Pinturas murales de la iglesia de Bagüés», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, pp. 246-251.
- GARCÍA GUATAS, M., «Fragmento de pintura de la iglesia de Vió», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, pp. 274-275.

- GÓMEZ MORENO, M., *Arte románico español. Esquema de un libro*, publicaciones del Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.
- GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1971.
- HUESCA, P. Ramón de, *Teatro histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón*, volumen VI, Pamplona, 1797, p. 179.
- KINGSLEY PORTER, A., «Iguacel and more Romanesque Art of Aragón», *The Burlington Magazine*, I, 1928, pp. 145-173.
- LACARRA, J. M.^a, *Alfonso I el Batallador*, Guara Editorial, Zaragoza, 1978.
- LACARRA DUCAY, M.^a C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Ibercaja, Colección Monumentos y Museos, Bruselas, Ediciones Ludion y Marot, 1993.
- LACARRA DUCAY, M.^a C., «Las pinturas murales góticas de Santa María de Iguácel (Huesca)», en *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4. *Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 605-615.
- LACARRA DUCAY, M.^a C., «Arte en el Monasterio Medieval de San Juan de la Peña, Arquitectura y pintura», en V.V. A.A., *San Juan de la Peña. Suma de Estudios*, I, 2000, pp. 51-63.
- LACARRA DUCAY, M.^a C., *Estudio histórico de la decoración mural interior de San Esteban de Almazorre, Huesca*, Prames, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2010.
- LACARRA DUCAY, M.^a C., «El mecenazgo real en los siglos XIII, XIV y XV», en *Reyes de Aragón: Soberanos de un País con futuro. Ramiro I-Juan Carlos I (1035-2011)*, Ibercaja, Obra Social. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2010, pp. 335-338.
- LALIENA CORBERA, C., *La formación del estado feudal. Aragón y Navarra en época de Pedro I*, Colección de Estudios Altoaragoneses, 42. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.
- LAPEÑA PAUL, A. I., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media (desde sus orígenes hasta 1410)*, CAI, Zaragoza, 1989.
- LAPEÑA PAUL, A. I., «Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, pp. 292-293.
- MARTÍNEZ BUENAGA, I., «El monasterio cisterciense femenino de Cambrón», en *El Císter; órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, I.F.C., 1973, pp. 183-193.
- SUREDA PONS, J., *La pintura románica en España*, Alianza Forma, 17, Madrid, 1985.
- UBIETO ARTETA, A., «El románico de la catedral jaquesa y su cronología», *Príncipe de Viana*, año 25, n.ºs 96 y 97, 1973, pp. 187-200.
- V.V. A.A., *Non Meis Meritis. Guía y estudio crítico de la ermita de Santa María de Iguácel*, Colección Egido Universidad, n.º 20, Zaragoza, 1999.
- WEITSTEIN, J., *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours a Leon. Etudes comparatives*, II, Arts et Metiers, París, 1978.



FIG. 1. Vista general de las pinturas murales de Bagüés (Zaragoza). Museo Diocesano de Jaca (Huesca).



Fig. 2. Bagüés, vista general del ábside. Museo Diocesano de Jaca (Huesca).



FIG. 3. A: Ascensión. Detalle del ábside de Bagüés. Museo Diocesano de Jaca (Huesca).
B: Ascensión (Sacramentario de San Esteban de Limoges, Biblioteca Nacional de Francia, París).



FIG. 4. Beso de Judas. Detalle. Lado izquierdo o del evangelio. Pinturas de Bagüés, Museo Diocesano de Jaca (Huesca).



FIG. 5. A: Beso de Judas. Detalle.

B: Santa Radegunda libera a la posesa Fraifeda. (Vida de Santa Radegunda, Biblioteca Municipal de Poitiers).



Fig. 6. Hombre montado a caballo. San Esteban de Almazorre (Huesca). Cabecera, lado derecho o de la epístola.



FIG. 7. A: Calvario. Iglesia de San Esteban de Almazorre (Huesca).

B: Dos apóstoles. Iglesia de Santa Eulalia de Mérida (Huesca). Museo Diocesano de Huesca.

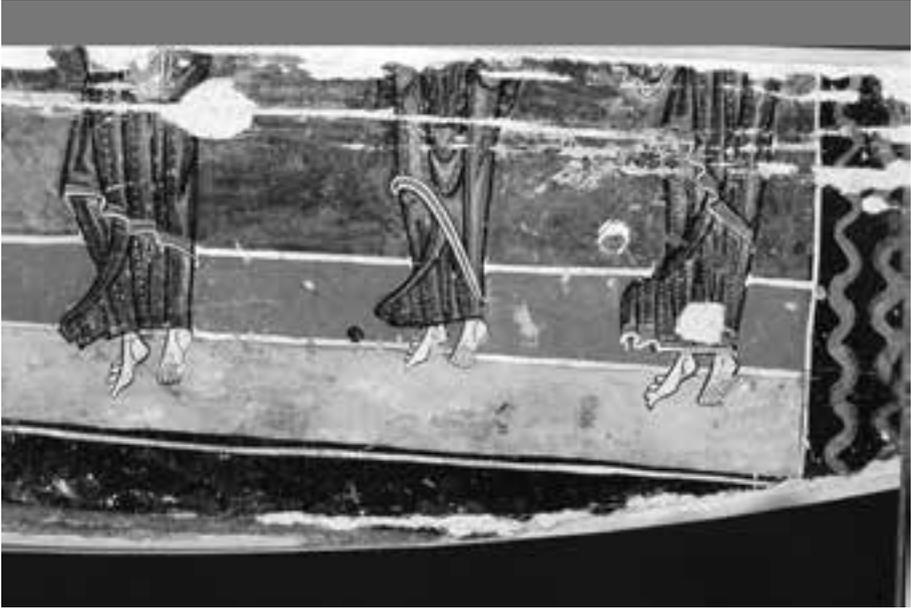


FIG. 8. Figuras de santos, restos de un Calvario. Pintura sobre tabla. Procede de San Vicente de Vió (Huesca). Museo Diocesano de Barbastro (Huesca).



Fig. 9. Apostolado. Iglesia de San Juan Bautista de Ruesta (Zaragoza). Museo Diocesano de Jaca.

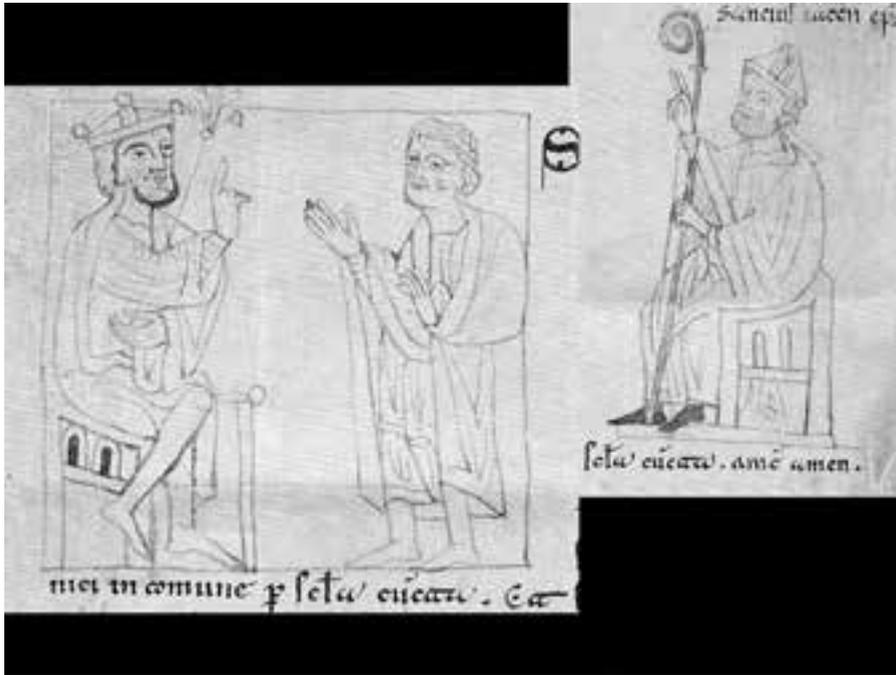


Fig. 10. A: Ramiro I de Aragón (1035-1064) y su hijo y heredero don Sancho.

B: El obispo don Sancho de Aragón (1058-1075?).

Donación de trece iglesias a la catedral de San Pedro de Jaca. Archivo de la Catedral de Jaca.



FIG. 11. Frontal de Santa María de Iguácel (Huesca). Museo Diocesano de Jaca.

La mesa-muestrario de piedras duras del conde de Gazzola, un militar ilustrado en la corte de Carlos III

Ana Victoria Mazo Pérez
Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid

Resumen

La investigación de documentos existentes en el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales y en el Archivo General Militar de Segovia, ha permitido llegar a conocer que una mesa del siglo XVIII con un tablero de 80,5 × 185 cm y 72 muestras de mármoles italianos, que en la actualidad pertenece al Museo Nacional de Ciencias Naturales, fue inicialmente propiedad del conde de Gazzola (Piacenza, 1698 - Madrid, 1780), militar fundador del Real Colegio de Artillería de Segovia y descubridor de los templos de Paestum (Italia).

Palabras clave

Mesa-muestrario, tableros mármoles, conde de Gazzola, siglo XVIII, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Abstract

The investigation of existing documentation in the Archive of the Natural Science National Museum and the Archive of Military History of Segovia has shown that a XVIII century table with a top of 80.5 × 185 cm and 72 samples of Italian marbles, that are part of the collection of the Natural Science National Museum, was initially a property of count of Gazzola (Piacenza 1698 – Madrid 1780), soldier and founder of the Royal Artillery School of Segovia and discoverer of the temples of Paestum (Italy).

Keywords

Table-sampler, marble table tops, count of Gazzola, XVIII century, Natural Science National Museum, Madrid.

Felice Gazzola nació el 21 de octubre de 1698 en la ciudad de Piacenza (Lombardía, Italia), hijo de un capitán general de artillería que durante un tiempo fue embajador de los duques de Parma y Piacenza; su madre pertenecía a una familia noble y él heredó los títulos de conde de Gazzola, Esparavera, Cereto Landi y Macinesso (fig. 1).

Felipe V, primer rey de España de la dinastía Borbón, se casó con dos princesas italianas: primero con María Luisa Gabriela de Saboya y después con Isabel Farnesio. El infante don Carlos, primer hijo varón del segundo matrimonio, en virtud de los derechos sucesorios de su madre, obtuvo inicialmente los Estados de Parma y Toscana. Felice Gazzola, dieciocho años mayor que el rey, y director general del Cuerpo de Artillería participó como asesor militar junto a don Carlos en numerosas batallas contra los austriacos durante la recuperación del reino de Nápoles. En el palacio de Caserta hay un cuadro que muestra al joven Carlos VII de Nápoles a caballo, triunfador de la definitiva batalla de Velletri y, muy cerca de él, al conde de Gazzola.

Tras los reinados de Felipe V, Luis I y Fernando VI sin sucesión, el testamento de este último designó como sucesor a su medio hermano el infante don Carlos, por entonces rey de Nápoles y Sicilia. En octubre de 1759, a los 43 años, don Carlos cedió a su hijo Fernando, de ocho años de edad, sus dominios italianos y emprendió viaje definitivo a España para ser coronado como Carlos III. Vinieron también un selecto grupo de colaboradores, entre ellos, el conde de Gazzola, quien llegó en 1761 y fue nombrado teniente general de los ejércitos españoles.

Gazzola había compatibilizado su actividad militar con una de sus más queridas aficiones: la arqueología. Durante el reinado de don Carlos se descubrieron Herculano y Pompeya, que asombraron al mundo; y a Gazzola se deben las excavaciones, limpieza y conocimiento de los templos de Paestum, en los que trabajó con cuidada metodología entre 1745 y 1750. En su equipo de colaboradores figuraban, entre otros, Sabatini, los dibujantes Natali y Magri y el grabador Bertolozzi.

Por su importancia, los templos de Paestum se incluyeron casi de inmediato en los recorridos del «Grand Tour», viaje de dos o tres años de duración al continente, centrado en Italia y países de paso, que los ingleses cultos ofrecían a sus hijos varones, acompañados por un preceptor, para completar su formación intelectual. Grecia formaba entonces parte del Imperio otomano, lo que hacía muy difícil su acceso, por lo que estos desplazamientos se orientaron hacia Italia. Durante este viaje se compraban libros y piezas artísticas como pinturas y esculturas, algunas de las

cuales enriquecen hoy en día diversas colecciones inglesas; los tableros ornamentales con taracea de piedras utilizados para mesas, consolas y escritorios, tuvieron igualmente una gran aceptación.

En diciembre de 1762 Carlos III ordenó a Gazzola, inspector general del arma de artillería, crear y dirigir el Real Colegio de Artillería en Segovia; año y medio después, el 15 de mayo de 1764, durmieron en él los sesenta cadetes que lo inauguraron. El reglamento, los profesores, y el equipamiento de sus laboratorios, hicieron de esta institución un centro de excelencia que tuvo, por ejemplo, el privilegio de poder comprar y tener en su biblioteca libros prohibidos.

Además de sus actividades militares, en 1764 el rey encargó a Gazzola la decoración del Salón del Trono del Palacio Nuevo, conocido en la actualidad como Palacio de Oriente, cuyas obras tuvieron que acelerarse para acomodar cuanto antes a la numerosa familia real. El techo de esta estancia fue pintado por Tiépolo (probablemente recomendado por Gazzola) quien realizó una alegoría sobre la *Grandeza de la Monarquía Española*. Buscó Gazzola, en colaboración con Juan Bautista Natali, que ya había participado en la decoración de las residencias reales napolitanas, tejidos para los cortinajes, espejos, y mobiliario en general para los 324 metros cuadrados de superficie de la estancia. Se compraron terciopelos rojos que fueron bordados con hilo de plata en Nápoles, se encargaron consolas¹ a los mejores ebanistas napolitanos, y se pidieron espejos y vidrios de gran tamaño a la Real Fábrica de La Granja. La estancia debía reflejar adecuadamente la magnificencia de los nuevos habitantes del palacio. Hay que señalar que Gazzola fue el descubridor y protector inicial de Sabatini, ingeniero militar responsable de la arquitectura exterior y de muchos de los interiores del Palacio Nuevo, si bien Sabatini solo intervino en esta estancia en la obtención de las lámparas venecianas, que se instalaron en 1780. Datos pormenorizados sobre la intervención de Gazzola y de Natali en el Salón del Trono, pueden encontrarse en Sancho (1993 a y 1993 b).

Gazzola tenía una casa en la madrileña calle de San Bernardino, y como director del Real Colegio de Artillería, una segunda vivienda, arrendada, en Segovia, en la plazuela de La Compañía. El conde de Gazzola fue una figura discreta pero admirada en la corte, tanto por sus dotes militares

¹ El *Diccionario de la Lengua de la Real Academia* define consola como «mesa para estar arrimada a la pared, comúnmente sin cajones y con un segundo tablero inmediato al suelo».

como por sus características de intelectual y refinado anfitrión, aunque conocemos poco de su vida. A menudo se ignora su importante participación en un momento tan decisivo para la historia de España como fue el motín contra Esquilache, durante el cual Gazzola formó parte del restringido consejo de guerra a quienes el rey consultó antes de tomar decisiones.

El palacio madrileño del conde estaba lleno de valiosas y refinadas piezas que armonizaban entre sí con estética impecable: muebles, pinturas, colgaduras, tapices, esculturas, porcelanas, relojes, instrumentos científicos, libros... objetos minuciosamente reflejados en su testamento.

Los testamentos, y los sucesivos inventarios de bienes cuando se conservan, son para los investigadores una valiosísima fuente de conocimientos del pasado, siendo una de las mejores maneras de conocer variados aspectos de este. La testamentaría de Gazzola fue inicialmente estudiada por Pérez Villanueva (1987), cuyo discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando versó precisamente sobre el conde. Gazzola, que era soltero, dispuso en su primer testamento firmado en Madrid en agosto de 1769, cuando tenía setenta y un años, que a su muerte se creara en Piacenza, su ciudad natal, «una fundación destinada a dar dotes a doncellas pobres y becas de estudio a jóvenes nacidos en Piacenza que estudiaran pintura, escultura y arquitectura», cubriendo todas sus necesidades. Para obtener los fondos necesarios, a su muerte debían ser vendidos todos los bienes de sus casas de Madrid, Segovia y Piacenza.

Desde 1777 la salud de de Gazzola declinó rápidamente, en sus últimos años no podía mantenerse en pie, ni salir de casa, padeciendo dolores continuos que, sin embargo, no consiguieron mermar su lucidez ni su interés por los avances de la ciencia. Murió en su casa madrileña en 1780, a los ochenta y dos años de edad. Quiso ser enterrado en la cripta de la iglesia de San Martín, cerca de su amigo Tiépolo, fallecido en 1770. Su lápida sepulcral, con un medallón en relieve de la cabeza del conde, se conserva en la Academia de Artillería de Segovia.

Conforme a las detalladas disposiciones testamentarias y bajo la dirección del juez de bienes Miguel Gálbez, que se personó en el domicilio antes de la muerte del conde, poco tiempo después expertos en las distintas materias tasaron todas las pertenencias de la casa de Madrid, que es la que nos interesa en este trabajo, dando una descripción pormenorizada de cada pieza, lo que nos permite saber cómo vivía un noble

e intelectual de saneada economía en el siglo XVIII². Podemos conocer con todo detalle desde sus carruajes hasta los elementos decorativos de las estancias más íntimas, sus joyas, mobiliario, libros, instrumentos científicos, ropa e, incluso, las provisiones de su despensa (con magníficos vinos internacionales y una importante cantidad de café, chocolate, y tabaco).

Destaca el número y alta calidad de las pinturas, grabados, esculturas y libros, obras que ponen de manifiesto la cultura de su propietario. Noticias concretas sobre estas materias (títulos, autores, idiomas y valores singulares de tasación) pueden ser consultadas en Pérez Villanueva. Piezas destacables son, por ejemplo, un telescopio inglés en caja de caoba, que se tasó en la elevada suma de 3.000 reales, un pie de rey o calibre y un microscopio.

De todos los objetos reseñados en la tasación de la testamentaría, llama la atención la referencia del día 17 de mayo a una piedra de mármol de mesa

otra [piedra de mármol] de dos varas menos media quarta de largo y vara escasa de ancho, con setenta y dos quadritos embutidos en la misma piedra todo de diferentes colores y todo piedra tasada en mil y quinientos reales.

Una mesa que encaja perfectamente en esta descripción pertenece en la actualidad al Museo Nacional de Ciencias Naturales (fig. 2), lo que nos llevó a tratar de averiguar cómo y cuándo habría llegado a esta institución.

El establecimiento del Real Gabinete de Historia Natural fue un largo proceso pleno de dificultades que duró más de 20 años, sobre el que puede encontrarse información detallada en Calatayud (1988), Quintanilla (1999), Villena *et al.* (2009), Sánchez Almazán (2012) y Mazo (2012). Tras la aceptación por parte del rey en octubre de 1771 del famoso gabinete de Pedro Franco Dávila, español nacido en Guayaquil y residente en París, que fue nombrado director vitalicio del mismo, el nuevo gabinete se abrió por fin al público en Madrid en noviembre de 1776. No hubo compra: fue un intercambio beneficioso para Dávila y, sobre todo, para España.

En el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (al que nos referiremos en adelante como AMNCN) se conserva mucha documenta-

² Según PÉREZ VILLANUEVA (1987) Gazzola percibía entonces más de 14.000 reales mensuales, cifra muy elevada para la época.

ción del Real Gabinete, institución inicial del Museo. En el denominado «Copiador de Cartas», Franco Dávila registra el 3 de agosto de 1785, la siguiente anotación:

se compró una mesa que fue del Conde de Gazola, de cinco y medio pies de largo y cerca de tres de ancho, la que está compuesta de setenta y dos piedras de Pórfidos, Granitos, Serpentinás, Mármoles y Alabastros, todos Antiguos y muy especiales de cinco pulgadas de largo y quatro y medio de ancho cada una; costó veinte y ocho pesos fuertes que son quinientos y sesenta reales de vellón (fig. 3).

El gusto por los mármoles como expresión de riqueza y poder ha sido y es una constante histórica. Los tableros con taracea de piedras duras han sido extraordinariamente valorados, desde sus orígenes greco-romanos hasta la actualidad, alcanzando muchas veces decoraciones y belleza que continuaban impresionándonos. Los inventarios del Alcázar de Madrid realizados a la muerte de los Austrias, describen en los palacios reales piezas de este género obtenidas como regalo, botín, o compra, afición que mantuvieron y fomentaron los Borbones durante el siglo XVIII. Felipe V se interesó por determinados mármoles españoles, preferentemente los de color rojo, que mandó utilizar en sus palacios, y Fernando VI ordenó efectuar una búsqueda sistemática de todos los mármoles de su reino, dictando en 1748 leyes por las que las mejores canteras solo podían ser explotadas para obras de la Corona.

Carlos VII creó en Nápoles el Real Laboratorio de Piedras Duras³ y, tras su venida a España como Carlos III, la Real Fábrica de Mosaicos y Piedras Duras en el Buen Retiro, con los mejores operarios del laboratorio napolitano y cantidad de materiales italianos. De los nuevos talleres del Buen Retiro salieron composiciones figurativas magníficas para las distintas residencias de la familia real, y se enviaron también, a veces como regalo y otras como intercambio, muestrarios de mármoles españoles a varias instituciones europeas. Estos muestrarios se integraban generalmente en tableros para mesas o consolas, pero también podían ser enviados en cajas de madera con bandejas, envueltos individualmente o en curiosos formatos⁴.

³ GISBERT (2002) distingue entre «piedras duras» (materiales de naturaleza silíceo como calcedonia, jaspe, pórfido, lapislázuli, etc.) y «piedras blandas» (materiales calcáreos como mármoles y alabastros, de menor dureza) precisando lo impropio que resulta hablar en general de «piedras duras» cuando en la mayoría de las piezas antiguas en realidad se han empleado «piedras blandas».

⁴ En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva un pequeño muestrario de 21 piezas montadas en un tablero que tiene un asa en bronce decorada y móvil que facilitaría su traslado manual.

En el AMNCN existen referencias a colecciones enviadas, por ejemplo, al duque de Toscana y a la archiduquesa Mariana en 1783.

En el Museo Nacional de Historia Natural de París, se conserva una mesa-muestrario de mármoles españoles que Carlos III envió en 1774 como regalo al rey de Francia. Con un total de 108 muestras rectangulares igualmente numeradas, es muy parecida a la mesa cuya trayectoria seguimos en este trabajo, aunque en la del conde de Gazzola los filos que separan las muestras son blancos, mientras que los del tablero que se envió a Francia son negros (ver GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, figura página 160).

Otro tablero-muestrario muy similar, con un elevado número de muestras embutidas también en negro, puede verse en el retrato hecho por Pechéux en 1777 a la marquesa Margarita Gentili Boccapaduli (1735-1820), intelectual propietaria de un magnífico gabinete de historia natural en su palacio romano (ver AMENDOLA, 2011, figura 5).

En Madrid, el conjunto figurativo más espectacular se encuentra actualmente en el Museo del Prado, donde se conservan, además de los tableros de los Austrias españoles, las mejores creaciones realizadas en el Buen Retiro durante el reinado de Carlos III. Y hay piezas espléndidas en algunos palacios reales como los de Madrid y Aranjuez, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Naval, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Museo Nacional de Artes Decorativas, y en algunas casas nobles como las de Alba, Osuna y Lerma. La importancia y riqueza de los tableros queda, en la mayoría de estos casos, realzada por suntuosos pies y adornos de bronce dorados⁵.

Los cinco tableros de «piedras duras» italianas del Museo de Ciencias Naturales, colocados en mesas y consolas, fueron donados por el propio Carlos III al Real Gabinete de Historia Natural, anteponiendo en ellos la naturaleza de los materiales a la belleza estética, ya que incluyen lavas del Vesubio citadas expresamente cuando se registra la recepción de los tableros. Puesto que el objetivo principal era el conocimiento y la identificación de las muestras, las mesas y consolas destinadas al gabinete tienen sobrios pies de madera, muy diferentes de los que se encargaron para las magníficas piezas destinadas a las residencias reales.

⁵ Los estudios sobre «tableros de piedras duras» son muy numerosos; pueden destacarse, entre otros, los realizados por Giusti *et al.* (1978) y Giusti (1992) sobre materiales italianos, y los de Pérez Villamil (1904), auténtico pionero en la valoración y estudio de las piezas españolas, Aguiló (1996, 2002), Guinea (1996), González Palacios (2001), Gisbert (2002) y Guinea *et al.* (2005).

El ejemplar de mayor belleza (fig. 4) tiene como motivo central un óvalo rodeado de muestras en forma de estrella, del que salen rombos de vivos y armónicos colores que van creciendo hacia el exterior, delimitados por cintas blancas y negras entrecruzadas. El conjunto tiene un movimiento y belleza difíciles de superar⁶.

Nieto Codina y García Guinea (2009) han realizado una publicación sobre las mesas de piedras duras del Museo Nacional de Ciencias Naturales, en la que cuando se refieren a la mesa-muestrario de 72 piezas objeto de este trabajo, indican que este tablero procede del desembarco en Málaga de los objetos cargados en Livorno en la fragata Westmorland, apresada por los franceses cuando se dirigía a Inglaterra con piezas artísticas italianas compradas por coleccionistas ingleses durante el «Grand Tour» (ver LUZÓN NOGUÉS, 2000). Esta afirmación es completamente errónea. La misma afirmación equivocada se repite en González Alcalde *et al.* (2011). Las piezas artísticas que Carlos III mandó comprar de la carga de este barco para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, viajaron de Málaga a Madrid en la primavera de 1784 (en LUZÓN NOGUÉS, 2000) lo que invalida absolutamente la relación de la mesa-muestrario de 72 piezas, consignada en la testamentaria de Gazzola en 1780, con el apresamiento del barco inglés.

Volviendo al testamento del conde de Gazzola, tras su muerte ocurrida el 4 de mayo de 1780, fueron necesarios meses para inventariar y tasar sus pertenencias, iniciándose la venta de todas ellas en agosto del mismo año. Se vendieron la mayoría a importantes compradores, como el infante don Gabriel (hijo de Carlos III), la Biblioteca del Palacio Real, Floridablanca, Jovellanos, Andrés de la Calleja (director de la Real Academia de San Fernando), Sabatini, miembros de la nobleza y embajadores extranjeros; pero también hay referencias a compras hechas por personas que, a juzgar por lo comprado y su moderado importe, no debían disponer de mucho dinero.

La almoneda continuó durante todo el verano y parte del otoño, pero hubo objetos que no se vendieron, incluidos en una minuciosa relación fechada el 12 de agosto, en la que se citan individualmente cuadros, dibujos, vestidos, espadas, mobiliario... y sin vender continuaba «una mesa de Piedra mármol que se compone de 72 piezas en mármol [tasada] en 1.500 reales», la mesa-muestrario cuya trayectoria seguimos.

⁶ Detalles sobre la procedencia de sus materiales y sobre el envío de estos cinco tableros desde Nápoles a España pueden consultarse en MAZO (2008).

Finalmente, el 19 de septiembre, consta que esta mesa se vendió «a don Manuel Pabón, prendero a la Bajada de los Angeles» junto con varias otras piezas:

un friso de veinte y cuatro piezas de charol con sus figuras pintadas a la chinesca, doce mamparas de lo mismo, un marco de chimenea, dos pares de botas para correr la posta, nueve ojas de espada, un peso para pesar monedas extranjeras, y dos pies de cama de fierro.

La suma de los valores de tasación de todas estas piezas superaba los 3.000 reales de vellón, pero el prendero pagó por todo el lote 800 reales (fig. 5).

A partir de este momento no hemos encontrado más noticias de la mesa-muestrario hasta la de su ingreso en el Real Gabinete de Historia Natural el 3 de agosto de 1785, cinco años después de la muerte del conde de Gazzola, adquirida por 560 reales.

Este mismo día, en el «Copiador de cartas», Franco Dávila envía a Floridablanca

la nómina de las piezas de porcelana en biscocho de la fábrica de Ynglaterra compradas de orden del Exmo Sr. Conde de Florida-blanca en la venta del Conde de Gausa, en todo sinquenta y cinco piezas (fig. 3).

precisando

las he podido ajustar, por la mediación de Dn. Nicolás de Vargas, en quatro mil reales de vellón, no obstante haver costado al Marqués de Múzquiz, à lo que me han dicho los herederos, cerca de seis mil reales en Londres sin comprehender gastos de conducción.

El marqués de Múzquiz y conde de Gaúsa, que ocupó las carteras de Hacienda y Guerra, falleció en Madrid en enero de 1785 y, por su honradez, dejó en situación económica muy precaria a su familia. El hecho de que la mesa-muestrario y las piezas de porcelana se compren y se inscriban en el Real Gabinete el mismo día, podría dar a entender que la mesa tal vez fuese por entonces propiedad del conde de Gaúsa, aunque esto no pasa de ser una hipótesis de trabajo que tampoco cambiaría mucho las cosas.

La realidad establecida sobre los documentos revisados, es que la mesa-muestrario de 72 piezas del Museo de Ciencias Naturales es la que perteneció a la casa madrileña del conde de Gazzola, militar, intelectual ilustrado y personaje destacado por derecho propio en la corte de Carlos III y en la Historia.

Bibliografía

- AGUILÓ, M. P., «Las colecciones de mesas de Piedras Duras del Prado», *Antiquaria*, n.º 142, 1996, pp. 28-34.
- , «Para un corpus de las piedras duras en España. Algunas precisiones», *Archivo Español de Arte LXXV*, 2002, pp. 255-267.
- CALATAYUD ARINERO, M. A., «Pedro Franco Dávila primer Director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III», *Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, 1988, 251 páginas.
- AMENDOLA, A., *Il colore dei marmi. Technique, lavorazioni e costi dei materiale lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Campisano Editore, Roma, 2011, 91 páginas.
- GARCÍA GUINEA, J., «Marquetería lapidaria en España. El Real Laboratorio de Piedras Duras y Mosaicos del Buen Retiro, Madrid 1763-1812», *Roc Máquina*, n.º 42, 1996, pp. 84-99.
- GARCÍA GUINEA, J., CORRECHER, V., SÁNCHEZ MUÑOZ, L., y CÁRDENES VANDER EYNE, V., «Mosaicos de piedras tipo séctile: historia, técnicas, diseños, análisis y valoración», *Seminario de la Sociedad Española de Mineralogía*, vol. 2, Editores A. García del Cura y J. C. Cañaveras, Universidad de Alicante, 2005, pp. 217-246.
- GISBERT, M. I., «Vocabulario de mármoles arqueológicos en las mesas de piedras duras del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 38, 2002, pp. 111-128.
- GIUSTI, A. M., *Pietre Dure. Hardstone in Furniture and Decoration*, Philip Wilson Publishers, London, 1992, 331 páginas.
- GIUSTI, A. M., MAZZONI, P. y PAMPALONI, A., *Il Museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, Electa, Milán, 1978.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J., NIETO CODINA, A. y GARCÍA GUINEA, J., «Las mesas de piedras duras. Cinco testimonios del arte de la commese en Madrid», *Revista Madrid Histórico*, n.º 36, noviembre-diciembre 2011, pp. 1-16.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, catálogo de la exposición del Museo Nacional del Prado, 2001, 355 páginas.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M., *El Westmorland: obras de arte de una presa inglesa*, discurso leído el 28 de mayo de 2000 con motivo de su ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2000. En *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, catálogo de la exposición celebrada en Murcia, Sevilla y Madrid, 2002-2003, Fundación Cajamurcia, 373 páginas.
- MAZO, A. V., «Las mesas con mosaicos de piedras del Real Gabinete», *Periódico del Museo Nacional de Ciencias Naturales*, n.º 8, 2008, p. 14.
- , *Carlos III y el Real Gabinete de Historia Natural: un Rey para un proyecto científico emblemático*, en FRANCO DÁVILA, Pedro (1711-1786), *De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, publicaciones del CSIC, Madrid, 2012, pp. 147-173.

- NIETO CODINA, A. y GARCÍA GUINEA, J., «Las mesas de piedras duras del Museo Nacional de Ciencias Naturales», *Tierra y Tecnología*, n.º 36, 2009, pp. 31-36.
- PÉREZ-VILLAMIL GARCÍA, M. y DE LAIGLESIA, F., *Artes e Industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la China. El Real Laboratorio de Piedras Duras y Mosaico. Obradores de Bronces y Marfiles*, ed. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1904, 151 páginas.
- PÉREZ VILLANUEVA, J., *El italiano Felice Gazzola en la Ilustración Española*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, 107 páginas.
- QUINTANILLAS, J., *Naturalistas para una Corte Ilustrada*, Ediciones Doce Calles, Aranjuez, 1999, 446 páginas.
- SÁNCHEZ ALMAZÁN, J., *Los tres mundos de Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural. Viaje a lo largo de un siglo*, en FRANCO DÁVILA, Pedro (1711-1786), *De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, publicaciones del CSIC, Madrid, 2012, pp. 23-145.
- SANCHO, J. L., «Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: Rococó y motivos chinoscos en los Palacios Reales», *Reales Sitios*, n.º 117, 1993, pp. 17-26.
- , «Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el salón del Trono en el Palacio Real de Madrid». *Reales Sitios*, 1993.
- VILLENA, M., SÁNCHEZ ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., *El Gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces*, publicaciones del CSIC, colección Textos Universitarios, 2009, 1.172 páginas.

Agradecimientos

Al coronel Martín López y al personal del Archivo de la Academia Militar de Artillería de Segovia, a la Fundación Gazzola de Piacenza, a B. Sánchez Chillón y a E. Menéndez Ramos.

Agradecemos mucho al profesor J. M. Cruz Valdovinos la revisión crítica del manuscrito.



Fig. 1. Retrato del conde de Gazzola realizado por Giovanni María dele Piane en 1737.

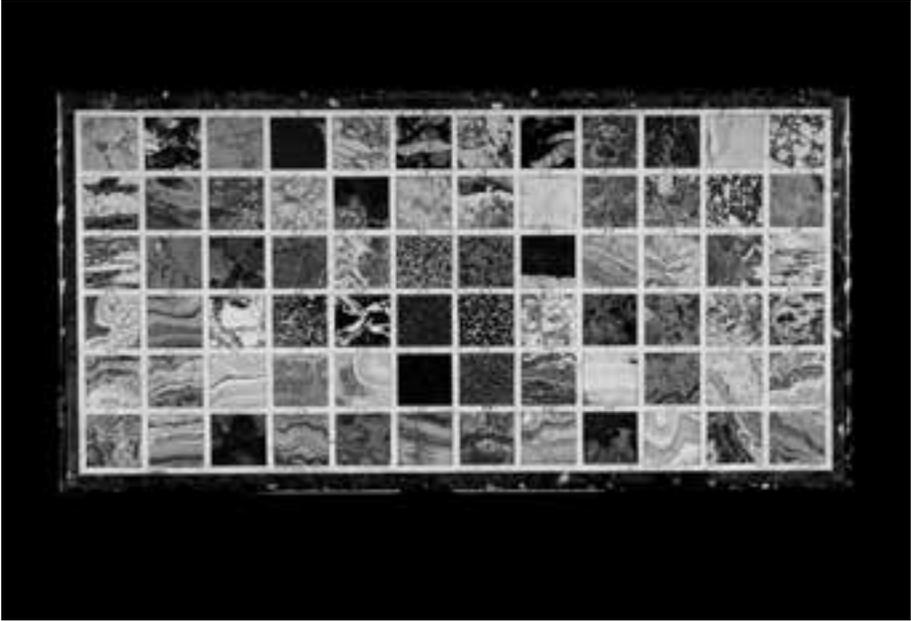


FIG. 2. Tablero de mesa con 72 muestras de materiales italianos, realizada en el siglo XVIII, que fue propiedad del conde de Gazzola. En la actualidad pertenece al Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Copiadur de cartas, folio 48

de Santos. Con este motivo me refiero a la orden de V. M.
 para que el Sr. D. Juan de los Rios me entregue el Sr. D. Juan de los Rios
 1785.

Ung. en copia de la Seneca de la porcelana comprada en la venta
 del conde de Gausa y Conde de Florida Nueva para el Sr. D. Juan de los Rios
 y se halla en la Casa de Santos.

Nómina de las piezas de porcelana en bischo de la
 labra de Inglaterra compradas en la venta del conde
 de Gausa a Sausa.

4. Dos tazas azules todos diferentes
 2. Dos Candeleros
 2. Dos Floresas
 2. Dos otros Floresas de diferente echura
 1. Una Taza grande
 2. Dos Tazas medianas
 11. Ocho tazas pequeñas con sus platillos
 3. Tres tazas de diferentes tamaños y formas
 2. Dos Azucareros iguales con sus tapas y platos
 2. Dos otros azucareros diferentes con sus tapas en platos
 2. Dos platos regulares de comen
 7. Siete liceras con sus platillos
 11. Ocho liceras más pequeñas que las anteriores con platillos
 2. Dos liceras con sus

35. en todas cincuenta y cinco piezas. Madrid el
 3 de agosto de 1785. D. Juan de los Rios

Se compró una mesa que fue del conde de Gausa
 de hierro y mármol de largo y ancho de tres de ancho, la
 que está con puerta de delante y dos piezas de respaldo
 de atrás, de diferentes anchuras y platillos todos sin
 gusto y muy especiales de cinco pulgadas de largo y cuatro
 y media de ancho cada uno con un ancho y ocho por el frente
 que son quince y se halla en la casa de Santos.

A. D. Juan de Cuellar en Cadix. Madrid a 25 de Agosto de 1785.

Yo y mi dueño por D. Nicolas de Vargas he vendido de
 la venta de V. M. y como he estado ya muy adelantada en comen
 me alegraré sea a su satisfacción y de todos los interesados
 divididos en caso q. Don M. Dombay no venga a Madrid
 y me traiga el mismo los papeles de bischo que me han

Fig. 3. Copiadur de cartas de Franco Dávila. Documento que refleja la compra, el 3 de agosto de 1785, «de una mesa que fue del conde de Gazzola...» y «la nómina de las piezas de porcelana compradas en la venta del conde de Gausa». Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales.



FIG. 4. Tablero de consola con muestras de materiales italianos, realizada en el siglo XVIII, donado por Carlos III al Real Gabinete de Historia Natural. Propiedad del Museo Nacional de Ciencias Naturales.



Veinte-maravedis.

SELLO CUARTO . VEINTE
MARAVEDIS . AÑO DE MIL
SETECIENTOS Y OCHENTA Y OCHO.

Yo el Presidente de los Reinos de Valencia y granero 180238.

de alce y dos tercias de ancho para vende-
tar acabanlados ala Inglesa con sus
perfiles deudas de fino y talajo en los
tablas de fiores finas y de los peras
dos de de fiores colocas a corno y Vante
a cada uno, hacen mil quatrocientos y
quarenta y tres on 40800

Un fuso que compone Vante y quatero
piezas de charol con sus figuras per
tados ala Chinesa y fondo negro
de vana y media de alce cada pieza y
dos tercias escava de ancho en mil
y ochocientos y tres on 40800.

Una Piedra e harnol de mesa, de una
y dos tercias escava de largo y tres
quateros largos de ancho con su ge
armino de bronse al rededor on mil
y ochenta y tres on 4080

Otra de dos Vantas menor media quatero
de largo y una escava de ancho con
seca y dos cuadrucos embucidos
en la misma piedra todo de de fiores y
colores y todo piedra on mil y qui-
nientos y tres on 40500.

Fig. 5. Testamentaria del conde Gazzola, inventario de Bienes y Almoneda: documento que refleja la venta, el 19 de septiembre, de «una mesa de piedra mármol con 72 piedras diferentes» al prendero Pabón. Archivo General Militar de Segovia.

Francisco de Quevedo, Juan de Espina y la *silla mundi*

Pedro Reula Baquero
preula@telefonica.net

Resumen

Juan de Espina (1583-1642), coleccionista de pintura y objetos curiosos, dueño de manuscritos de Leonardo da Vinci, teórico musical y aficionado a la magia natural, es conocido, fundamentalmente, por la semblanza de su vida que Francisco de Quevedo añadió a los *Grandes anales de quince días*. Este artículo presenta un volumen manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo en el que aparece una nueva versión de esta semblanza, además de un breve fragmento de una carta atribuida a Quevedo y otros textos del siglo XVII, algunos de ellos desconocidos, sobre Juan de Espina. Este trabajo atiende al análisis de las diversas obras contenidas en el manuscrito, a la relación entre Quevedo y Espina y a la misteriosa *silla mundi* que conforma el asunto de la carta.

Palabras clave

Juan de Espina, Quevedo, *Grandes anales*, coleccionismo, academias literarias.

Abstract

Juan de Espina (1583-1642), collector of art and curious objects, owner of Leonardo da Vinci's manuscripts, musical theoretician and fond of natural magic, is basically known for the biography that Francisco de Quevedo added to his Grandes anales de quince días. This article presents a manuscript volume found at the Biblioteca de la Universidad de Oviedo. In it appears a new version of this biography, a brief fragment of a letter attributed to Quevedo and other XVIIth century texts about Juan de Espina, some of them as yet unknown. This article analyzes these works, the relation between Quevedo and Espina and the mysterious silla mundi which is the topic of the aforementioned letter.

Keywords

Juan de Espina, Quevedo, Grandes anales, collecting, literary academies.

Don Juan de Espina

Entre los coleccionistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII alcanzó renombre Juan de Espina Velasco (1583-1642)¹ por las maravillas del arte y los prodigios que consiguió reunir en su casa. En ella custodiaba, lejos del alcance de los muchos que ansiaban verla, manuscritos de Leonardo da Vinci, pinturas de los mejores artistas, exquisiteces del arte, instrumentos musicales, artificios de la tecnología, teatrillos catópticos, autómatas y un sinnúmero de maravillas que la convirtieron en uno de los objetos de deseo de la corte. Organizaba fiestas fantásticas en las que ofrecía a los poetas de las academias literarias y a los cortesanos divertimentos carnavalescos, con sus estruendosas pandorgas y espectáculos de engañosas tropelías² basados en la magia natural. Polifacético y peregrino, atendió igualmente al perfeccionamiento de la ciencia musical proponiendo a Felipe IV instrumentos «científicos» de su invención con los que pretendía resucitar el perdido género enarmónico con el que los antiguos obraban prodigios sobre la naturaleza. Todo ello, al fin, convirtió a Juan de Espina en un personaje de ficción, paradigma del mago y del nigromante, que transitó por una parte de la literatura española hasta finales del siglo XIX.

Hasta el momento, la única monografía publicada sobre Juan de Espina es la ya histórica de Emilio Cotarelo y Mori de 1908. Más bien se trata de un opúsculo en el que el erudito va desgranando buena parte de la

¹ Si bien no existe ninguna duda sobre la fecha de la muerte de Juan de Espina, acontecida la noche del 30 de diciembre de 1642 y conocida por los documentos de su testamentaría, la de su nacimiento, o su bautismo, no ha sido datada con exactitud. Los intentos, no muy acertados, de Sanemeterio Cobo y Montero Espina, fijaron el año de 1563 como el de su nacimiento cuando, en realidad, nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de San Martín el día 12 de diciembre de 1583, como consta en el libro de bautismos de la parroquia. Dicho libro registra lo siguiente: [encabezamiento diciembre 1583], [al margen Juº], «En 12 de diciembre, yo garcia garrido teniente cura de san martin bautice a Juº hijo de Juº despina y de su muger maria de mesa fueron sus padrinos bernardino de obregon, ynes de la trinidad ts [testigos] fray alvaro luis garcia diego de ulleta [firmado] Gaspar Garrido.», Archivo Diocesano de Madrid, Libro 2 de Bautismos de la parroquia de San Martín, f. 410r. Aparece, además, referenciado entre las notas manuscritas de Alejandro Martín Ortega, *Cuadernos de notas*, vol. 1, f. 275v, que se conserva fotocopiado en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM). Este dato ha sido completamente ignorado, quizá por haberse publicado por el mismo Alejandro Ortega en un medio, a priori, tan poco académico como una carta dirigida al diario *Madrid*, 9-3-1967, p. 26. Los artículos antes mencionados son SANEMETERIO COBO, M., «La patria de don Juan de Espina», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIV, Santander, 1958, pp. 355-357 y MONTERO ESPINA, A., «Genealogía de D. Juan de Espina Velasco», *Altamira, Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n.º 45, Santander, 1985, pp. 225-230. Para una correcta genealogía, ver BOUZA ÁLVAREZ, F., «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Alcalá-Zamora, J. N. ed., Madrid, Temas de Hoy, 1994, pp. 244-253 y 381.

² Entiéndase «tropelía» por burla o engaño visual.

información que hoy se conoce sobre Espina. A pesar de haber dejado pasar la noticia de algunas fuentes literarias ya publicadas en ese momento, constituye un trabajo imprescindible para adentrarse en la vida de este fascinante personaje. Después de su aportación, han sido pocas, aunque relevantes, las novedades documentales que se han publicado. Se pueden considerar como imprescindibles la publicación de sus dos testamentos de 1624 y 1639 por parte de María Luisa Caturla y la edición completa de su *Memorial* de 1632. Las novedades más importantes, más allá de la escasa aportación documental, han estado centradas en la reinterpretación de la figura de Juan de Espina que, desde distintos ámbitos de la historia, han hecho autores como Fernando Bouza, Julio Caro Baroja, Alfredo Aracil y, en los últimos años, Enrique García Santo-Tomás y José Ramón Marcaida³.

En el proceso de investigación que estoy llevando a cabo sobre Juan de Espina en mi tesis doctoral, ha aparecido un manuscrito con algunas novedades que creo relevantes para el caso. Presento así en este artículo un volumen manuscrito que, bajo el título *Breve resumen de la vida de don Juan de Espina*, se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y que, hasta el momento, había pasado inadvertido a los historiadores ya que no se encuentra referenciado en ninguna publicación. Este artículo tiene como objeto su presentación, descripción y un primer análisis de su contenido, atendiendo a su relación con otras fuentes, a la autoría y datación de las distintas obras que contiene el manuscrito y a su contextualización. Dedicaré, igualmente, una parte importante del trabajo a la relación de Juan de Espina con Francisco de Quevedo y a un curioso objeto, la *silla mundi* o «silla grandiosa» que fue objeto de controversia y al que atiende uno de los textos contenidos en este volumen.

³ Como textos imprescindibles para una introducción generalista a Juan de Espina, ver ARACIL, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 167-170 y 315; BOUZA ÁLVAREZ, F., «Coleccionistas y lectores...», *op. cit.*; CARO BAROJA, J., *Vidas mágicas e inquisición*, vol. 1, Madrid, Ediciones AKAL, 1992 (1ª ed. 1967), pp. 422-452; CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XXV, Madrid, 1963-1966, pp. 1-10 y «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XXVI, Madrid, 1968-1969, pp. 5-8; COTARELO Y MORI, E., *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908; GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., «Visiting the Virtuoso in Early Modern Spain: the case of Juan de Espina», *Journal of Spanish Cultural Studies*, n.º 1, vol. 2, Routledge, 2012, pp. 129-147, <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2012.745319> [consultado 9/1/2013]; MARCAIDA LÓPEZ, J. R., *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Madrid, Marcial Pons/Fundación Focus Abengoa, 2014; MORÁN, M., y CHECA, F., «Entre la cámara de las maravillas y la galería de pinturas», cap. XII, en *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 205-211.

El manuscrito M-161 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo

La Biblioteca General de la Universidad de Oviedo guarda en sus fondos un volumen manuscrito que lleva como título *Breve resumen de la vida de don Juan de Espina*. Está registrado, y consta así en el tejuelo, con la signatura M-161⁴ y proviene, según la descripción de la ficha del catálogo, de los fondos legados por el conde de Toreno a dicha biblioteca. Quizá puedan pertenecer a la biblioteca del conde de Toreno un tejuelo antiguo con la signatura 301 y una signatura topográfica escrita a lápiz en la guarda posterior que dice: «TORENO IZQDA / T-2-». Aún así, el volumen no aparece registrado ni en el catálogo manuscrito de la biblioteca del conde de Toreno ni en su apéndice⁵. La ficha catalográfica no contiene atribución a ningún autor y data el volumen como del siglo XVIII aunque aparece con un interrogante.

El libro de 21 cm consta de 62 folios y está encuadernado en pergamino sobre cartón duro. Se trata de un volumen facticio que recoge varios pliegos manuscritos de distinta procedencia. Al ser encuadernados en una fecha imprecisa, sufrieron recortes afectando a la visibilidad de la foliación antigua. Durante este proceso de encuadernación el corte fue teñido de rojo, presentando las páginas restos de este tinte.

Lleva paginación moderna a lápiz y corrida para todo el volumen. Consta de varios librillos de distinta procedencia, el primero de los cuales, correspondiente a la obra que da título al libro, el «Breve resumen de la vida de don Juan de Espina», no se corresponde con el tipo de papel, filigranas, letra y foliación original del resto del libro y no tiene foliación antigua, resultando así completamente independiente del resto del volumen y no constando en el índice. El segundo parece tener todo la misma procedencia ya que, a pesar de estar copiado por dos manos distintas, se suceden una a otra sin solución de continuidad⁶. Incluye el resto de las obras sobre Juan de Espina y presenta foliación antigua y un índice escrito por la segunda mano. El último librillo, el correspondiente

⁴ *Breve resumen de la vida de don Juan de Espina*, M-161, Biblioteca General de la Universidad de Oviedo. En adelante citaré por M-161.

⁵ *Índice general de la Biblioteca de El Conde de Toreno*, Ms. s. XIX y el apéndice *Biblioteca del Excmo. Señor Conde de Toreno*, Ms. s. XIX, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

⁶ La primera mano va del folio 7 al 37 y la segunda, del folio 37 al 53. Cito por la foliación moderna.

a los «Secretos naturales» del bachiller Pascual Izquierdo, está escrito por una mano distinta de los copistas del resto del volumen y lleva paginación antigua independiente. Consta de un índice escrito por la segunda mano del segundo librito, la misma que escribió el índice de los textos sobre Espina. Las filigranas y el papel parecen ser los mismos que los del segundo librito. Presenta una página cortada y pegada antes de la escritura en los folios 56 y 59.

Tal y como reza la inscripción del lomo del volumen, *Vida de don Juan de Espina*, podría pensarse a priori que se trata de una biografía al uso de este personaje. Pero, como se verá a continuación, solo el primero de los textos trata de acercarse al género biográfico, constituyendo una suerte de glosa vital. El resto del volumen está conformado por una recopilación de textos literarios de diversos autores y procedencias que tienen a Juan de Espina por protagonista u objeto sin ser, en ninguno de los casos, fuentes documentales propiamente dichas que aporten información fidedigna de su vida. El último de los textos incluidos en el volumen no tiene ninguna relación aparente con Juan de Espina.

Así, el libro contiene los siguientes textos que a continuación iré analizando centrándome principalmente en las novedades aportadas por el manuscrito y, muy especialmente, en la relación de Juan de Espina con Quevedo, supuesto autor de dos de los textos⁷.

- [ff. 1-5v] *Breve resumen de la vida de Don Juan de Espina*⁸.
- [ff. 7-20r] *Adbertençias a las 20 causas que da don Ju^o de Espina en el desperdiçio de su casa, f^o. 1.*
- [ff. 20r-24v] *Relaçion de la fiesta que don Ju^o de Espina hiço al Rey D. Phe 4^o en su Corte y villa de Md por P^o Mendez de Loyola f^o 15.*
- [ff. 24v-33r] *Relaçion del reguçiço que a la buena salud de Ph^o 4^o çelebro don Ju^o de Espina en 2 de Enero de 1628 de Don Gabriel del Corral f^o 19.*
- [ff. 33r-36v] *Romançe de Don Al^o de Obiedo a Don Ju^o de Espina f^o 27.*
- [ff. 36v-45r] *Relaçion de la fiesta que hiço don Ju^o de Espina domingo en la noche ultimo de febrero de 1627. f^o 31.*

⁷ Para esta descripción, me sirvo de la transcripción del índice contenido en el libro.

⁸ El texto «Breve resumen de la vida de Don Juan de Espina» no consta en el índice por tener una procedencia distinta al manuscrito que constituye el grueso del volumen y haberse encuadernado conjuntamente en una fecha posterior.

–[ff. 45v] *Copia de una carta escrita de don Franco de Quebedo a un amigo sobre la silla de Don Ju° de Espina f° 40.*

–[ff. 46-49r] *Vexamen que dio Don Antonio Cuello en el Retiro a algunos cortesanos f° 40.*

–[ff. 54-60] *Secretos Naturales sacados de muchos i graves Autores, i de la misma Filosofia. i recopilados por el Bachiller Pasqual Izquierdo Graduado en Artes i natural de la villa de l'Algaba.*

No resulta habitual entre las recopilaciones misceláneas de textos del siglo XVII el estar dedicadas a un personaje como Juan de Espina. Es más frecuente encontrarse con compilaciones de textos de un autor determinado, vinculados a un entorno concreto o a un asunto histórico. Así, la primera cuestión que se plantea es sobre el interés de recopilar esta serie de textos con un mismo protagonista. Por una parte hay una primera recopilación que reúne todos los textos menos el «Breve resumen» y, por otra, hay una segunda que recoge y encuaderna definitivamente en un solo volumen todos los librillos. Pero antes de intentar responder esta cuestión es necesario analizar el contenido.

Entre los textos recogidos aparecen algunos desconocidos hasta el momento y otros que ya se conocían por otras fuentes. Paso a analizar en primer lugar estos últimos, haciendo una comparativa con las fuentes conocidas sin más intención, por el momento, que dejar constancia de su existencia y de sus principales diferencias⁹.

*Relación de la fiesta que Don Juan de Spina Hiço al Rey D. Philippe quarto en su corte y villa de Madrid*¹⁰

Tres de las obras del manuscrito atienden al género de la Relación de fiestas en verso. Juan de Espina alcanzó fama por las asombrosas fiestas que organizaba en su casa y a las que toda la corte pretendía asistir. Estas obras suponen una satírica descripción de su desarrollo y, sobre todo, de la personalidad peregrina de su anfitrión.

De esta silva se conoce otra versión en el manuscrito 4051 de la Biblioteca Nacional de España, atribuida a Gabriel del Corral (1588-1646) y

⁹ En la tesis que estoy realizando sobre Juan de Espina entraré en un estudio más extenso sobre estas obras. El texto que encabeza el volumen y que le da nombre, el «Breve resumen de la vida de don Juan de Espina», atribuido a Francisco de Quevedo y añadido por Juan Isidro Fajardo al final de los *Grandes Anales de quince días*, lo emplazo al final de este trabajo en el que trataré la relación entre Juan de Espina y Francisco de Quevedo.

¹⁰ M-161, ff. 20v-24v (ff. 14v-18v según la foliación antigua). Al margen: «De Pedro Mendez de Loiola».

que lleva por título «Fiesta que hizo don Juan de Espina a la recuperada salud del Rey nuestro Señor»¹¹.

Curiosamente, y a pesar de estar referenciada por Bartolomé José Gallardo y Zarco del Valle desde la segunda mitad del siglo XIX, no ha sido tenida en cuenta por la mayoría de los estudiosos de Juan de Espina. Este olvido se puede deber a que no fue recogida por Cotarelo en su libro sobre Espina¹².

El ms. 4051 de la BNE recoge una serie de papeles variados de los siglos XVII y XVIII entre los que se encuentran varias obras poéticas asignadas a Gabriel del Corral¹³. Pero Kenneth Brown se planteó la revisión de la autoría de estas obras llegando a la conclusión de que no podían ser de este autor¹⁴. Para ello, argumenta que en la silva «Don Gabriel Vocangel dio por asunto una mujer, que entrando a bañarse en Mançanares, volvió la caveça y vio un viejo en carnes, que la seguía» se menciona en tono vejatorio a alguno de los miembros de la Academia de Mendoza, entre ellos a Anastasio Pantaleón de Ribera, José Camerino y al mismo Corral, refiriéndose el autor a sí mismo como «lindo taur». Kenneth Brown sugiere que Gabriel del Corral, al estar citado en esta silva, no podía ser, por tanto, el autor de este texto y que, tal y como aparece mencionado en diversas obras, el «lindo taur» debía ser Pedro Méndez de Loyola. Apunta la hipótesis de que el autor de toda esta serie de obras atribuidas a Gabriel del Corral, entre las que, como ya he

¹¹ Ms. 4051, ff. 676r-681v, BNE.

¹² Bartolomé José Gallardo ya dio noticia de la existencia de esta silva en su índice de los manuscritos de la BNE contenido en *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* citándola como la «Silva que D. Gabriel del Corral compuso a la misma fiesta», apuntando la antigua signatura de la BNE (M-202) y refiriéndose, erróneamente, a la fiesta celebrada en febrero de 1627 de la que luego trataré. Ver GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Apéndice, tomo II, Madrid, Rivadeneyra, 1866, p. 47. Esta edición está corregida y apuntada por Zarco del Valle que posteriormente, en 1895, daría noticia de Espina y de la silva atribuida a Corral en ZARCO DEL VALLE, M. R., y LEGUINA, E. de, «Anticuarios y coleccionistas, VI», *La Época*, n.º 16.112, Madrid, 1-4-1895, pp. 1 y 2. Entre los investigadores que han escrito sobre Juan de Espina tan solo la cita, como de Gabriel del Corral, JIMÉNEZ ARNÁIZ, M. A., «A propósito de un Memorial a Felipe IV», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 4-6, Madrid, 1997-1999, pp. 13-24, cita en p. 14.

¹³ Además de Gallardo y Zarco del Valle, así lo recoge Narciso Alonso Cortés en su artículo sobre este poeta, «D. Gabriel del Corral», en *Miscelánea Vallisoletana*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1912, pp. 147-180, cita en p. 176. Las obras asignadas a Gabriel del Corral ocupan los folios 658-704 del citado ms. 4051 de la BNE.

¹⁴ BROWN, K., «Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito», *Castilla: Estudios de literatura*, n.º 4, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982, pp. 9-56. La «Fiesta que hizo don Juan de Espina...» está publicada en pp. 37-40. La silva fue igualmente publicada como de Gabriel del Corral en *Obras de Gabriel de Corral*, Falconieri, J. V. ed., Valladolid, Diputación Provincial, 1982.

comentado, se incluye la «Fiesta que hizo don Juan de Espina», pudiera ser Pedro Méndez de Loyola¹⁵.

El M-161 confirma esta certera intuición de Brown. En cualquier caso, hay que hacer notar que la inclusión del nombre del autor, «De P^o Méndez de Loiola», pertenece a la mano del segundo copista, el mismo que completó este librito y escribió la tabla de las obras sobre Espina, estando el texto copiado por el primer copista. La última obra transcrita por el segundo copista, el vejamen de Antonio Coello, data de 1638, por lo que la atribución a Pedro Méndez sería posterior a esta fecha.

La versión del M-161 presenta numerosas diferencias textuales respecto del ms. 4051. Atienden a cambios de sinónimos o de redacción pero, por lo general, no modifican el sentido de los versos. No entraré ahora en la edición crítica de esta obra que dejo para el desarrollo que incluiré en la tesis doctoral en curso.

Este «lindo taur», Pedro Méndez de Loyola, fue uno de los poetas más activos en las academias celebradas en casa del secretario del conde de Monterrey, Francisco de Mendoza, entre los años 1623 y 1626¹⁶, manteniendo su vida académica hasta bien entrado el siglo. Así, aún aparece entre los miembros de la academia celebrada en 1638 en el Palacio del Buen Retiro en la que tanto protagonismo tuvo Juan de Espina, siendo una constante su proverbial afición al juego¹⁷. Igualmente renombrado era el carácter burlón y grosero de su estilo del que hace alarde en la «Relación de la fiesta»¹⁸.

El texto hace alusión a algunos de los lugares comunes en la literatura sobre Juan de Espina. Tras subrayar el tono festivo de las jácaras y «passos de comedia», describe de forma extensa y jocosa una de las famosas pan-

¹⁵ Brown insistió en esta atribución a Pedro Méndez en, BROWN, K., «El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del «Gabriel de Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito»», *Castilla: Estudios de literatura*, n.º 11, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986, pp. 57-80.

¹⁶ Sobre esta academia es imprescindible la lectura de KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, X, Imprenta Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963, pp. 57 y ss. SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del siglo de Oro español*, Madrid, Editorial Gredos, 1961, pp. 51 y ss.

¹⁷ Sobre su presencia en esta academia de 1638 ver JULIO, M.º T., «Vejamen de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica», *Revista de Literatura*, 2013, enero-junio, vol. LXXV, n.º 149, Madrid, CSIC, pp. 279-306.

¹⁸ Sobre la vida, obra y estilo de Pedro Méndez, ver los artículos antes citados de Kenneth Brown y su imprescindible *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Madrid, José Porrúa/Studia Humanitatis, 1980.

dorgas organizadas por Espina dirigiendo al personal en coros de almireces, sonajas y sartenes. Son temas igualmente recurrentes el de la «fecunda casa» plagada de prodigiosas tramoyas, la gran concurrencia de gentes que deseaban entrar, el encierro al que sometía en su casa a los asistentes a la fiesta, «tener tanta exçelencia y señoria / y tanta gente grave / media noche devaxo de una llave» y el fracaso de lo dispuesto en ella, «imbidia fue de la fortuna escassa / que tanta prevençion se te malogre», transmitiendo, al fin, una imagen de la fiesta como una «lamentable historia».

Las dos versiones del texto mencionan en su título que la fiesta se dio a Felipe IV. Sin embargo, el ms. 4051 es un poco más específico al referirse a la «recuperada salud» del rey. Volveré sobre este asunto unos párrafos más adelante para fijar la datación de esta relación.

*Relacion del Reguçixo (a la buena salud del Rey Don Phelippe 4^o nro señor que Dios guarde) celebroy el licen^{do} Don Juan de Espina clerigo de menores ordenes panDonGuier de Su Mag^d. Compuesto a su instancia por un aficionado y servidor suio que sus manos vessa natural de la villa de navalmoran [sic] del conde çelevrado Domingo que se contaron 2 de enero de este prese^o año de 1628*¹⁹

Entre las obras que escaparon al cuidadoso escrutinio de Cotarelo, también se encuentra esta otra relación descriptiva de una fiesta organizada por Juan de Espina. Pero, de la misma forma que he señalado en el caso de la silva de Pedro Méndez, también la citó, y aún la editó, Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*²⁰. La demasiada dependencia de los investigadores de Espina respecto del opúsculo de Cotarelo ha relegado al olvido este romance que hasta el momento permanecía anónimo. Tan solo Alfred Morel-Fatio²¹ la citó en una nota a pie de página, remitiendo a Gallardo, para comentar la aparición de Espina en un vejamen de Francisco de Rojas escrito para la academia literaria celebrada en Madrid en 1637.

El texto que publicó Gallardo proviene de una fuente distinta, hoy desaparecida, y lleva por título «Relación del regocijo que a la buena salud del Rey don Felipe (Q. D. G.) celebró el L. D. Juan de Espina, clérigo de menores órdenes, Pandorguero de Su Majestad; Compuesto a su instan-

¹⁹ M-161, ff. 24v-33r (ff. 18v-27r según la foliación antigua).

²⁰ GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca...*, op. cit., pp. 27-33.

²¹ MOREL-FATIO, A., *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle: documents historiques et littéraires*, Heilbronn, Henninger frères, 1878, p. 676.

cia, por un su aficionado y servidor suyo que sus manos besa, natural de la villa de Naval Moral del Conde». Se encontraba incluido en un volumen misceláneo conocido como *Códice de Barahona o de Pamones* y que albergaba, hasta su extravío, la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla bajo la signatura 33-180-6. El códice contenía una serie de obras del poeta Luis Barahona de Soto al que debe su nombre. Así, Gallardo lo incorporó como complemento de la publicación de sus obras, no sin bien destacar que no parecía pertenecer a su pluma y apuntando a una cercanía al estilo socarrón del obispo de Bona, Juan de la Sal²².

El *Códice Barahona* de la Biblioteca Arzobispal de Sevilla había pertenecido al conde del Águila y de ello dan referencia Juan José López Sedano, Francisco Rodríguez Marín²³ y un registro de la «Relación del regocijo» en el catálogo manuscrito de 1786 de los manuscritos del conde del Águila²⁴.

La pérdida de esta colección quedó en parte paliada por la copia del año 1888 que, con el título *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla*, conserva la Biblioteca Tomás Navarro del CSIC y que fue hecha por Juan Virgilio Quirós y Gallardo para la biblioteca y estudio de su padre el doctor Quirós de los Ríos²⁵ y por una copia de finales del siglo XVIII perteneciente a la British Library²⁶.

²² Morel-Fatio dio por buena, sin entrar en más detalles, la atribución a Barahona de Soto.

²³ Juan José López de Sedano lo cita en su comentario sobre algunas obras de Luis Barahona de Soto: «pero ahora lo será con mas razón por el merito de las presentes Poesias, que yacian ignoradas entre las preciosidades de esta especie que atesora el buen gusto del Conde del Aguila en Sevilla.», en *Parnaso Español*, tomo IX, Madrid, Antonio Sancha, 1778, p. XIII. También comenta la historia del manuscrito RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1903, p. 242.

²⁴ Queda registrado bajo el título «Relacion del regocijo que a la salud del Rey del Rey d^o Felipe celebra el Lic^o Juan de Espina, Pandorguero m^o de S. M.» en el *Catálogo de los Manuscritos de la Biblioteca de Don Miguel de Espinosa Maldonado Tello de Guzmán, Conde de Aguila, y precio de cada uno de ellos puesto por Berad Hermanos y Compañía en 1786* [Manuscrito], f. 111v., A 331/198, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

²⁵ *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla*, RM-5177, Biblioteca Tomás Navarro del CSIC.

²⁶ *Spanish Poems, and miscellaneous papers on literary subjects, in Spanish, French, and Italian, collected by Luis de Espinosa, Conde del Aguila, and Marques de Paradas, together with some original letters...*, Add. Ms. 20790, British Library. Ver también el registro de la *Relación del regocijo*, en GAYANGOS, P. de, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British museum*, vol. 1, Londres, 1875, p. 131. Sobre los avatares del *Códice Barahona* y sus copias, resulta imprescindible la lectura de RUIZ PÉREZ, P., «Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1, 2007, <http://studiourea.com/article/view/v1-ruiz/1>.

En todos los casos citados la relación permanece anónima, pero el M-161 atribuye la obra a Gabriel del Corral. La atribución únicamente aparece en la tabla de los textos sobre Espina y no en la transcripción del texto, por lo que pertenece a la mano del segundo copista²⁷. Kenneth Brown se lamentaba de tener que quitar a Corral la autoría de la silva ahora atribuida a Pedro Méndez. En el caso de que los especialistas en la obra de Gabriel del Corral lo confirmen, quedaría de esta forma subsanada la desautorización que lamentaba Brown, pudiendo asignársele y sumarse al corpus de sus obras esta «Relación del regocijo».

El M-161 incluye en el título una interesante variante respecto a la versión del *Códice Barabona* y que aporta información importante relativa a la datación. Igualmente, refiere la ocasión para la que se celebró la fiesta de Juan de Espina, pero añade la fecha en que se celebró:

celebrado Domingo que se contaron 2 de enero de este presete año de 1628.

De esta forma, y ya que también la silva de Pedro Méndez hacía alusión a la recuperada salud del rey como objeto de celebración de la fiesta que describe, se puede conjeturar que las fiestas descritas tanto por Pedro Méndez, como por Gabriel del Corral, son la misma, la celebrada el 2 de enero de 1628. Por tanto, la fecha de redacción se podría situar a comienzos de ese mismo año. Más claro queda aún el asunto cuando una estrofa entera alude al caso de la enfermedad del rey²⁸:

En graçias de la salud
que el Rey D. Fheliphe [*sic*]
tubo pues para nuestra inquietud
por el mes de agosto estubo
dos dedos del ataud.

Ciertamente, Felipe IV sufrió en 1627 una grave enfermedad que tuvo en vilo a toda la monarquía y cuya recuperación fue extensamente festejada en la corte. Tal restablecimiento tuvo lugar en septiembre de 1627 y el día 15 de este mes ya se organizaron grandes fiestas para celebrarlo²⁹.

²⁷ «De don Gabriel del Corral», M-161, f. 53r.

²⁸ M-161, f. 25v.

²⁹ Ver, por ejemplo, *Noticias de Madrid, desde junio de 1627 hasta noviembre de 1627*, Ms. 2513, BNE, ff. 153v-154v.

De la fiesta que glosan Pedro Méndez y Gabriel del Corral queda mención en una noticia de Gerónimo Gascón de Tiedra³⁰:

Año de 1628. Enero. A los dos, hizo una pandorga tan fría como la noche Don Juan de Espina, en la Plaça de Palacio; y tuvo a los Reyes al sereno hasta las tres de la mañana.

Lo que da una idea del desastre en que acababan las fiestas de Espina. De la frialdad de la fiesta ya se había hecho eco Pedro Méndez³¹:

Renovar el dolor fiero
y confesarme grande manjadero
en aver sido parte de una fiesta
que fria adivine, temi molesta.

Tampoco voy a comentar en este caso las numerosas variantes textuales respecto del *Códice Barabona*, pero sí quiero llamar la atención sobre tres estrofas nuevas que no se encuentran en el texto publicado por Gallardo y que transcribo a continuación³².

En estos versos, tras tener a sus invitados encerrados y esperando la estelar aparición, Juan de Espina se dirige a su auditorio con el fin de arengarles y pedirles servidumbre en la pandorga que se dispone a dirigir³³:

Ya io se que teneis callos
y que amigos van de ley
el mundo puede invidiallos
a alegrar a Vro Rey
Vais como vuenos vasallos.
Parad mientes que mi onor

La siguiente estrofa hace una nueva referencia a la frialdad de la fiesta, a su fracaso y a las críticas y «perrerías» que se dijeron de Espina y de las «alegrías» festivas que proponía³⁴:

Viendo que estas alegrías
las del mundo pareçieron
en ser breves y en ser frias

³⁰ GASCÓN DE TIEDRA, G., *Gaceta y nuevas de la Corte de España: desde el año 1600 en adelante*, Madrid, RAMHG, 1991, p. 280.

³¹ M-161, f. 21r.

³² Transcribo las estrofas nuevas y añado el primer verso de la estrofa siguiente en cursiva con el fin de identificar el lugar exacto donde aparecen.

³³ M-161, f. 27v.

³⁴ M-161, f. 32r.

del que las traxo dixieron
y de ellas mil perrerias
Encantador fraudulento

Tras las numerosas críticas vertidas en el romance, Gabriel del Corral se dirige directamente a Espina en tono recriminatorio e, incluso, vengativo, como sugiere el último verso de la estrofa³⁵:

Esta es tu fiesta Don Juan
ad pedem litere escripta
con estilo muy galan
si esto a colera te encita
donde las toman las dan.
Diras si acasso te enfadas

Como se puede apreciar por solo estos versos hasta ahora desconocidos, los temas del discurso del romance discurren por los mismos derroteros vejatorios que los escritos por Pedro Méndez. Hace satíricas alusiones al impaciente encierro al que sometía a los asistentes, a las pandorgas que dirigía con marcial disciplina³⁶:

sed leales como el perro
y el que es sarten no se meta
con el que fuere cencerro

a la catastrófica organización, a los espantosos gigantes y visiones y a todo un sinfín de despropósitos festivos, ruido y desconcierto con final de pólvora y traca. Cierra la relación con comentarios a su falta de juicio y a su fama de «encantador fraudulento» y, lo que será una constante en Juan de Espina, a la defensa científica de los ingenios de su traza ya que «dirá que esto no se hizo/por arte de encantamiento».

*Relaçion de la fiesta que hiço Don Juan de Espina
domingo en la noche ultimo de febrero del Año de 1627*³⁷

La tercera relación de fiesta contenida en el M-161 es la más conocida de todas. Se trata de la «Relaçion de la fiesta que hiço Don Juan de Espina domingo en la noche ultimo de febrero del Año de 1627» y la única fuente hasta ahora conocida era el impreso conservado en la Bi-

³⁵ M-161, f. 32r.

³⁶ M-161, f. 28r.

³⁷ M-161, ff. 36v-45r (ff. 30v-39r según la foliación antigua).

biblioteca Nacional de España³⁸. Así, la versión del M-161, transcrita por el segundo copista, resulta ser la única copia manuscrita de esta obra. En comparación con la fuente impresa, se pueden apreciar muchas menos variantes que en las anteriores relaciones.

De ella se encuentran referencias bibliográficas ya a finales del siglo XVIII y ha sido editada en tiempos modernos, además de tenida en cuenta en la bibliografía sobre Juan de Espina³⁹.

Ni la copia impresa de la Biblioteca Nacional ni la manuscrita del M-161 hacen mención del autor de este romance. En cualquier caso, y visto el entorno académico en el que se enmarcan las dos relaciones anteriormente comentadas, no sería de extrañar que también esta perteneciera a alguno de los poetas que participaron en las academias madrileñas.

Aunque, igualmente, está enmarcada en un ambiente grotesco y carnavalesco, se puede apreciar una sustancial diferencia de tono. En este caso, el discurso es mucho más amable, laudatorio y condescendiente, por lo que no se puede descartar que fuera escrita por alguien cercano a Juan de Espina. El mantenedor o presidente de la fiesta, además de objeto de la dedicatoria de la relación, fue el poeta Luis Vélez de Guevara, una de las estrellas literarias de las academias y teatros del momento, que aparece bajo el seudónimo de *Lauso*⁴⁰.

El texto se refiere a Espina como *Julio*, su sobrenombre académico, y que ya se menciona en el primer verso («Hacer Julio quisiste») en la anteriormente comentada «Relación de la fiesta» de Pedro Méndez de Loyola, presentándolo como el auténtico protagonista del evento. La fiesta en sí no parece diferir demasiado de las contadas por Pedro Mén-

³⁸ *Relacion de la fiesta que hizo don Juan de Espina, Domingo en la noche, ultimo dia de Febrero. Año 1627*, impreso, Ms. 2359, BNE, s.l., s.e., s.f. [1627].

³⁹ Aparece citada en CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quixote de la Mancha*, parte 2, Pellicer, J. A. ed., Madrid, 1798, pp. 393-394 nota; ZARCO DEL VALLE, M. R. y LEGUINA, E. de, «Anticuarios y coleccionistas, VI», *op. cit.*, pp. 1 y 2; COTARELO Y MORI, E., *Don Juan de Espina...*, *op. cit.*, pp. 20-22. La fiesta es comentada igualmente por José SUBIRÁ, que la describe en un capítulo entero dedicado a «Las aventuras de un filarmónico singular», o sea, Juan de Espina, dentro de *La Música. Etapas y aspectos*, Barcelona, Salvat, 1949, pp. 126-134. Igualmente, y en el contexto de los saraos del siglo XVII, esta descripción es ampliamente comentada en SANHUESA FONSECA, M., «El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Domínguez Malito, F. y Lobato López, M.ª L. coords., vol. 2, 2004, pp. 1619-1627. Está publicada en *Relaciones Poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, tomo VII, Cieza, «... La fonte que mana y corre...», 1973.

⁴⁰ Es bien conocida la cita a la peregrina silla de Juan de Espina que el mismo Vélez de Guevara incluye en *El diablo Cojuelo* sobre la que más adelante volveré.

dez y Gabriel del Corral pero, en esta ocasión, se subrayan con especial énfasis los aspectos teatrales, describiendo los pasos de comedia, como el teatrillo del novio y la novia, de consolidada raigambre carnavalesca, y los juegos de toros y cañas de cartón piedra. Igualmente, la música y la danza adquieren un singular protagonismo, destacando el numeroso concurso de voces e instrumentos y la participación estelar de varios de los más diestros bailarines de la corte como los futuros maestros de danzar de la reina Manuel de Frías y Antonio de Almenda y el alcalde de Casa y Corte Pedro Vergel. También se detiene en las escenas de tramoyas, como un fingido banquete, y en las artificiosas apariciones de terribles visiones de gigantes y fantasmas, trucos de óptica visual que se pueden relacionar con la afición de Juan de Espina a la magia natural.

*Vexamen que Dio Don Antonio Cuello en el Retiro*⁴¹

Los últimos años de la década de los veinte asistieron al auge y caída de Juan de Espina. Gozó del éxito popular y de la asistencia de los reyes a sus fabulosas fiestas al tiempo que se precipitaba su caída. La crítica maliciosa y, según él, la envidia⁴², le ocasionaron problemas con la Inquisición, que pagó siendo primero encausado en Toledo y luego desterrado a Sevilla. De regreso a la corte, posiblemente en 1635⁴³, volvió a sufrir un nuevo episodio de protagonismo en las academias literarias, pero esta vez ya convertido en un personaje literario a mitad de camino entre el pandorguero de los años veinte y el nigromante que transitará por las comedias de magia y otros géneros hasta finales del siglo XIX.

Uno de estos casos es el vejamen de Antonio Coello escrito para la academia celebrada en el Palacio del Buen Retiro en 1638. Aunque tampoco lo citó Cotarelo en su libro de 1908, había sido publicado solo unos pocos años antes, en 1902, por Antonio Paz y Meliá dentro del recopila-

⁴¹ M-161, ff. 46r-49r. (ff. 40r-43r según la foliación antigua). El título del índice reza: «Vexamen que Dio Don Antonio Cuello en el Retiro a algunos cortesanos».

⁴² «No me ha perdonado la falsedad y la envidia», según refiere en su *Memorial* de 1632. ESPINA, J. de, *Memorial que D. Juan de Espina envió a D. Felipe IV*, 1632, Ms. 14.075/10, BNE, Publicado en BARBIERI, F. A., *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1, Casares, E. ed., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 188-201, cita en p. 201. A partir de aquí, citaré por la edición de Casares como *Memorial*.

⁴³ En el testamento de 1639, Espina dice, refiriéndose a su regreso a la corte, que «a quatro años que me tiene en ella». Según este dato y teniendo en cuenta que el testamento está fechado el 8 de marzo de 1639, se puede entender que pudo estar en Sevilla hasta 1635. Notario Diego de Orozco, Prot. 6444, AHPM, f. 688v. Citado en CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», *op. cit.*, 1963-1966, p. 6.

torio *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*⁴⁴ basándose en el manuscrito 12270 de la Biblioteca Nacional de España y que constituye una relevante fuente para los textos de la academia de 1638⁴⁵.

El vejamen de Coello se encuentra, además, en otras dos fuentes. Se trata de los manuscritos 18724-4 de la Biblioteca Nacional de España y el FG 3788 de la Biblioteca Nacional de Portugal. El primero es un manuscrito muy fragmentario, faltando toda la parte central del texto y mostrando otras lagunas, aunque comparte con el M-161 algunos párrafos ausentes en el manuscrito 12270⁴⁶.

El vejamen de Antonio Coello presenta a Juan de Espina organizando o, más bien, resucitando «su malograda pandorga» y distribuyendo a los poetas, músicos y señores de la corte, tras haberlos tenido encerrados y hambrientos, en los distintos carros que van a formar la comitiva de la estruendosa fiesta. Igualmente, alude de forma cómica a los mágicos prodigios que Espina obraba con su lira. Este tipo de menciones a lo todopoderoso de su ciencia musical son una constante en la literatura sobre Espina como se puede leer en los *Grandes anales de quince días* de Quevedo, la novela de Juan de Piña *Casos prodigiosos y cueva encantada*⁴⁷ y el madrigal «A don Juan de Espina i su musica» de Gabriel de Henao⁴⁸.

⁴⁴ *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, tomo II, Paz y Meliá, A. ed., Madrid, 1902, pp. 323-338. La primera cita en el contexto de los estudios sobre Juan de Espina la aporta Julio Caro Baroja en CARO BAROJA, J., *Vidas...*, op. cit., p. 428.

⁴⁵ «Vejamen de Juan Antonio Coello en el certamen de Buen Retiro, 1638», en FERNÁNDEZ CABALLERO, P., *Diferentes papeles en prosa*, siglo XVII [Papeles referentes a las justas literarias y a la Academia de Buen Retiro], Ms. 12270, BNE, pp. 48-72. Este volumen contiene numerosos textos pertenecientes a la academia de 1638. Está citado como fuente de Coello y comentado en JULIO, M.º T., «El Vejamen de Rojas para la Academia de 1638. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº 137, Madrid, CSIC, 2007, pp. 299-332. Este trabajo habla con cierto detenimiento del vejamen de Coello pero no cita a Espina en ningún momento.

⁴⁶ *Vejamen que se dio en presencia de su Majestad a algunos señores de esta Corte en el Buen Retiro, año de 1638*, Ms. 18724-4, BNE; Ms. FG 3788, Biblioteca Nacional de Portugal. El manuscrito 18724-4 aparece citado como fuente del vejamen de Coello en BERGMAN, H. E., «El juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (Ms. inédito) y el certamen poético de 1638», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, Madrid, 1975, pp. 551-610. Bergman cita las fuentes del vejamen de Coello en p. 562 y piensa que la primera versión del vejamen es la del manuscrito de Lisboa. Establece una reconstrucción de la academia de 1638 considerando el de Coello como el primero de los tres vejámenes leídos. Cita a Juan de Espina como «conductor» del vejamen sin entrar prácticamente en ninguna consideración sobre él.

⁴⁷ PIÑA, J. de, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Cotarelo y Mori, E. ed., Colección selecta de antiguas novelas españolas, n.º 6, Madrid, Vda. de Rico, 1907 (1.ª ed. 1628), p. 285.

⁴⁸ HENAO, G. de, Madrigal 3 «A don Juan de Espina i su musica» en *Rimas*, Ms. 4095, BNE, f. 19v. Publicado en HENAO, G. de, *Rimas*, Riera, C. ed. e intr., Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1997, pp. 22 y 25. Carmen Riera sugiere la posibilidad de que Gabriel de Henao participara en sesiones de la Academia de Mendoza.

Similar es el caso del vejamen que Alfonso de Batres escribió para la misma academia de 1638 y en el que, al igual que Coello, usó a Espina como personaje conductor de la acción y las burlas⁴⁹. Juan de Espina adopta la figura de un mago tañedor de lira, mediante la cual genera una especie de sopor mágico e induce en el narrador, el mismo Batres, un sueño a través del cual irán manifestándose en un espejo mágico los personajes vejados.

El M-161 contiene, además de las obras ya conocidas a las que acabo de hacer referencia, varias interesantes y originales novedades que engrosan el *corpus* de la literatura sobre Juan de Espina.

*Adbertencias a las Veinte caussas que da Don Juan de Espina en el desperdicio de su cassa. Escriviolas Miçer Enjusto abogado de la cassa de los orates de Toledo a quien le compete la defensa de este inoçente*⁵⁰

Tras el «Breve resumen de la vida de don Juan de Espina» que abre el volumen y que, como ya he comentado, pertenece a otro cuadernillo de distinta procedencia, la obra que encabeza el manuscrito que contiene el resto de las obras sobre Juan de Espina es una curiosa pieza escrita en un género a mitad de camino entre un proceso de fe de la Inquisición y un escrito de carácter moral con ciertas dosis del humor característico de las obras leídas en las academias literarias.

El ficticio autor, un tal micer Enjusto, adopta la personalidad de un abogado defensor de la casa de Orates de Toledo en el proceso por el que se acusa a Juan de Espina de presuntos desvaríos por querer despojarse de su afamada casa y de todos los tesoros que contiene, en un gesto de estoico desprendimiento y misericordia con el que pretende ganarse el favor divino. Así, el texto se estructura de la siguiente manera: se abre con un prólogo introductorio en el que micer Enjusto resume la personalidad curiosa de Juan de Espina, lo admirable de su casa y de las maravillas del arte que ha conseguido reunir y, sobre todo, la perturbación mental que demuestra al querer desprenderse de todo ello. Este prólogo

⁴⁹ BATRES, A. de, *Vejamen*, Ms. 18724/3, BNE. Este manuscrito de la Biblioteca Nacional de España es una versión corregida por Antonio Hurtado de Mendoza. Se conserva otra versión del texto en el mismo manuscrito que ya he referido para el de Coello, el Ms. FG 3788 de la Biblioteca Nacional de Portugal. Estudio y edición crítica en JUJÚ, M. T., «Vejamen de Alfonso de Batres...», *op. cit.*, pp. 279-306. Ver igualmente, BERGMAN, H. E., «El juicio final...», *op. cit.*

⁵⁰ M-161, ff- 7-20r (ff. 1-14r. según la foliación antigua).

lleva la fecha de 26 de octubre de 1626. A continuación presenta las veinte causas o razones que Espina aduce en su defensa, refutándolas punto por punto y de forma pormenorizada. Todo ello adopta, al fin y como reza el título, la forma de una serie de advertencias o reproches morales que hace a Espina para la mejora de su espíritu bajo la amenaza de ser encarcelado en la casa de orates de Toledo, esto es, la famosa Casa del Nuncio, uno de los lugares reales donde se encerraba a los locos.

En los textos comentados en el apartado anterior se pueden encontrar ya algunas alusiones a la locura de Juan de Espina. Además de presentarse como una de las características de su extravagante personalidad, suponía un recurso común entre los poetas académicos para vejar a los contertulios. Por ejemplo, Pedro Méndez, hablando de lo molesto de los dislates de la fiesta y del cautiverio en el que los tenía, lo tacha de orate, o sea, de loco, en los siguientes versos⁵¹:

pues heramos en tanto disparate
fratres nosotros tu el maior orate.

Igualmente, Gabriel del Corral, en un final de relación en el que hace patente su evidente aversión a Espina, lo acusa de falta de juicio⁵²:

Su Magestad a traçado
que quiere que este servicio
dignamente sea premiado
viendo que esta[s] sin juicio
por el uno y otro lado.

Puede que Juan de Espina se refiriera a alguna de estas acusaciones y animadversiones cuando, en su defensa, escribe en el *Memorial* que «la guerra de la murmuración no me puede dejar por escondido porque soy el dedo malo de todos, por no estimar vanidades y reprehender ignorancias y loco, según la vida de ellos, más no según la razón»⁵³. Ante las acusaciones de locura y nigromancia, Espina estableció su defensa basándose en la demostración científica de lo que los ignorantes creían que hacía por artes mágicas o pacto con el diablo, bien fueran sus intentos de recuperación del perdido y milagroso género enarmónico de

⁵¹ M-161, f. 23r.

⁵² M-161, f. 32v.

⁵³ *Memorial*, p. 200.

los antiguos o bien las tropelías y engaños visuales con los que ponía a prueba la razón de los invitados a su casa. A estas tramoyas y prodigios hace referencia el prólogo de micer Enjusto:

Husando dellas [...] fue digna admiración de su capricho a los que no conocieron (si hubo alguno) su limitado meollo arrepentido de las tramoias, y tablones con que a pesso de dinero tal vez engaño el estudio de los que conbido a ver sus maravillas y la ignorancia de los que le lisonjearon sus intentos.

En este caso, micer Enjusto está presentando a un Juan de Espina arrepentido de los ingentes gastos que ha hecho para montar su prodigiosa casa y, sobre todo, cansado de tener que mostrarla a gente que ni la entiende ni la estima, prefiriendo despojarse de todos sus bienes para evitar los disgustos. Hace mención del heroico gesto que supone el desprendimiento de los bienes terrenales para ganar los espirituales, pero critica la vanagloria que suponen algunas de las razones aducidas por Espina. Es el caso de la advertencia número 18⁵⁴:

18) *Don Juan*. La caussa diez y ocho que si Dios me a de haçer merçed de que io sea un gran santo lo qual a Dios le es posible que es vien enpeçarme io a disponer desnudandome de los vienes temporales que es el primer escalon para alcanzar los espirituales.

Miçer, buena disposición la ipocresia y la vanagloria que notamos en estos Renglones conoscasse no sea presuntuoso ygnorante desperdiçador de los vienes que no son suios.

Curiosamente, en el *Memorial* Espina hace referencia a algún momento de su vida en el que dice que «no me valió tomar al mismo Dios por medianero en cosas mías». Por esta razón, y en una muestra de la doctrina neoestoica que subyace tanto en el *Memorial* como en estas «Advertencias», dice que ha «aprendido a sufrir con gran paciencia» y que, dedicando a Felipe IV el *Memorial*, «pienso sacar grandes persecuciones de ignorantes y poco provecho para esta vida y (con su gracia) mucho para la eterna, que es lo importante, y todo lo demás no otra cosa que la estimación que cada uno da respecto de su engaño.⁵⁵»

También en los testamentos de 1624 y 1639 y en las mandas que dejó manuscritas, existen coincidencias con algunas de las causas aducidas

⁵⁴ M-161, f. 19v.

⁵⁵ *Memorial*, p. 201.

por Espina en las «Advertencia a las veinte causas» como, por ejemplo, que no se vendan sus bienes en almoneda para que no se desperdiquen y caigan en manos de quienes no las sepan valorar o las vendan por menos de lo que valen. Por esta razón, las cosas de más valor las legó directamente a Felipe IV y a los pobres de la Hermandad del Refugio dejó muebles y otros enseres domésticos⁵⁶. Como muestra de esta obsesión de Espina por hacer efectiva su caridad antes de que se perdiesen sus riquezas, en la segunda de las causas aduce⁵⁷:

2) *Don Juan*. La segunda es hacer vien a pobres agora con ello y irse hechando a perder con el tiempo si no lo hago.

Y si se compara con lo declarado en su testamento de 1624, se verá que el texto de micer Enjusto no anda muy desencaminado y que las advertencias responden a una voluntad real de ejercicio de caridad, con la diferencia de que en el testamento establece que se haga el reparto una vez fallecido⁵⁸:

Ya sera notorio a v[uestras] mg^{des} a v[uestras] al^{as} a v[uestras] ex^{as} y a v[uestras] S^{as} el quidado que me costo juntar todo lo que llege a tener dentro de las puertas de mi casa fue mucho respeto de mi poca posibilidad y de otra muchas beçes mayor y tengo por sin duda que por aber ofreçido a dios nro señor que el dia que me llebase desta vida se daria todo de limosna y mientras me tubiese en ella me oquparia en aumentarlo llege a tener millones de beçes mas de lo que mereçi. Ya es llegado el tiempo de qunplir esta palabra a dios para lo qual considerando que si se açia almoneda se quedaria la mitad perdido por ser cosas extraordinarias [...] determine que todo lo que tiene balor conoçido como bestidos camas sillas escritorios pinturas de mediano preçio y otras de menaxes de casa se diesen a conbentos a ospitales y parroquias y a pobres [...]

Más adelante volveré a estos asuntos en el apartado dedicado a los textos de Quevedo pero, como ya se puede ir apreciando, debía ser *vox populi* la voluntad de Espina de desprenderse de los bienes terrenos y legarlos al rey y a los pobres. En el testamento de 1639 y en las mandas

⁵⁶ Igualmente, en el *Memorial* hace referencia a su legado al rey y a los pobres.

⁵⁷ M-161, f. 9r.

⁵⁸ Testamento de Juan de Espina», 7-10-1624, Protocolo 5601, notario Juan de Velasco, AHPM, ff. 208-215, cita en ff. 209v-210r. Publicado en CATURLA, M^o L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», *op. cit.*, 1968-1969, pp. 6 y 7.

que dejó manuscritas y que guardaba en el bolsillo de su faldriquera hizo mención expresa del reparto de los bienes y de que los muebles y otros objetos fuesen a la Hermandad del Santo Refugio⁵⁹. Debió considerar que el Refugio era un buen destino para sus obras de caridad ya que, quizá por encontrarse a solo unos pasos de su casa en la calle de san José y por ser de reciente fundación, consta en la lista de sus benefactores o «bienhechores», precisamente del año 1626, el mismo en que están fechadas estas «Advertencias» de micer Enjusto⁶⁰ y solo dos años después de haber pasado por el notario para hacer públicas su pretensiones caritativas.

Si se tienen en cuenta algunos de los temas relacionados con Espina que ya han ido apareciendo por este trabajo, como son los de las obras de caridad, las pandorgas y las casas de locos, se puede conjeturar que en el siguiente fragmento extraído de *El diablo Cojuelo*, Luis Vélez de Guevara pudiera estar haciendo una referencia velada a Juan de Espina⁶¹:

Con esto, salieron del soñado –al parecer– edificio, y enfrente dél descubrieron otro, cuya portada estaba pintada de sonajas, guitarras, gaitas zamoranas, cencerros, cascabeles, ginebras, caracoles, castrapuercos, pandorga prodigiosa de la vida, y preguntó don Cleofás a su amigo qué casa era aquella que mostraba en la portada tanta variedad de instrumentos vulgares, «que tampoco la he visto en la Corte, y me parece que hay dentro mucho regocijo y entretenimiento».

—Esta es la casa de los locos –respondió el Cojuelo–, que ha poco que se instituyó en la Corte entre unas obras pías que dejó un hombre muy rico y muy cuerdo, donde se castigan y curan locuras que hasta agora no lo habían parecido.

⁵⁹ «Testamento de Juan de Espina», 8-3-1639, Protocolo n.º 6444, notario Diego de Orozco, AHPM, ff. 685-689. Las mandas manuscritas están adjuntadas al protocolo n.º 7672, notario Diego de Orozco, 1643, AHPM, ff. 241-244. Publicado en CATURIA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», *op. cit.*, 1963-1966. Caturia cometió una *errata* al especificar el número de protocolo en el que se encuentran las mandas a que acabo de hacer referencia. No es el protocolo 7671 sino el 7672 del notario de Madrid Diego de Orozco. Igualmente, y creo que debido a un error en maquetación de la revista, dejó de publicar la transcripción completa del inventario que se hizo a la muerte de Espina. Próximamente daré cuenta de los *items* que se consignaron en el inventario y quedaron sin publicar.

⁶⁰ COLLADO, J. del, *Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de esta Villa y Corte de Madrid*, s. l. [Madrid], 1816, p. 40.

⁶¹ VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El diablo Cojuelo*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1641, ff. 27v-28r. No se puede olvidar, además, que Vélez de Guevara fue el presidente de la fiesta celebrada por Espina en 1627 y que debía, al menos, conocerlo bastante bien.

Si realmente estuviera aludiendo a Juan de Espina, esta casa de locos, en cuya portada se representaban instrumentos de pandorga, formaría parte de sus obras de caridad, esto es, su casa sería el lugar simbólico donde se curan los locos y se desengañan ignorantes, última pretensión de los engaños y tramoyas de Espina.

En cualquier caso, hay que tener en consideración que el tema de la casa de orates constituyó, durante aquellos años de apogeo de las academias literarias, un escenario recurrente entre los poetas en el que localizar las mofas a sus contertulios. Así, entre las obras académicas y vejámenes escritos por los poetas de la Academia de Mendoza durante la segunda mitad de la década de los años veinte se pueden mencionar varias que encajan en este subgénero del hospital o casa de locos. Un buen ejemplo de ello es la casa de orates representada en la novela pastoril *La Cintia* (1629) de Gabriel del Corral en la que hace vejamiento de los locos, los poetas malos que la habitan, entre ellos, y ocupando la penúltima cama, el tahúr *Gerardo*, o sea, Pedro Méndez de Loyola. Otra de las camas la ocupaba Alonso de Castillo Solórzano, uno de los conocidos miembros de la Academia de Mendoza y autor del romance «A don Juan de Espina, deseando ver su casa» publicado en 1625⁶². Kenneth Brown asimila este hospital de poetas malos a los famosos hospitales de locos de Valladolid, Zaragoza y la casa del Nuncio de Toledo, y que constituyen un prototipo de la academia de Francisco de Mendoza⁶³. Otro emblemático hospital de locos, en este caso lunáticos, en el que vuelve a aparecer Pedro Méndez, nuevamente bajo el sobrenombre de *Gerardico*, y también Gabriel del Corral como *Coriandro*, es el escenario del «Vejamen de la luna» de Anastasio Pantaleón de Ribera⁶⁴ leído en la Academia de Mendoza en mayo de 1626, el mismo año que consta para estas «Advertencias».

⁶² CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *Donayres del Parnaso*, segunda parte, Madrid, por Diego Flamenco, 1625, ff. 62v-66r. Ya aparece citado por Cotarelo y Mori en *Don Juan de Espina...*, *op. cit.*, pp. 14-16. Ver igualmente LÓPEZ GUTIÉRREZ, L., «*Donaires del Parnaso*» de Alonso de Castillo Solórzano: Edición, estudio y notas, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 564-569 y el interesante artículo RODRÍGUEZ MANSILLA, F., «El romance *A don Juan de Espina* de Alonso de Castillo Solórzano: Maravilla y *Self-Fashioning*», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 14, n.º 2, Houston, University of Houston, 2008, pp. 5-26.

⁶³ BROWN, K., «Don Gabriel del Corral...», *op. cit.*, 1982, p. 11.

⁶⁴ Ver BROWN, K., *Anastasio Pantaleón de Ribera...*, *op. cit.*, pp. 212-221 y edición del vejamen en pp. 283-303.

Al respecto de la tradición de considerar a los poetas como locos y como ejemplo del recurso a la cita de la casa del Nuncio de Toledo, estos versos de Francisco de Quevedo resultan muy ilustrativos⁶⁵:

Llegué á Toledo, y posé
contra la ley y estatutos,
siendo Poeta, en meson,
habiendo casa de Nuncio

Tal y como se puede apreciar, el tópico de la «casa de locos» o de orates, se conforma en el siglo XVII como un escenario explotado por los poetas para sus sátiras⁶⁶. Así, estas «Advertencias a las veinte causas» se pueden enmarcan perfectamente en este género tan apreciado, por una parte para la burla y la sátira y por otra para el discurso moral muy cercano, en algunos aspectos, a los preceptos del neoestoicismo basados en el desengaño y en la superación de los avatares de la fortuna.

Otro tema ampliamente tratado en las «Advertencias» es el del deseo de contemplar la casa de Espina y los tesoros que contiene y, sobre todo, la dificultad de acceder a ella. No es el momento de entrar ahora en profundidad en este tema pero resulta un tópico, no solo de la literatura del siglo XVII sobre Espina, sino también un asunto central en la discusión historiográfica sobre el origen de los museos y la accesibilidad a las colecciones artísticas y científicas. Uno de los ejemplos referentes a Espina es el romance anteriormente citado de Alonso de Castillo Solórzano en el que solicita formalmente a Espina que le permita entrar a ver las maravillas que dicen que encierra y que describe con hiperbólica ponderación.

Si en las relaciones de las fiestas había un gran concurso de gentes deseosas de acceder a sus fiestas, ahora se muestra la dificultad de entrar a ella para ver las colecciones que tenía encerradas y lejos del alcance de la vista de los curiosos. El prólogo de las «Advertencias» comienza con las siguientes palabras⁶⁷:

⁶⁵ QUEVEDO VILLEGAS, F. de, «Itinerario de Madrid a su Torre», Romance LXXV, Musa VI, Thalia, *El Parnaso español y musas castellanas*, Madrid, Pablo de Val, 1659, p. 442.

⁶⁶ Hélène Tropé aporta numerosos ejemplos en su artículo «Los «Hospitales de locos» en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo», *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Domínguez Matito, F. y Lobato López, M. L., coords., vol. 2, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2004, pp. 1785-1793.

⁶⁷ M-161, f. 7r.

Don Juan de Espina Velasco (aquella admiracion de la curiosidad y aquella curiosidad jamas vien admirada) segun los aphorismos de su dotrina pues no huvo ojos tan venturosos que mereçiesen veer la vigessima parte de su cassa y no viendo la parte mas abundante, y maior en que ençerro el arte sus maiores prodigissios [*sic*] no pudieron Representar al juiçio Raçones de admiracion que fuesen paga a la muchedumbre de tanta maravilla.

De hecho, una de las razones que Espina aduce en las «Advertencias» para el despojo de su casa es la molestia que le causan todos los que la visitan, «cansado de tanta pesadumbre» de tener que enseñar «el silo donde se ençerravan para siempre las cossas mas Raras en perfecçion y rriqueças» y el tiempo que le hacen perder.

Muestra de ello es la razón 17⁶⁸:

17) *Don Juan*. Diez y siete que estoy çierto que ha muchisimos tiempos que no he mostrado esta cassa a naide [*sic*] con gusto ni le he tenido en que la vean y que cada dia me dan mil pesares pidiendomelo y quando lo hago naide lo agradeçe aunque jamas he querido que naide me lo agradezca.

A la que respondía micer Enjusto con una contundente crítica⁶⁹:

miserable avariento de tus cossas para que las ençerraste en los çinquenta y dos dedales que diçes que tiene pieças tu cassa sino las avias de comunicar a los que las conoçiessen [...].

Cierro este apartado con la cita de un caso real de encierro de una de las obras artísticas de su colección y relatado por el pintor Francisco Pacheco. Alabando la excelencia de un dibujo sobre vitela que representaba minuciosamente una imagen del marqués de Fuentes y que había sido magistralmente dibujado por «Juan de Vieres», o sea, Jan Wierix, dice⁷⁰:

⁶⁸ M-161, f. 18v.

⁶⁹ M-161, f. 19r.

⁷⁰ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, por Simon Foxardo, 1649, p. 436. Similar es el comentario que hace Vicente Carducho respecto a los libros manuscritos de Leonardo da Vinci que «siempre los estimo solo dignos de estar en su poder». CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, Fr. Martínez, 1633, ff. 156v-157r. Carducho incluye en su tratado de pintura una descripción bastante generalista de la visita que hizo en abril de 1628 a la fabulosa y extravagante colección de Juan de Espina. Igualmente, Espina reproduce una versión de esta descripción en su *Memorial*, p. 200.

Estuvo esta joya mas de veinte años en mi poder, celebrada como milagro del Arte, hasta que el de 1624 vino con apretadas diligencias al de don Iuan de Espina, para dalle carcel perpetua, que lo enseñava por cosa rara.

Romançe⁷¹

El M-161 aporta otra importante novedad a la literatura sobre Juan de Espina. Se trata de un romance sin título atribuido a don Alonso de Oviedo del que, hasta el momento, no he podido encontrar otra fuente. Es el primero de los textos debidos al segundo copista, el mismo que escribe el índice y atribuye a Gabriel del Corral y a Pedro Méndez las obras más arriba comentadas.

Volviendo al «Vejamen de la luna» de Anastasio Pantaleón de Ribera, Alonso de Oviedo hace presencia, bajo el nombre académico de *Lucido Intervalo*, como el loquero del hospital lunático y *cicerone* en el recorrido por el manicomio de la Luna⁷². Así, se puede situar a Alonso de Oviedo en ese grupo de poetas académicos vinculados a la Academia de Francisco de Mendoza, entrando en un juego de referencias cruzadas y pullas en el que participan Pedro Méndez, Anastasio Pantaleón de Ribera, Alonso de Castillo Solórzano y Gabriel del Corral, autores todos ellos que dedicaron a Espina algunos de sus versos.

Dado el tema del romance, coincidente con los antes comentados de Corral y Méndez, con la relación de febrero de 1627 y por el entorno académico en que se sabe que intervenía Alonso de Oviedo, no se puede dejar de pensar que este romance también fuera escrito en el mismo entorno de las fiestas celebradas por Espina en los años veinte del siglo XVII y que, incluso, fuera leído en alguna de las academias en las que intervenía.

Así, aunque este romance no se trate exactamente de la relación de una fiesta, sí que hace a ellas alguna referencia y recurre a temas que ya han ido apareciendo entre las obras del M-161 y que forman parte del

⁷¹ M-161, ff. 33r-36v (ff. 27r-30r según la foliación antigua). Al margen: «De Don Alonso de Oviedo».

⁷² Igualmente de orate es tratado en una de las obras leídas en la academia de 1638. BROWN, K, «Don Gabriel del Corral...», 1982, *op. cit.*, p. 21. Para la aparición de Alonso de Oviedo en el «Vejamen de la Luna», ver BROWN, K, *Anastasio Pantaleón de Ribera...*, *op. cit.*, pp. 213 y 214.

imaginario poético en torno a Juan de Espina como son, por ejemplo, el de los carros de pandorgas y gigantes que llevaba a Palacio y su personalidad peregrina («naçio para Ave noturna»⁷³) y sin juicio⁷⁴:

Y oy muelen los almireçes
mis espeçies o disignios
que al bulgo se le a antojado
que es mi ymaginar comino.

El romance muestra a un Juan de Espina abatido, apesadumbrado por su caída en desgracia y por la opinión del vulgo sobre su locura⁷⁵ y objeto de los dardos satíricos de los poetas. Constituye, por otra parte, un texto críptico rebosante de alusiones oscuras, a la par que soeces, a la disoluta vida nocturna de los miembros de los cenáculos literarios. Este estilo satírico y procaz no estaría muy lejos de la grosería mostrada en otros poemas por Pedro Méndez, al que Pantaleón de Ribera llamaba «poeta a la deshonestidad, i a la maliçia»⁷⁶.

Constituyen, al fin, una cruda sátira contra Juan de Espina como muestra la estrofa final en la que asocia ambos conceptos, la rudeza de su estilo y la crítica a Espina⁷⁷:

Que çisne no a sido ronco
teniendo como abeis bisto
una espina atrabessada
en el paladar satirico.

⁷³ Según Quevedo, «fiando su persona de noche en todas partes a sus años, sin otra alguna compañía», en QUEVEDO, F. de, «Juan de Espina», *Grandes Anales de quince días*, en *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, tomo 1, Fernández-Guerra y Orbe, A. ed., Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ribadeneira, 1852, pp. 219-220, cita en p. 219. O, igualmente, el comentario de Juan de Piña, «hacia estos favores de noche», hablando de las visitas a la casa del personaje trasunto de Juan de Espina, en PIÑA, J. de, *Casos prodigiosos...*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁴ M-161, f. 34r.

⁷⁵ En este punto remito a las *Advertencias* de micer Enjusto para entender la crítica a Espina, en las que se cuentan las burlas y risas de que era objeto por parte del pueblo.

⁷⁶ Para este tema ver BROWN, K, «El cancionero erótico de Pedro Méndez...», *op. cit.* Sobre la mala vida de los poetas, hay que recordar que el mismo Anastasio Pantaleón era objeto de las burlas de sus contertulios por las pústulas que le producía la sífilis. Ver PONCE CÁRDENAS, J., «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos», *Criticón*, 100, Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques, 2007, pp. 115-142.

⁷⁷ M-161, f. 36v.

*Secretos Naturales. Sacados de muchos i graves Autores, i de la misma Filosofía. i recopilados por el Bachiller Pascual Izquierdo Graduado en Artes i natural de la villa de l'Algava*⁷⁸

El último de los textos contenidos en M-161 no tiene, al parecer, ninguna relación directa con Juan de Espina. Aún así, y con el fin de avanzar hacia una comprensión completa del volumen y su delimitación temporal, atenderé brevemente a su descripción y posible autoría.

Este texto inédito, de carácter satírico, trata en clave de humor las famosas recetas aparentemente milagrosas o secretos naturales que tanto éxito tuvieron durante los siglos XVI y XVII, resultando una parodia de autores como Leonardo Fioravanti o Giambattista della Porta⁷⁹.

El nombre del autor que lo firma, un tal Pascual Izquierdo, es, a todas luces, un seudónimo. La principal referencia a este autor se encuentra en un manuscrito que contiene obras de Francisco de Quevedo y que se cierra con una traducción, titulada *Las bodas del Diablo*, de una novela de Anton Francesco Doni y firmada, exactamente igual que los «Secretos naturales» del M-161, por Pascual Izquierdo⁸⁰. Al final del texto hay una nota manuscrita: «Esta novela se duda si es de Don Francisco de Quevedo, y Villegas, ó de otro Autor»⁸¹. Quizá por esta razón, esta novela no ha sido tenida muy en cuenta por la historiografía y, simplemente, se ha despachado como una obra de un imitador de Quevedo del siglo XVIII. Así lo consideran Aureliano Fernández Guerra, al incluirla entre las obras espurias de Quevedo afirmando que «es cosa del siglo XVIII»⁸², Buendía, que «es una imitación del *Discurso de todos los diablos o Infierno emendado*» de Quevedo⁸³ y Rodrigo Cacho Casal que sigue la tradición de

⁷⁸ M-161, ff. 54-60 (pp. 1-11 según la paginación antigua).

⁷⁹ Para este tema resulta imprescindible la lectura de EAMON, W., *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton University Press, 1994.

⁸⁰ *Las bodas del Diablo. Novela toscana del Doni, y española del Bachiller Pascual Izquierdo, graduado en Artes, natural de la villa de la Algava*, Ms. 4312, BNE, ff. 300-322. La portada reza: *Obras en Prosa y Verso / M. SS. / de Dn. Francisco de Quevedo y Villegas, / Cavallero del Orden / de Santiago. / Señor de la Torre de Juan Abbad*. Tejuelo: «Varios OBRAS / de Quevedo / MSS: / Br. Pascual Izquierdo / Las Bodas del Diablo / Novela de A. F. Doni; / traducida en castellano / MS. De principios del siglo 18.». Aparece descrito en PÉREZ CUENCA, I., *Catálogo de los manuscritos de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, p. 147.

⁸¹ *Las bodas del Diablo*, op. cit., f. 322r.

⁸² En *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, tomo I, Fernández-Guerra y Orbe, A. ed., Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1897, p. 381.

⁸³ BUENDÍA, F., «Manuscritos originales y atribuidos existentes en las bibliotecas españolas y extranjeras», en QUEVEDO, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, vol. 2, Buendía, F. ed., Madrid, Aguilar, 1988, p. 1.157.

considerarlo apócrifo⁸⁴. De ser este el caso, habría que haber llevado, igualmente, la datación del M-161 hasta el siglo XVIII.

Pero surgen algunas dudas al leer la dedicatoria de los «Secretos Naturales». Pascual Izquierdo se dirige en ella a su amigo Julián Arias de Rueda. Una pista a seguir es el personaje con el mismo nombre que recopiló en 1630 un libro con poemas de los hermanos Argensola y otros textos como la *Epístola Moral a Fabio* del poeta sevillano Andrés Sánchez de Andrada⁸⁵. Este dato no sería significativo si no existiese otra obra, completamente desconocida, firmada por el mismo Pascual Izquierdo, igualmente denominado «bachiller» y «graduado en Artes». Se trata de *Paz i concordia entre los medicos christianos: en la controversia de los polvos de Milan, con certeza de ella* y que, aunque no lleva fecha ni lugar de edición, está datada en torno a 1631 en la ficha de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba⁸⁶. Este texto se refiere a un rumor que corría en la corte y en otras ciudades como Sevilla durante el otoño de 1630 sobre la propagación de la peste a través de unos llamados «polvos de Milán» con los que, supuestamente, habían infectado las aguas y que provocó, además de un pánico generalizado, una gran controversia.

Si, además, se repara en que el tal Pascual Izquierdo firmó sus obras como «natural de la villa de l'Algaba», no se puede obviar la aparente coincidencia con un autor que se presentaba en sus obras conocidas como secretario del marqués de la Algava. No es otro que Rodrigo Fernández de Ribera, escritor de obras de carácter moral y satírico de un estilo muy cercano a Quevedo y autor de obras como *Los Antojos de mejor vista* o *Mesón del Mundo*. Pues bien, entre sus obras manuscritas se encuentra una colección de epigramas titulada *Chistes de contravando*

⁸⁴ «En realidad, consiste más en una paráfrasis, donde se intercalan muchos pasajes al estilo de los Sueños, que en una traducción literal. Es difícil establecer la autoría del texto, aunque su lectura parece indicar que se trata más probablemente del trabajo de un imitador de Quevedo.», en CACHO CASAL, R., «Anton Francesco Doni y los Sueños de Quevedo», *La Perinola*, 7, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, pp. 123-145.

⁸⁵ Consta así en un manuscrito que perteneció al duque de Medinaceli y que se conserva en la Biblioteca de Bartolomé March bajo la signatura 23/4/8: «Tabla de los versos que están en este quaderno. Escriviolos para si, don Iulian Arias de Rueda y los acabo de juntar a Once de febrero de Mill y seisçientos y treinta años [firma:] Don Julian Arias de Rueda». Ver ALONSO, D., «Un nuevo manuscrito de la *Epístola moral*», en ALONSO, D., *Comentarios de texto*, Madrid, Gredos, 1985, p. 270.

⁸⁶ IZQUIERDO, P., *Paz i concordia entre los medicos christianos: en la controversia de los polvos de Milan, con certeza de ella / por el bachiller Pasqual Izquierdo graduado en Artes*, [s.l., s.f.], [ca. 1631], Biblioteca Pública Provincial de Córdoba, Fondo Antiguo, sign. 2-60.

*y descaminos de viento [...] notados por el Bachiller Izquierdo graduado en lentes*⁸⁷.

Quizá la alusión de este título al bachiller «graduado en lentes» pueda estar aludiendo a su novela *Los Antojos de mejor vista*. La dedicatoria de los «Secretos Naturales» a Julián Arias menciona uno de los libros de Pascual Izquierdo titulado *Espejo del desengaño* que, por el momento, no he podido identificar pero que podría recordar a este pasaje del final de *Los Antojos de mejor vista* en el que el personaje alegórico del Desengaño dice⁸⁸:

Bien sé, que si se viera a un Espejo, que yo tengo, no se avia de poder encubrir de si; por ser capaz de verse un ombre todo dentro i fuera. Que en efeto los Espejos se hicieron para verse i componerse a si: i los Antojos para ver i conocer a otros.

Toda esta serie de indicios me llevan a pensar que quizá no sea demasiado aventurado conjeturar que bajo el seudónimo de Pascual Izquierdo se encuentre Rodrigo Fernández de Ribera⁸⁹. No se trata, evidentemente, más que de una hipótesis que tendrían que confirmar los especialistas en su obra pero que, por el momento, podría ayudar a enmarcar cronológicamente los «Secretos Naturales» en el mismo período que el resto de las obras del M-161.

Sin embargo, tal suposición no aclara la posible relación entre este texto y el resto del manuscrito dedicado todo él a Juan de Espina. Un punto en el que se podría encontrar algún vínculo es el de los círculos culturales sevillanos, como el de Francisco Pacheco, al que Juan de Espina compró un dibujo y con el que tuvo contacto Fernández de Ribera. En cualquier caso, Espina, durante su etapa de destierro, mantuvo una estrecha relación con el convento de San Clemente el Real de Sevilla en el que instituyó una memoria para acoger a monjas cantoras portuguesas y

⁸⁷ *Rodrigo de Ribera. Chistes contravando y descaminos de viento, obra de aliento toda pero de gusto ni por olor esto es varios sucesos de el ojo bastardo notados por el Bachiller Izquierdo graduado en lentes y sacados a la luz sin licencia como ellos salieron*, ff. 154-6, en un cuaderno facticio titulado *Fernández de Ribera, R.* que pertenece al fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del CSIC. Estos *Chistes* están estudiados y editados en LARA GARRIDO, J., «Contribución al estudio de un poeta barroco (Comentario y edición de tres obras inéditas de Rodrigo Fernández de Ribera)», *Analecta Malacitana*, vol. IV, 1, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, pp. 115-141. Remito a este trabajo para una mayor conocimiento de Fernández de Ribera.

⁸⁸ FERNÁNDEZ DE RIBERA, R., *Los Antojos de mejor vista*, s.l., s.f., f. 131v.

⁸⁹ En el caso de que se confirmara esta hipótesis, habría que considerar, incluso, la posibilidad de que tanto *Las bodas del Diablo* del manuscrito 4312 de la BNE como *Paz i concordia entre los medicos christianos* fuesen obras de Rodrigo Fernández de Ribera.

que regía doña Brianda de Guzmán, hermana del marqués de la Algava, el mismo al que servía Rodrigo Fernández de Ribera como secretario⁹⁰. Dejo en este punto las suposiciones para continuar con el estudio del M-161.

Lo que sí va quedando claro es el ámbito de recepción y transmisión de la persona de Juan de Espina y no es otro que el de las academias literarias madrileñas. Ya han ido apareciendo los autores de las obras del M-161 y otros como Anastasio Pantaleón de Ribera, Alonso de Castillo Solórzano, Luis Vélez de Guevara, Gabriel de Henao y Alfonso de Bares, todos ellos vinculados a la Academia de Mendoza o a la celebrada en el Buen Retiro en 1638.

No es el momento de desarrollar en profundidad este tema pero no quiero, al menos, y como conclusión de este capítulo, dejar de citar otros casos de relación entre Espina y las academias como son, entre los casos bien conocidos, el poema «A la curiosa y celebrada casa de don Juan de Espina» de Pantaleón de Ribera y las citas de Antonio Hurtado de Mendoza haciendo alusión, ambos autores, a lo peregrino de las ricas colecciones de su casa, a los milagros que obraba en ella y, sobre todo, a lo dificultoso de traspasar sus umbrales⁹¹.

Si bien el protagonismo de Espina consistió fundamentalmente en ser objeto de las sátiras y tema de las bromas y chanzas de los escritores que acudían a las academias, él mismo participó en alguna como poeta, al menos en la celebrada en 1623 en la que la diana de los dardos satíricos

⁹⁰ Juan de Espina hace encomiásticos elogios de la abadesa y de la capilla de música del convento de San Clemente en su *Memorial* y en el testamento de 1639.

⁹¹ PANTALEÓN DE RIBERA, A., «A la curiosa y celebrada casa de don Juan de Espina», en *Obras de Anastasio Pantaleon de Ribera*, Madrid, por Francisco Martínez, 1634 (1.ª ed. 1631), f. 169r. Escrito antes de 1629, la fecha de la muerte de su autor. HURTADO DE MENDOZA, A., «A Don Gerónimo de Villayzan, porque todas las comedias, que se representaban, y hacían, se decía, que eran suyas» y «Quintillas, imitando las del ciego, porque se pidieron en este estilo», en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas, con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima...*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1728, pp. 81-83 y 59-61. No los transcribo por haberse publicado en varias ocasiones a partir del libro de Cotarelo en pp. 16-17 y 25-26 en los dos primeros casos y en CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 425, en el último. Otro académico y galán de fiestas que tuvo alguna relación con Juan de Espina fue Cristóbal de Gaviña, del Hábito de Santiago y Caballerizo del Rey. Danzó en los saraos, fue maestro del arte de torear con el garrochón, citado por Vicente Espinel y, como todos los miembros de la Academia de Mendoza, vejado por los poetas. Consta entre los vejados del «Vejamen de Sirene» de Pantaleón de Ribera. Ver en BROWN, K., *Anastasio Pantaleón...*, *op. cit.*, pp. 199 y 385. En el proceso para conceder el hábito de Santiago a Diego de Espina y Lazcano, sobrino de Juan de Espina, el testigo Cristóbal de Gaviña declaró que «conocío a un hermano de dicho don Diego de Espina y hijo de dicho Juan de Espina que anduvo en habito de clerigo en esta corte y se trato de la misma suerte porque tenia mas de dos mill ducados de rentas», en 26-8-1658, Exp. 2753, Caballeros de Santiago, Archivo Histórico Nacional (AHN), f. 9r.

fue Juan Ruiz de Alarcón. Se criticaba su *Elogio descriptivo* compuesto por encargo para glosar las fiestas que se hicieron con motivo de la llegada del príncipe de Gales a Madrid. La mayor parte de los presentes aprovecharon esta crítica para hacer befa, además, de su deformidad física. Al igual que Luis Vélez, Juan Pérez de Montalbán, Antonio de Mendoza, Francisco de Quevedo y otros, Juan de Espina no dejó de reírse de Alarcón en estas décimas⁹²:

Otra de don Juan de Espina
Don Juan, tu elogio contrehecho,
como de ti lo copiaste,
en la espalda lo engendraste,
y luego le diste el pecho.
Si Dios te hizo mal hecho,
lleno de faltas y sobras,
lo mismo pagas que cobras:
de tus obras no te aflijas;
que ellas parecen tus hijas,
y tú hijo de tus obras.

De alguna manera hay que relativizar los comentarios vertidos sobre Juan de Espina porque constituía el tono habitual de comicidad en el que discurrían las veladas académicas, y las pullas cruzadas entre uno y otro poeta estaban a la orden del día sin que ninguno se salvara de sufrirlas.

Francisco de Quevedo y Juan de Espina

*Breve resumen de la vida de Don Juan de Espina*⁹³

El texto que encabeza el M-161 y que da nombre al volumen atiende al título de «Breve resumen de la vida de Don Juan de Espina» y se trata de una versión de la semblanza que Francisco de Quevedo escribió como continuación de su obra *Grandes anales de quince días*. En el M-161 no consta atribución a Quevedo pero sí aparece una nota manuscrita

⁹² En *Comedias Escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, tomo 4, Hartzenbusch, J. E. ed., Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 587. Ha pasado bastante desapercibida a los investigadores de Espina aunque la citó CORBEAU, A., en «Les manuscrits de Léonard da Vinci. Contributions hispaniques à leur histoire», *Raccolta Vinciana*, fasc. XX, Milán, 1964, pp. 299-323, cita en p. 308.

⁹³ M-161, ff. 1-5.

al final del texto, de mano posiblemente posterior, que remite a dicho escrito⁹⁴:

Este resumen es de D. Fran^{co} de Quevedo. Veanse los grandes anales de 15 días al fin-

El «Breve resumen» está manuscrito en un papel diferente al resto del volumen y la mano del copista es, igualmente, distinta. No tiene, por tanto, la misma procedencia que los pliegos que he ido comentando en las páginas anteriores.

Esta semblanza de Juan de Espina fue publicada por primera vez por Aureliano Fernández-Guerra en su edición de los *Grandes anales de quince días*⁹⁵ basada en un manuscrito de obras de Quevedo recopiladas por el erudito Juan Isidro Fajardo en 1724 y que se conserva en la BNE⁹⁶. La edición de esta semblanza ha sido objeto de controversia ya que algunos de los editores han considerado que no tenía nada que ver con los *Grandes anales*. Así, Victoriano Roncero, a pesar de haberla incluido y comentado en su tesis doctoral, consideró conveniente no hacerlo en su última edición crítica⁹⁷. Otros editores como, por ejemplo, Felicidad Buendía y Luis Astrana Marín, sí que recogieron la semblanza siguiendo el mismo criterio que Fernández-Guerra y usando para ello el manuscrito de Fajardo⁹⁸.

⁹⁴ M-161, f. 5v.

⁹⁵ QUEVEDO, F. de, *Grandes Anales de quince días*, 1852, *op. cit.*, pp. 219-220.

⁹⁶ QUEVEDO, F. de, *Obras manuscritas*, Ms. 4065, BNE, recopiladas y transcritas por Juan Isidro Fajardo, vol. I, 1724, ff. 137v-142r. Aparece referenciado en PÉREZ CUENDA, I., *Catálogo de los manuscritos de Quevedo...*, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁷ QUEVEDO, F. de, *Grandes anales de quince días*, Roncero López, V. ed., en QUEVEDO, F. de, *Obras completas en prosa*, vol. III, Madrid, Nueva Biblioteca de erudición Crítica/Castalia, 2005, pp. 43-115. Cito a partir de ahora como *Roncero 2005*. Sin embargo, Alfonso Rey, el editor de este mismo volumen, sí parece considerarla, en la introducción, parte de los *Grandes anales*, en *ibidem*, p. XXXVIII. Sí la incluye Roncero en su tesis *Los «Grandes anales de quince días» de Quevedo* [Texto impreso]: edición y estudio, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988. Para las distintas versiones de la redacción y el estado de la cuestión, son imprescindibles estos trabajos de Victoriano Roncero a los que hay que añadir su artículo «Los “Grandes anales de quince días”: Literatura e Historia», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 9, n.º 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 1993, pp. 56-72. Igualmente se recoge una extensa relación de las copias existentes de los *Grandes anales* en GARCÍA PINACHO, M.ª del P., «De Quevedo a Peucer. Grandes anales de quince días y De Relationibus Novellis», *Acta Poética*, vol. 32, n.º 2, julio-diciembre, México D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2011, pp. 145-175, nota 2. También se incluye un detallado listado de fuentes de los *Grandes anales* en JAURALDE POU, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 963-965. Este autor no parece desmentir la pertenencia de la semblanza a los *Grandes anales* en *ibidem*, p. 453.

⁹⁸ QUEVEDO, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, vol. 1, Astrana Marín, L. ed., Madrid, Aguilar, 1932, pp. 497 y ss. y QUEVEDO, F. de, *Obras completas. Obras en prosa*, vol. 1, Buendía, F. ed., Madrid, Aguilar, 1960, pp. 852 y ss.

Los *Grandes anales* fueron escritos en varias redacciones. Según Victoriano Roncero, hay tres versiones del texto. La primera empezó a redactarla, según dejó constancia Quevedo en el prólogo, el 16 de mayo de 1621 y la terminaría a finales de marzo o a principios de abril de 1623, siguiendo los acontecimientos relativos al cambio de reinado entre Felipe III y Felipe IV que va narrando⁹⁹. En la segunda redacción incluiría las semblanzas del duque de Uceda, del duque de Lerma, de fray Luis de Aliaga y de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV y terminaría de redactarla a comienzos de 1624. No se arriesga, sin embargo, con una datación exacta de la tercera redacción de los *Grandes anales*, pero sí supone que «debió de ser terminada en los primeros años de la década de 1630» basándose en las modificaciones de las palabras dedicadas al Conde-Duque de Olivares. Pero sí desautoriza la datación propuesta por Fernández-Guerra de 1636 porque la semblanza de Espina debía estar escrita tras su muerte en 1642¹⁰⁰.

Entre la multitud de versiones manuscritas que se conservan de los siglos XVII y XVIII de los *Grandes anales*, solo unas pocas incluyen la semblanza de Juan de Espina de la tercera revisión. Además de la ya referenciada de la recopilación de 1724 de Juan Isidro Fajardo y que ha sido utilizada para las ediciones modernas, existen otras versiones en la Biblioteca Nacional de España¹⁰¹.

El ms. 3706 de la BNE¹⁰² es una copia, según la opinión generalizada, del siglo XVIII y la semblanza de Espina que incluye parece seguir casi al pie de la letra la versión de Fajardo aunque presenta alguna importante variante textual que comentaré más adelante. Igualmente del siglo XVIII es el ms. 10896 y las variantes respecto al manuscrito de Fajardo son mínimas y, por lo general, irrelevantes¹⁰³.

⁹⁹ Sigo en este párrafo a *Roncero 2005*, pp. 45-49.

¹⁰⁰ Para ello, Roncero recurre a Cotarelo que propone los primeros días de 1643 cuando, en realidad, murió el 30 de diciembre de 1642.

¹⁰¹ Igualmente contienen la vida de Juan de Espina el manuscrito 140 de la Biblioteca Menéndez Pelayo y el Add. 7822 de la Cambridge University Library, ambos copias del siglo XVIII.

¹⁰² Ms. 3706, s. XVIII, BNE, ff. 390r-393v. Referenciado en PÉREZ CUENCA, I., *Catálogo de los manuscritos de Quevedo...*, op. cit., p. 53. Roncero considera que pertenece a la segunda redacción en *Roncero, 2005*, p. 51.

¹⁰³ Ms. 10896, s. XVIII, BNE, ff. 155r-165r. PÉREZ CUENCA, I., *Catálogo de los manuscritos de Quevedo...*, op. cit., p. 201.

Más interesante, en comparación con el M-161 de la Universidad de Oviedo, resulta el ms. 4278 de la BNE¹⁰⁴ que está catalogado como copia con letra del siglo XVII. Según Antonio Azaustre Galiana, este manuscrito puede ser el origen de la recopilación de los volúmenes de Juan Isidro Fajardo de 1724 o, al menos, estar basados los dos en uno anterior similar¹⁰⁵. En relación con el M-161, lo más interesante de esta copia es que pertenece a la mano del mismo copista o, en cualquier caso, es extremadamente similar. En este caso, habría que poner en directa relación el «Breve resumen de la vida de don Juan de Espina» del manuscrito de Oviedo con el ms. 4278 y datarla, por consiguiente, también como del siglo XVII.

Sin embargo, la versión del M-161 presenta dos importantes diferencias respecto a todas las demás versiones. Por un parte, el título, ya que todas lo titulan con un tajante «Juan de Espina» o «Juan de Spina». Por otra, más relevante, es el cambio de persona en la narración. Mientras todas las versiones adoptan la primera persona del singular para contar la vida de Espina, el M-161 pasa a un narrador impersonal. Aún así, hay algún pasaje en el que retorna a la primera persona por lo que, quizá, se podría pensar que se trata de una copia en la que el copista cometió algunos errores a la hora de hacer este cambio de narrador. En cualquier caso, el texto no difiere en lo esencial de su contenido más allá de alguna variante que sí afecta al sentido global y que comentaré en los siguientes párrafos.

Quevedo se expresa en un tono laudatorio en todo divergente al de los textos que se han podido ver en los capítulos anteriores. En un estilo más moral que satírico, se muestra mucho más interesado en ponderar las virtudes que en recriminar los vicios y locuras de Espina como sí hacía, por ejemplo, el autor de las «Advertencias». Para ello alaba la no-

¹⁰⁴ Ms. 4278, s. XVII, BNE, ff. 76-80v. PÉREZ CUENCA, I., *Catálogo de los manuscritos de Quevedo...*, op. cit., p. 142.

¹⁰⁵ Su contenido coincide, tanto en las obras copiadas como en su orden, con BN 4278, manuscrito del siglo XVII que también reza *Obras manuscritas de don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero del Orden de Santiago*, Tomo I. Por consiguiente, BN 4278 podría ser el modelo del que procede directa o indirectamente la copia de Fajardo (BN 4065), o bien ambos son copias de una fuente común.», AZAUSTRE GALIANA, A., «La transmisión textual de las obras burlescas de Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, n.º 10, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006, pp. 15-32., cita en p. 29. Según este autor, la correspondencia entre los dos manuscritos ya la advirtió María Luisa López Grigera haciendo derivar el manuscrito de Fajardo del ms. 4278. Ver QUEVEDO, F. de, *La cuna y la sepultura*, López Grigera, L. ed., Madrid, Real Academia Española, 1969, p. LXI y LÓPEZ GRIGERA, M. L., «Francisco de Quevedo: «Memorial a una academia»; estudio bibliográfico y textual y edición crítica», *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Morino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 389-404, cita en p. 392.

bleza y virtud que ha sabido heredar con provecho de sus padres y se propone «desembaraçar [...] el camino de la embidia y de la calumnia». Pone en realce su sabiduría científica, su trato apacible, la profundidad de su ciencia musical, los fabulosos tesoros que «cerró en sus aposentos» solo para el estudio y el «horden y armonia» con que los tenía dispuestos. Resulta llamativo que, al contrario de lo que ya se ha visto en otros textos, Quevedo mencione la accesibilidad a su casa «con no menor magnificençia en permitir las a los curiosos, y doctos». El resto de la semblanza la dedica Quevedo a elogiar las virtudes cristianas y neoestoicas de que hacía gala Juan de Espina como la resignación ante las murmuraciones, el retiro de la vida mundana haciendo «yermo de la corte», la caridad y el desprecio de la muerte.

No voy a entrar en consideraciones sobre la pertenencia o no de esta semblanza de Juan de Espina a los *Grandes anales*, pero sí pienso que se pueden encontrar vínculos con los textos de las primeras redacciones. Si en las semblanzas dedicadas a los reyes y ministros Quevedo expone una historia de la transición del reinado y gobierno corruptos de Felipe III a la reforma que supone el de Felipe IV con sus ministros el Conde-Duque y Baltasar de Zúñiga, basada en una regeneración moral de las formas de gobernar, el texto de Juan de Espina incide en esa diferencia entre la nueva virtud y el vicio de la corrupción. Critica con dureza las acciones políticas y la codicia de los ministros de Felipe III, pero tiene palabras de elogio hacia la dignidad estoica ante la muerte que demostró el duque de Lerma, arrepintiéndose de sus pecados y mostrando a sus hijos la lección de la fortuna. Pero la referencia más directa a los personajes anteriormente tratados es la del favorito del duque de Lerma, el todopoderoso marqués de Siete Iglesias, don Rodrigo Calderón. Quevedo se detiene largamente en narrar el auge y caída de este singular político, ejemplo de la decadencia moral y política de una etapa de la historia de España que terminaba. Pero, igualmente, tiene palabras de elogio para él cuando relata su arrepentimiento ante la hora de su ajusticiamiento en 1621¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Para estos ejemplos, Roncero subraya la lectura en clave estoica que hace Quevedo de su ejemplar arrepentimiento. RONCERO LÓPEZ, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia*, Pamplona, Anejos de la Perinola, EUNSA, 2000, pp. 132 y 133. Parecidos comentarios hace Carmen Peraita sobre el arrepentimiento de Rodrigo Calderón pero incluyendo la cita a Espina en PERAITA HUERTA, C., *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 197 y 198.

La literatura de la época se hizo eco de este acontecimiento llegando a convertirse en un modelo de los nuevos derroteros que se querían para el flamante reinado que empezaba en ese momento. Juan de Espina coleccionó los instrumentos de la muerte de Calderón como ejemplo moralizante, ejercicio del desengaño y como reflexión sobre la vanidad del mundo y de las cosas terrenas¹⁰⁷. Supone así un contrapunto moral en clave neoestoica a tanta degradación y corruptela¹⁰⁸.

En efecto, como cuenta Quevedo, Juan de Espina¹⁰⁹:

juntó con gran fatiga todos los instrumentos de la muerte de Don Rodrigo Calderon, cuchillo, venda, y Christo con que murió, y la sentençia, y puedo deçir que parte de su alma, y lo mejor de su vida en un libro de memorias donde está de su mano propria escrito su arrepentimiento, y las mejoras de su espíritu. Este escrito le compró para la libreria, y le sirvió de estudio.

Igualmente, este hecho quedó expresamente consignado por el mismo Espina en las mandas escritas de su mano que ordenó se leyesen a su muerte para incluirlas en la testamentaría¹¹⁰:

Al Señor marques de billanueba del Rio mando una arquilla que está en la sala baja junto a la bentana de la calle esta cubierta de baquetas coloradas y clabaçon dorada es de media bara de ancho y tres quartas de largo fue de don rodrigo Calderón en que tubo sus Joyas y oy esta en ella el cuchillo con que le degollaron que es el mas ancho de dos que estan dentro y el otro sirbio de poner ponersele delante esta el Cristo del mudo con que murió y la benda de los ojos y de los tormentos y sus retratos y otras cosas.

¹⁰⁷ Muy acertadamente, Fernando Bouza se refiere a Espina como «coleccionista de postrimerías». Ver BOUZA ÁLVAREZ, F. «Coleccionistas y lectores...», *op. cit.*, pp. 244-247.

¹⁰⁸ En este sentido, entiendo como más acertadas las primeras reflexiones que hacía Victoriano Roncero en su tesis doctoral, a pesar de que en su edición de 2005 parezca desestimar esta interpretación. Dice al respecto: «Había que finalizar la obra con la vida de un hombre virtuoso para oponerla a todas aquellas llenas de ambición y corrupción de las que los *Anales* están repletos. Un Quevedo cansado y desengañado tras los avatares de una larga vida política y de cuatro años de prisión tenía que poner el colofón moral y religioso, y para ello nada mejor que la vida de un hombre tan profundamente cristiano como era don Juan de Espina.», RONCERO LÓPEZ, V., *Los «Grandes anales de quince días»...*, 1988, *op. cit.*, pp. 192 y 193.

¹⁰⁹ M-161, f. 4r.

¹¹⁰ 31-12-1642, Protocolo 7672, notario Diego de Orozco, AHPM, f. 243r. Testamento publicado en CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», 1963-1966, *op. cit.*, p. 8.

Entre esos «retratos y otras cosas» quizá contaba «una caveza de jaspe de don Rodrigo Calderon», esto es, un busto, que consta entre los bienes inventariados tras su muerte¹¹¹.

Al respecto de los cuchillos y de la colección de postrimerías de Rodrigo Calderón, se podría pensar en el objeto como fetiche o como objeto simbólico. Incluso contemplando el busto como representativo de la cabeza degollada, no se trataría solo de un objeto artístico, de una escultura trabajada en un material noble de los que se alaba su característica intrínseca de belleza, extravagancia o artificio propios de una obra de arte sino, más bien, de un fetiche cuyos significados estarían más cerca del mundo de la *vanitas* o de recuerdo del fin último de la vida. Mayor importancia adquirirían esas reliquias cuando se les atribuía la doble simbología de ser ejecutoras de la inmoralidad y, al mismo tiempo, ejemplo de la conversión que un alma o una sociedad podían llevar a cabo si recorrían el camino de la virtud y afrontaban con resignación estoica, como Calderón, las asechanzas de la vida. Igualmente alcanzaba un carácter simbólico la arquilla en la que Rodrigo Calderón guardaba sus joyas y que a Espina servía para guardar, a modo de recuerdo de lo percedero de las riquezas terrenas y de lo voluble de la fortuna, los instrumentos de su muerte. Esta afición estoica de Espina por el desengaño y el *memento mori* queda bien ejemplificada en las siguientes palabras de Quevedo en su semblanza¹¹²:

Aseguraron los que le eran mas familiares que frecuentava con cariçia la memoria de la muerte, y que debajo de la cama tenía ataud, y mortaja, como alhajas, que por la naturaleza tenían la futura sucession de este sueño de la Vida de que despiertan en la muerte los que saben prevenir la una, y despreciar la otra.

Tanta trascendencia tuvo el ajusticiamiento de Calderón que el afán de Espina por reunir toda la luctuosa parafernalia se hizo *vox populi*¹¹³, lle-

¹¹¹ 31-12-1642, Protocolo 7672, Diego de Orozco, AHPM, f. 250v. Esta parte del inventario quedó sin publicar en el artículo de Caturla citado anteriormente. Si que hace referencia al busto Fernando Bouza pero sin citar la fuente en BOUZA ÁLVAREZ, F. «Coleccionistas y lectores...», *op. cit.*, pp. 252.

¹¹² M-161, f. 4v. El mismo Espina confirma que tenía un ataúd debajo de la cama en su testamento de 1624: «seo metido en un ataúd questa debaxo de mi cama», en «Testamento de Juan de Espina», 7-10-1624, Protocolo 5601, notario Juan de Velasco, AHPM, f. 209r. Publicado en CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», 1968-1969, *op. cit.*, p. 6.

¹¹³ Igualmente se recoge esta noticia en la «Carta del padre Sebastián González al padre Rafael Pereira, 6 de enero de 1643», en «Cartas de algunos pp. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648», en *Memorial*

gando a causarle graves inconvenientes con la Inquisición. Quevedo hacía mención del libro de memorias¹¹⁴ en el que Rodrigo Calderón llevaba la cuenta de sus pecados que Juan de Espina compró para su librería y que le servía de estudio del desengaño de la vida. Pero el tribunal de la Inquisición de Toledo no pensó en el estudio y las enseñanzas que obtendría al abrirle una causa por poseer un libro con la confesión de don Rodrigo¹¹⁵:

Causa qa don Ju^o de espina porque tiene en su poder un libro que contiene la comfesion Jeneral y Sacramental que iço don Rodrigo Calderon. not^o Paredes

Una de las máximas de la doctrina estoica que recorre de forma transversal toda la literatura de Quevedo y parte de la escrita sobre Espina es la resignación o la resistencia ante los avatares de la fortuna. Así, Juan de Espina se expresa en estos términos cuando dice haber aprendido a sufrir con gran paciencia las desdichas y las murmuraciones. Resulta llamativo, en cualquier caso, que fuera precisamente este libro de memorias o la confesión de Rodrigo Calderón, que usaba como manual del desengaño, el que le causara tal adversidad.

El mismo Quevedo ilustra en los *Grandes anales* el simbolismo del arrepentimiento de Rodrigo Calderón y cómo su vida servía a modo de libro

histórico español, tomo XVI, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, pp. 492-494. Citada en COTARELO Y MORI, E., *Don Juan de Espina... op. cit.*, pp. 26 y 27. Aunque los cuchillos y el resto de los instrumentos de la muerte de Rodrigo Calderón los legó al marqués de Villanueva del Río, el padre Sebastián informa de la creencia de que se los dejó al rey «y que le advirtiesen, cuando tomase el cuchillo, fuese por tal parte, porque siendo por otra amenazaba fatal ruina a una grande cabeza de España.». Santiago Martínez cuenta que el truculento pronóstico pareció cumplirse al servir los cuchillos de instrumentos de la condena a muerte por traición a Francisco de Lucena, el secretario del rey de Portugal João IV, poco después de la muerte de Espina, y que el mismo Lucena los había usado para degollar, bajo la misma acusación de traición, al marqués de Vila Real y a su hijo el 29 de agosto de 1641. Ver en MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *Rodrigo Calderón: la sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009, pp. 38 y 39. La historia sería fabulosa si no fuera porque en 1641 Espina aún seguía vivo y no se había desprendido de los cuchillos. Aún así, la historia da fe del carácter fetichista que se atribuía en la época a este tipo de objetos ejecutores de las condenas morales.

¹¹⁴ Más información sobre el libro de memoria en MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., *Rodrigo Calderón... op. cit.*, pp. 249 y 250.

¹¹⁵ No sé si este libro de la confesión es el mismo «libro de memorias» al que se refiere Quevedo, aunque creo que se trata de dos libros distintos. Esta noticia se encuentra en el Libro 646 de *Registro de los despachos confiados al correo para el Consejo y las Inquisiciones 1624-1636*, diciembre de 1628, AHN, f. 66v. El proceso contra Espina no se conserva. Las noticias de sus problemas con la Inquisición conocidas hasta ahora provenían de una carta de Arthur Hopton al conde de Arundel del 7 de agosto de 1631 publicada en HERVEY, M. F. S., *The Life Correspondence Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1921, p. 300. Ver igualmente CORBEAU, A., «Les manuscrits de Léonard da Vinci...», *op. cit.*, pp. 299-323. No es el momento de entrar en profundidad en sus relaciones con la Inquisición, pero este parece ser, al menos, uno de los motivos de su encarcelamiento en Toledo y de su destierro en Sevilla.

en el que estudiar las enseñanzas morales y el desengaño de las cosas del mundo. Quevedo pone en boca de fray Pedro de la Concepción, el confesor de don Rodrigo, momentos antes de su subida al cadalso, estas palabras que enlazan directamente con sus reflexiones acerca del uso que hacía Espina del «libro de memorias»¹¹⁶:

Tres meses ha que estudio en usía, pues su vida es el libro más docto que el tiempo y la fortuna compusieron. Cada día es una hoja donde se leen con alma los desengaños; y de lo mucho que en su persona he estudiado, por agradecimiento quiero que confirmamos la mejor parte. Los que en este mundo llamamos bienes (engaitados de sus caricias), grandes diligencias hacen, desde que los cudiciamos hasta que los perdemos, para desengañarnos de sí propios.

Al hilo de esta lectura neoestoica quiero hacer notar una de las diferencias textuales entre el M-161 y la versión más difundida de la semblanza de Juan de Espina, la publicada por Fernández-Guerra con origen en la copia de Fajardo de 1724. Para el párrafo final de la semblanza, Fajardo transcribe¹¹⁷:

No se puede mejorar el lugar ni el thesoro; primero supo Don Juan buscar las joyas, oy save asegurarlas, y en este Mundo tiene embidia, por autoridad de la Misericordia, a la fortuna, y al tiempo que ni pueden consumirlas, ni acavarlas, ni defraudarlas.

Quevedo está haciendo referencia al desprendimiento de los bienes de Juan de Espina al dejarlos, en un gesto de caridad, a los pobres y subraya un punto de marcado carácter neoestoico, esto es, que sus bienes solo son un préstamo de Dios y que los devuelve a través de la mano de los pobres. «Save asegurarlas», las joyas, porque, al devolver las riquezas materiales se asegura las espirituales. Pero la palabra «embidia» no tiene ningún sentido en este contexto¹¹⁸. Sin embargo, tanto en el M-161, como en los manuscritos 3706 y 4278 de la Biblioteca Nacional se puede leer con toda claridad la palabra «inivida», esto es «inhibida»,

¹¹⁶ *Roncero 2005*, p. 97.

¹¹⁷ QUEVEDO, F. de, *Obras manuscritas*, ms. 4065, BNE, *op. cit.*, ff. 141v-142r. Este mismo final es el que aparece en las ediciones modernas desde la de Fernández Guerra de 1852.

¹¹⁸ La palabra «embidia» también aparece en el ms. 10896 de la BNE.

en lugar de «embidia». Esta corrección implica la completa legibilidad del texto y, no solo lo hace inteligible, sino que también da un sentido completo a la semblanza de Juan de Espina, recalcando el significado neoestoico de las palabras de Quevedo. Así, la nueva lectura expresaría que gracias a la misericordia y su gesto caritativo de dar sus riquezas a los pobres, esto es, devolverlas a Dios, tendría «inhibida» a la mudable fortuna, la cual no podría acabar ni consumir las riquezas espirituales que con ello ha ganado¹¹⁹.

En este punto habría que recordar la causa número 18 entre las aducidas por el Juan de Espina ficticio en las «Advertencias a las veinte causas» de micer Enjusto en las que, precisamente, se está tratando este tema aunque desde el reproche moral¹²⁰.

Estas dos visiones de la doctrina neoestoica seguida por Juan de Espina quedarían refrendadas por uno de los escritores del siglo XVII que más sabían del desengaño y de las virtudes estoicas. Baltasar Gracián, durante su viaje a Madrid en 1640, conoció a un Juan de Espina ya intensamente baqueteado por la vida a sus 56 años. Visitó su casa y lo mencionó, igualmente en un tono satírico, en la tercera parte de *El Criticón* cuando se ríe de un fabuloso espejo «de maravillas» que, dice, Espina guardó en su colección junto al «ayunque de Bulcano» y por el que pagó «diez mil ducados»¹²¹. En una carta dirigida desde Madrid a su amigo Juan Vincencio Lastanosa el 28 de abril de 1640 Gracián «habla de la casa de D. Juan de Espina, y dice que es hombre estoico.»¹²²

¹¹⁹ Sobre el neoestoicismo y la mudanza de fortuna en los *Grandes anales*, ver PERAITA HUERTA, C., *Quevedo... op. cit.*, pp. 116-118. Carmen Peraita observa en los *Grandes anales* un paralelismo entre la fortuna y los conceptos de «restitución» y «justicia». Así, comentando la poderosa influencia de la mudanza de la fortuna en los acontecimientos políticos y en el devenir de sus protagonistas, dice: «Quevedo emprende una asimilación de fortuna y justicia, fortuna y restitución, restauración de la reputación.» Apunta, igualmente, a la impronta neoestoica del poder de la fortuna que muda las voluntades de los ministros y gobernantes. De esta forma, la asunción del carácter mudable de la fortuna se convierte en una de las virtudes ineludibles de cualquier gobernante y buen cristiano. Considero que este es, precisamente, el ejemplo que propone Quevedo al narrar la vida de Espina.

¹²⁰ Hay que recordar también sus actos caritativos para con la Hermandad del Refugio.

¹²¹ GRACIÁN, B., *El Criticón*, Tercera parte, Madrid, Pablo de Val, 1657, p. 111.

¹²² Por desgracia, la carta no se conserva y solo se conoce por este extracto comentado de Félix Latassa. Ver en LATASSA y ORTÍN, F. de, *Memorias literarias de Aragón (1769-1801)*, tomo I, p. 66. Publicada en ARCO y GARAY, R. del, «Don Vincencio Juan de Lastanosa. Apuntes bio-bibliográficos», Huesca, 1911, pp. 46-52, espec. p. 47 (1.ª ed. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVI, Madrid, 1910, pp. 301 y ss.) y en *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 87. Igualmente, Bouza alude a este comentario de Gracián en BOUZA ÁLVAREZ, F., «Coleccionistas y lectores...», *op. cit.*, p. 246.

Pero esta glosa de Quevedo en términos de elogio y virtud, en algunos pasajes incluso exagerada, tiene su contrapunto en otras menciones a Juan de Espina, contenidas en otros textos, en las que se refiere a él con palabras mucho menos amables.

La noticia de la muerte de Espina llegó al convento de San Marcos de León en el que Quevedo aún permanecía preso. Desde su encierro, escribió el 23 de enero de 1643, bajo el seudónimo de fray Ignacio Pérez, una carta al padre jesuita Pedro Pimentel informándole, entre otros asuntos, del fallecimiento de Espina en estos términos¹²³:

Señor, dícese que murió don Juan de Espina, y parece pulla de la muerte que corran parejas de pandorga aquella calavera y la de Rochelí, una y otra de pujamiento de tramoyas.

En una más que palpable diferencia de actitud, lo que antes eran virtudes y logros espirituales se han convertido en una carcajada inclemente en la que, matando dos pájaros de un tiro en su crítica, empareja a su odiado Richelieu¹²⁴ con otro «calavera» como Espina en una pandorga que adquiere tintes de «danza de la muerte». Una de sus críticas favoritas al todopoderoso cardenal era la del abuso de artimañas, la falsedad a la que se refiere con el «pujamiento de tramoyas», concepto que, a su vez, se había convertido ya en un lugar común para referirse a Juan de Espina, como se ha podido apreciar en algunos ejemplos que ya se han comentado¹²⁵.

Entre las numerosas burlas al cardenal Richelieu escritas por Quevedo destaca su *Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richelieu* (1635), una suerte de sátira menipea en la que narra una visita, de mano del anatomista Vesalio, al interior de la cabeza del cardenal. En este descenso al infierno de la cabeza, la «cholla» de Richelieu, encuentra ruido y confusión, embelecocos y tramoyas y, como si fuera un mecanismo de autómata, falta de sesos y juicio. No podía ser,

¹²³ CROSBY, J. O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Woodbridge, Tamesis books, 2005, pp. 116 y 117.

¹²⁴ Armand Jean du Plessis, el cardenal Richelieu, murió en París, el 4 de diciembre de 1642.

¹²⁵ Un aviso de su muerte anuncia su muerte de esta manera: «Murió Don Juan de Espinosa [sic] el de las tramoyas». Recogido en *Noticias de lo ocurrido en la Corte de Felipe IV en los años 1640, 1641 y 1642*, ms. 8177, BNE, ff. 249v-250r, s. f. [1642]. Ver en BOUZA ÁLVAREZ, F., «Coleccionistas y lectores...», *op. cit.*, pp. 244-253.

en la imaginación de Quevedo, más apropiada la asociación de estos dos maestros del ruido y el engaño, Juan de Espina y Richelieu¹²⁶.

Habría que preguntarse por esta disparidad de opiniones, sobre todo, teniendo en cuenta que tanto la semblanza como la carta debió escribirlas Quevedo en un corto período de tiempo, poco después de su muerte¹²⁷. Crosby lo explica de esta manera¹²⁸:

Puede ser que el contraste entre la semblanza laudatoria y la sátira de la carta al P. Pimentel se deba al hecho de que aquella pertenecía a una obra dirigida al público, pero esta era una misiva privada dirigida a un amigo.

Podría acusarse a Quevedo de hipocresía o, como él mismo vituperaba de Richelieu, de doblez. Pero Victoriano Roncero lo defiende de estas acusaciones alegando que adaptaba sus palabras al género en el que escribía¹²⁹. Evidentemente, no es lo mismo usar a Espina como emblema de la virtud en un texto de marcado contenido político que mofarse de él en una carta privada.

Otro texto de Quevedo relacionado con Juan de Espina es el «Poema Heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado». De la misma forma que en la carta al padre Pimentel, en estos versos también hace broma de sus famosas pandorgas, en este caso para ilustrar un pasaje de ruido y confusión con alusiones carnavalescas y a instrumentos estruendosos como la trompa de París, esto es la guimbarda, la gaita y el pandero¹³⁰:

¹²⁶ Ver FERNÁNDEZ, E., «La interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique*, tomo 105, n.º 1, Burdeos, 2003 pp. 215-229; ARRANZ LAGO, D. F., «Quevedo contra Richelieu: Visita y anatomía, sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias», *La Perinola*, 13, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 167-182. RIANDIÈRE LA ROCHE, J., «Francisco de Quevedo y Villegas: Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu», *Criticón*, n.º 25, Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques, 1984, pp. 19-113.

¹²⁷ Esto es en el caso de que la semblanza de Espina fuera escrita realmente, como se supone, después de su muerte.

¹²⁸ CROSBY, J. O., *Nuevas cartas...*, *op. cit.*, p. 264, nota 42-44.

¹²⁹ Roncero alega que «Ciertamente se aprecian en sus obras conceptos que parecen contradictorios, pero debemos siempre tener en cuenta el género en que aparecen; así, un poema sobre la mujer en la tradición petrarquista la presentará como un ser ideal, mientras que en una sátira se destacarán sus aspectos ridículos. El mismo fenómeno se da cuando abordamos la temática político-social;», en RONCERO LÓPEZ, V., *El humanismo de Quevedo...*, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

¹³⁰ QUEVEDO, F. de, «Poema Heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado. Dirigido al hombre más maldito del Mundo», *Las tres últimas Musas*, Madrid, Imprenta Real, 1670, p. 314; *Obras completas de Don Francisco Quevedo Villegas*, Tomo III, Fernández-Guerra, A. ed., Sevilla, 1907, p. 97. Sobre este ambiente carnavalesco y ruidoso, ver MATA INDURÁIN, C., «Aspectos satíricos

Sorda París a pura trompa estaba.
y todas trompas de París serían;
aquí el tambor en cueros atronaba;
allí las gaitas rígidas gruñían;
a bofetadas, por sonar, ladraba
el pandero; las calles parecían
hablar en varias lenguas: cada esquina
era pandorga de don Juan de Espina.

*Capítulo de una carta que escribió Don Francisco de Quevedo
a un Amigo sobre la silla de Don Juan de Espina*¹³¹

Una de las novedades más relevantes del M-161 es la aparición de un breve fragmento de una carta escrita, supuestamente, por Francisco de Quevedo a un amigo en la que habla, en términos jocosos y con aire sarcástico, de Juan de Espina, de lo inestable de su cholla, esto es, de su juicio, y de la *silla mundi* que da título a este artículo.

Esta carta no se encuentra en ninguno de los repertorios epistolares de Quevedo y constituye la única fuente conocida. No la citan Astrana ni Crosby ni Sliwa¹³². Sin embargo, y debido a la existencia de un gran número de obras apócrifas atribuidas a Quevedo, habrá que esperar al análisis detallado de los especialistas en su obra epistolar para poder darla por auténtica. De momento, publico aquí el texto de este fragmento copiado en el M-161 sin poder afirmar de manera concluyente que pertenece a la pluma del escritor.

«Capítulo de una carta que escribió Don Francisco de Quevedo a un Amigo sobre la silla de Don Juan de Espina»

No hacen tanto ruido las guerras como por estas aldeas la silla mundi de Don Juan de Espina ni suceden por ellas tantas desgracias que sobre si es verdad no es verdad la relación que de la turba multa que en ella se encierra hacen los caminantes. Ya por dos veces en estos mesones an desmentidose y sacudido cachetes y garrotaços sobre si puede ser o no puede ser. Temo que este

y carnalescos del Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 225-248, sobre todo las pp. 240 y 241. Datado por Crosby entre 1626 y 1628.

¹³¹ M-161, f. 45v.

¹³² ASTRANA MARÍN, L., *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946. CROSBY, J. O., *Nuevas cartas...*, op. cit., SUJWA, K., *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Pamplona, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

Cavallero a de caer de la silla como Lucifer y que a de arder para siempre jamas en Pandorga eterna y titeres perdurables que nunca se acaben. Dias a que me enseñó a mi la caña Blibia [sic] y me dixo adore Vmd esta caña yo le respondi señor mio si Vmd pretende para ecce como declarese y berase el negoçio y Remitiendo la causa a prueba y dando traslado a Pilatos nada desto es menester (dixo) que en esta caña esta toda la escritura figurada con sus sentidos y expositores si se sabe estudiar el dibuxo Esta diçen que haçe los primeros papeles en la silla Noe como arca y que la quiere competir en las sabandixas. No llevo otra pretension entretenida y risueña a Madrid sino cotejar esta tal silla con la cholla del Autor Hombre de locura durable por ser de silleria.

La copia de este fragmento es de la misma mano que toda la segunda parte del manuscrito dedicado a Espina. La obra que se puede considerar como más tardía transcrita por este copista es el «Vejamen» de Antonio Coello que corresponde a la academia celebrada en el Buen Retiro en 1638. La carta estaría copiada, por tanto, en fecha posterior, pero resulta difícil de datar. Las referencias históricas y literarias que se conservan relativas a la famosa silla de la que habla no son muchas. La primera aparece en un vejamen dado por Francisco de Rojas en la academia celebrada en Madrid en 1637, la segunda en *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641) y la tercera en los documentos de su testamentaría, entre 1639 y 1643.

Este nuevo texto tiene en común con la carta dirigida al padre Pimentel y con el «Poema heroico» el uso satírico y crítico que hace de la cita a las pandorgas. Incluso entre las dos cartas se pueden encontrar concomitancias al asociar las pandorgas a la muerte; en el caso de la carta a Pimentel, la pandorga adquiere forma de una danza de la muerte que bailan juntas las calaveras de Espina y Richelieu, ambos maestros de tramoyas; en el de la carta del M-161, la pandorga representa el infierno en el que ha de arder eternamente Espina junto a «titeres perdurables»¹³³.

Tampoco deja de hacer referencia el autor a la locura de Espina, convertido ya en uno de los *leitmotiv* de la literatura sobre Espina. Para cerrar el fragmento recurre a un juego de palabras en el que compara lo disparatado de la silla con la «cholla» de Juan de Espina, «hombre de locura durable por ser de silleria», es decir, una locura tan sólida y consistente como una construcción de sillares.

¹³³ Hay que recordar la afición de Juan de Espina a los autómatas.

El fragmento de la carta presenta a la «turbamulta» discutiendo en los mesones la veracidad de lo que se muestra en la famosa silla y «sobre si es verdad o no es verdad» lo que de ella se rumorea. Las discusiones acerca de las características mágicas, diabólicas o científicas que explicarían los prodigios que obraba Juan de Espina en su casa forman parte de su leyenda. Una significativa defensa de las artes científicas de Espina se puede leer en el alegato que hizo Guillén de Lampart en su proceso de fe instruido por el tribunal de la Inquisición de México. Lampart fue acusado de nigromante y astrólogo y estableció como ejemplo de falsas acusaciones las que se hicieron contra Espina del que dice, asimismo, que fue su maestro de «Magia natural» y «secreta Philosephia [sic]»¹³⁴:

[...] y por los mismos vissos condene encantos, transformaçiones, hechiços, y otros embustes, como todo falsso, y sustentado de gente incapaz, que dan a entender que lo saven, por estafar a ignorantes; atribuyendo efectos naturales, al arte nigromantica que no ay; como las curiosidades del muy ensigne Don Juan de Espina, siendo todo por la Magia natural, Hidrulica, optica, y Perspectiva, de los varones grandes solo savidas con mucho estudio, gasto de haçienda, y tiempo [...]

Pasados casi cuarenta años de su muerte, aún seguían en el imaginario popular las tropelías de Espina como se puede apreciar en este texto de Andrés Ferrer de Valdecebro en el que, al igual que Lampart, apunta al origen natural, científico y artificioso de lo que el vulgo atribuía a poderes mágicos y a pacto con el diablo¹³⁵:

Buelve los ojos a essas dos casas, que no avido [sic], ni ay, ni avrá, otras dos como estas en los Orbes.

La primera es de Don Juan de la Espina; la segunda del Canonigo de Milán: vélas registrando poco apoco. Mira esos jardines en

¹³⁴ Plana adjuntada el 1-2-1651, Inquisición, Leg. 1731, Exp. 53, Sección 23, AHN, ff. 36v. Dice ser discípulo del «ynsigne don Juan de Espina» en el mismo legajo y sección, ff., 110r y en sección 24, 50r. La cita en la que dice ser alumno de Espina de «architectura y secreta Philosepia» la recoge LÓPEZ PÉREZ, M., «Quevedo, el Conde-Duque de Olivares y la Alquimia», *Azogue*, 7, 2010-2013, pp. 310-326, cita en p. 325. Ver igualmente las referencias al original del expediente conservado en México D. F. en el que Lampart se expresa de esta manera: «agora se tiene por risa todo quanto del se dize que como es persona verdaderamente docta, curiosa e ynquisidor de cosas naturales, con mucho estudio ya logró fama de hombre de Sçiencia», en «Respuestas de don Guillén Lombardo de Guzmán a la segunda publicación de testigos, audiencia de la mañana, 11 de febrero de 1649, y 13 de febrero de 1649», México, AGN, Ramo Inquisición, vol. 1496. Esta última cita tomada de MEZA GONZÁLEZ, J., *El laberinto de la mentira: Guillén de Lamparte y la Inquisición*, México DF, UAM-X, CSH, Dpto. de Política y Cultura, 1997, p. 147.

¹³⁵ FERRER DE VALDECEBRO, A., *El Templo de la fama, con instrucciones políticas y morales*, en la Imprenta Imperial, por la viuda de Joseph Fernandez de Buendia, 1680, pp. 163 y 164. El canónigo de Milán no es otro que el importante coleccionista Manfredo Settala.

la sala; las figuras de bulto que andan; los instrumentos que se oyen, y ven, y no se vé quien los tañe. Essas quadras, ya llenas, ya vacias de pintura, sillas, y adorno. Pisa essa tabla, y saltará un Leo; essotra, y saldrá una Dama; y todo es arte, y todo lo alcanza el hombre. No es tramoya de apariencias, sino verdad; y es verdad que es tramoya; porque está minada la casa toda.

La *silla mundi*

Es en este marco de disquisiciones sobre el origen sobrenatural o científico de las tropelías, tramoyas y engaños visuales en el que hay que situarse para dar algo de sentido al fragmento de la carta y a las chanzas sobre la *silla mundi* y la «caña biblia»¹³⁶.

Algunos investigadores han supuesto que la silla de Juan de Espina era un asiento dotado con instrumental científico y telescopios para observar el firmamento. No es una mala conjetura ya que una de las alusiones a la silla proviene de un pasaje de *El diablo Cojuelo* en el que, en un contexto astronómico, se cita a la silla junto al telescopio de Galileo¹³⁷:

Esto todo sea con el perdon del antojo del Galileo, y el del gran don Juan de Espina, cuya celebre Casa, y peregrina silla son ideas de su raro Ingenio, que yo hablo de antojos a baxo, como de tejas, salvo la botica destos señores antojadizos, que han descubierto al Sol un lunar en el lado izquierdo, y en la Luna han linceado montes, y valles, y han visto a Venus cornuta

María Luisa Caturla se preguntaba «¿cómo sería la «silla grandiosa»? Por su nombre, los ojos de la mente la ven aparatosa como un asiento del estilo Brustolon.»¹³⁸. Cotarelo la citó, pero no se aventuró a explicar en qué consistía. Nicolás García Tapia supuso que¹³⁹:

¹³⁶ Hay que recordar, por una parte, las alusiones al dominio de las ciencias y artes de Espina que ensalza Quevedo en su semblanza de los *Grandes anales* y, por otra, las acusaciones de «encantador fraudulento» que se vertían sobre él en las relaciones que han ido apareciendo en las páginas precedentes.

¹³⁷ VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El diablo Cojuelo*, op. cit., f. 73r.

¹³⁸ CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan...», 1963-1966, op. cit., p. 2.

¹³⁹ GARCÍA TAPIA, N., «Los Códices de Leonardo en España», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 63, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 371-395, cita en p. 387. Falta aún mucho por saber sobre el proceso de la Inquisición a Juan de Espina. Todo apunta a que pudo haber sido así pero, de momento, lo único que se sabe es que fue encausado, como ya he apuntado más arriba, por poseer la confesión de Rodrigo Calderón.

como se sitúa este objeto en la novela junto con el telescopio astronómico («antojo») de Galileo, puede deducirse que se trataba de una silla giratoria para observar con comodidad los cielos, dotada con todos los instrumentos necesarios para ello. Esto explicaría la fama de astrólogo (que se confundía a veces con astrónomo) que tuvo Juan de Espina, y sería una de las causas por las que tuvo problemas con la Inquisición, más aún si se le relacionó con las teorías de Galileo.

Esta conjetura ha tenido éxito entre los siguientes investigadores que han pretendido dilucidar las características de la silla peregrina por ser perfectamente razonable suponer tal cosa¹⁴⁰. Otra cita de la silla, en la que se alude a su comodidad, proviene del vejamen que escribió Francisco de Rojas para la academia de 1637 celebrada en el Buen Retiro¹⁴¹ y el resto proceden de la testamentaria de Espina en la que se especifica que la silla ha de llevarse al rey junto al resto de las cosas de valor como los instrumentos de música y las pinturas.

El testamento de 1624 no contiene ninguna mención a la silla, pero sí a los autómatas que dejó desmontados y guardados en una caja con la expresa mención de que nadie viese lo que había dentro, dando así una idea tanto de su afición por la tecnología, como de su obsesión por el secretismo. Es en el testamento del 18 de marzo de 1639 en el que deja prescrito que «se llebe a Su Exselencia [el Conde-duque de Olivares] la silla y los ystrumentos para su magested»¹⁴². Igualmente indica en las mandas que dejó manuscritas y que guardaba en el bolsillo de su faldriquera para que las leyesen tras su muerte, que «al Rey nuestro Señor se le a de llebar la silla grandiosa y todo quanto esta en la quadra donde esta la silla»¹⁴³ y en sus últimas voluntades declaradas en el lecho de

¹⁴⁰ García Santo-Tomás sigue en su comentario a García Tapia, dando por bueno que se trate de una «silla giratoria [...] para la observación astronómica». Ver en GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2014, p. 184 y en «Visiting the Virtuoso...», *op. cit.*, pp. 129-147. También José Ramón Marcaida sigue a García Tapia y opina «que bien podría tratarse de un sillón equipado con un telescopio, diseñado para realizar observaciones astronómicas de una manera cómoda», en MARCAIDA, J. R., *Arte y ciencia...*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴¹ ROJAS, F. de, *Vejamen*, en MOREL-FATIO, A., *L'Espagne au XVIe...*, *op. cit.*, p. 666. También en *Sales españolas...*, *op. cit.*, pp. 309-322, cita en p. 320. Reimpresa en BAE, 1964, CLXXVI y en *Academia burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philippo IV el Grande*, Madrid 1637, s. l., «La fonte que mana y corre», 1952, p. 130. La más reciente edición, en *Academia Burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Magestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, Julio, M. T. ed., Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2006.

¹⁴² Testamento 18-3-1639, Protocolo 6444, notario Diego de Orozco, AHPM, f. 688v. Publicado en CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina...», 1963-1966, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴³ 31-12-1642, Protocolo 7672, notario Diego de Orozco, AHPM, f. 241r. *Ibidem*, p. 7.

muerte «que todo quanto esta en la quadra de la grandiosa silla es de su Magestad y todos los ynstrumentos de musica pinturas y dibuxos de toda la casa»¹⁴⁴. Finalmente quedó consignada en el inventario como «silla rica» dándose fe notarial de su entrega en Palacio por el guardarropa Cristóbal Tenorio¹⁴⁵. Pero, por desgracia, ninguno de los documentos que se conocen, ni siquiera la nueva aportación que implica el fragmento de la carta del M-161, dan una explicación meridiana de la naturaleza de la silla.

La frase de la carta en la que se hace mención de la *silla mundi* y de la «caña biblia» es sumamente críptica y es posible que no esté bien transcrita ya que parece faltar la parte del texto que la haga completamente inteligible. En cualquier caso, alude a una «caña biblia» en la que están representadas, «figuradas», las Sagradas Escrituras y que «haze los primeros papeles en la silla». Esta última alusión remite a los papeles de los actores de teatro y sugiere un escenario donde se representaban historias, entre ellas, las de la Biblia dibujadas en la caña. Quizá, y solo es una hipótesis, sí fuera un aparato óptico pero no para observar los cielos, sino para ver o proyectar imágenes. En cierto sentido, el nombre con el que se alude a ella, *silla mundi*, recuerda a los arcones ópticos que se pusieron de moda en la segunda mitad del siglo XVII y que atendían a diversos términos como «mundinovo», «mundi nuevo», «mundinovi», «tilimundi», etc.¹⁴⁶ En ello hace pensar la referencia que hace al arca de Noé, como si la *silla mundi* fuera un arca, un arcón o un teatrillo en el que se podían escenificar o proyectar historias e imágenes.

Sin embargo, los mundinovi o tilimundi, al igual que las linternas mágicas, no tuvieron difusión hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVII. Sí que eran conocidos desde la antigüedad los principios de la cámara oscura y los de la magia catóptrica, la que se operaba mediante la combinación de espejos y lentes para producir engaños visuales y que Espina debía de conocer¹⁴⁷. Ya Guillen de Lampart hacía mención de

¹⁴⁴ 30-12-1642, Protocolo 7672, notario Diego de Orozco, AHPM, f. 245r. *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁵ 30-12-1642, Protocolo 7672, notario Diego de Orozco, AHPM, f. 248r. *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁶ Una síntesis sobre el recurso literario de los mundinovos en la literatura en BUEZO, C., «El Arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco», *Teatro: revista de estudios teatrales*, n.º 6-7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1994-1995, pp. 81-91.

¹⁴⁷ La historia de la ciencia catóptrica es suficientemente extensa para intentar siquiera ahora una síntesis. Remito para ello, y solo a modo de introducción, a los siguientes trabajos. Sobre la tecnología óptica y la literatura ver GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *La musa refractada...*, *op. cit.*, y FERNÁNDEZ, L. M., *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los*

las ciencias mediante las cuales operaba sus supuestas nigromancias, «siendo todo por la Magia natural, Hidráulica, óptica, y Perspectiva». El trasunto de Juan de Espina, habitante de la casa misteriosa que presenta Juan de Piña en su novela *Casos prodigiosos y cueva encantada* tenía «muchísimos espejos pequeños y grandes y grandísimos de vestir y armar, y cada uno hacía diferente el rostro que miraba y algunos se hallaban gigantes, monstruos y demonios; otros a una vista miraban más de cien retratos suyos.»¹⁴⁸ Quizá estas visiones monstruosas que gustaba de enseñar Espina, y que ya se mencionan en alguna de las relaciones de sus fiestas, puedan ilustrar el pasaje de la carta en que se habla de las «sabandixas» con las que competía la «caña biblia»¹⁴⁹ pudiendo conformar parte del repertorio representado en la silla. Parecido comentario hace Baltasar Gracián al mencionar el famoso espejo de «espectáculo de maravillas» que Espina compró por diez mil ducados y que, a modo de instrumento óptico del desengaño, pervertía las imágenes de los que se miraban en él¹⁵⁰.

Queda, por tanto, a la espera de nuevas aportaciones documentales, la confirmación de estas conjeturas sobre la naturaleza de la peregrina, rica y grandiosa *silla mundi* de Juan de Espina y al estudio de los especialistas la atribución del fragmento de la carta a Francisco de Quevedo.

Pervivencia de la relación Quevedo-Espina

Como buena parte de lo que tiene que ver con Juan de Espina, y este manuscrito M-161 es una buena muestra de ello, la realidad se confunde con la ficción. Las obras aquí comentadas contribuyeron a la consolidación de la imagen de Espina que quedó a la posteridad, la del persona-

siglos XVIII y XIX, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006. Sobre la linterna mágica y demás aparatos ópticos, FRUTOS ESTEBAN, F. J., *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010. El arte de la catóptrica formaba parte de los intereses de otros curiosos y hombres virtuosos, coleccionistas y acaparadores del saber universal como Juan Vincencio Lastanosa, Giambattista della Porta, Athanasius Kircher o de alguno de los matemáticos cercanos a Espina como los jesuitas y profesores de los Estudios Reales, Juan Eusebio Nieremberg y el escocés Hugh Sempell. Sobre estos dos últimos y su relación con Espina, ver MARCAIDA, J. R., *Arte y Ciencia...*, *op. cit.*

¹⁴⁸ PIÑA, J. de, *Casos prodigiosos...*, *op. cit.*, p. 286.

¹⁴⁹ Se puede asimilar sabandijas a seres deformes y monstruosos.

¹⁵⁰ En el vejamen de Alfonso de Batres para la academia de 1638 al que ya he hecho referencia, Juan de Espina provoca con su lira mágica un sueño en el cual aparece un espejo mágico que, de forma similar al de Gracián, sirve de fiscal de las fealdades de las personas que en él se reflejan.

je extravagante, peregrino y caritativo, el mago que vivía en una casa encantada, el coleccionista que encerraba prodigios del arte tras sus umbrales y el músico que obraba milagros con su lira.

La semblanza que escribió Quevedo quiso que, de alguna manera, el nombre de Espina quedase asociado al escritor. No se conocen documentos históricos que los vincule más allá de los textos que han ido apareciendo en este trabajo, pero su relación pervivió en la ficción de algunas obras literarias.

La figura de Quevedo fue tan vilipendiada, o más, que la de Juan de Espina y muestra de ello es un soneto dirigido a su mujer por sus enemigos en el que se mofan del escritor, asociando su fealdad con una pandorga de Espina, como si fuera uno de los monstruos infernales de las tentaciones de san Antón¹⁵¹.

Ya en el siglo XIX, por influjo de la publicación de la semblanza de Juan de Espina al final de los *Grandes anales* en la edición de 1852 de Fernández-Guerra y por la pervivencia en los teatros de las dos comedias de magia de Cañizares¹⁵² dedicadas a Juan de Espina que se siguieron representando durante buena parte del siglo, aparecen nuevamente juntos Quevedo y Espina en varias obras literarias. La primera es solo una breve cita a Espina en la obra *Quevedo: novela histórica* de Francisco José Orellana en la que el rey hace pasar a Quevedo, Espina, Mendoza y Villamediana con el fin de organizar una fiesta de toros¹⁵³. En la segunda, Juan de Espina aparece ya, al igual que en los vejámenes o en las comedias de magia, como personaje protagonista de *Don Juan de Espina, o el horóscopo de Lope*, pequeña obra teatral compuesta en 1859 por Ventura de la Vega para celebrar el aniversario de Lope de Vega¹⁵⁴. El objeto de esta breve pieza es escenificar la apoteosis del poeta celebrado, Lope de Vega. Quevedo solicita la presencia de Juan de Espina,

¹⁵¹ El verso en cuestión dice: «Que al mismo San Antón pusiera miedo / en la Pandorga de don Juan de Espina», en *Poesías varias de grandes ingenios españoles* recogidas por Josef Alfay, Zaragoza, Juan de Ybar, 1654, p. 23. Citado y comentado en ASTRANA MARÍN, *Epistolario completo de Francisco de Quevedo...*, op. cit., pp. 276 y 277 y en BOUZA ÁLVAREZ, F., «Coleccionistas y lectores...», op. cit., p. 382, nota 40.

¹⁵² CAÑIZARES, J. de, *Don Juan de Espina en su patria; Don Juan de Espina en Milán*, Paun de García, S. ed., Madrid, ed. Castalia, 1997.

¹⁵³ ORELLANA, F. J., *Quevedo: novela histórica*, Barcelona, Libr. Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1857, p. 718.

¹⁵⁴ VEGA, V. de la, *Don Juan de Espina, o el horóscopo de Lope*, en *Obras poéticas de d. Ventura de la Vega*, París, Imprenta de J. Claye, 1866, pp. 474-483. Estrenada el 25 de noviembre de 1859, es la segunda parte de una *Fantasia dramática* cuya primera parte era la comedia *El Corral de la Cruz*, en 1632.

ante el espanto generalizado de los presentes, «Jesús!... El mágico!», para que pronostique mediante sus artes adivinatorias si la fama del insigne poeta será eterna. Ante un asustado y pasmado público, Espina se defiende: «Pero es creible que de tal manera se propague esa opinión! [...] Mi afición á las ciencias y á las artes me ha hecho estudiarlas, hasta profundizar en sus arcanos. La física ha sido mi ocupacion predilecta; y algo se me alcanza de Astrologia judiciaria. De aqui sin duda ha tomado origen esa voz que me acusa de mágico, de nigromante... qué se yo!... Hasta de tener pacto con Satanás. (Se rie)», recibiendo tal alegato el apoyo de Quevedo: «Pero es mágica *blanca*, que es cosa muy distinta...»¹⁵⁵.

Esta escena resume una buena parte de lo tratado en este trabajo sobre Juan de Espina, no exclusivamente su relación con Quevedo, sino también la recepción, transmisión y pervivencia de su figura de la que el manuscrito M-161 constituye una muestra ejemplar.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 476 y 477.

Pintura que es escultura

José Camón Aznar
7 de junio de 1964

Sin realidad, sin paisaje, casi sin color. Todo brotando del alma. Y, sin embargo, como un peñasco de fortaleza, con unos perfiles que adensan el bloque la figura, desecando con su fuego todas las delicias renacentistas que le rodean. Su imaginación es escultórica, sí, y las figuras de la Sixtina son remedo de mármoles. Pero desde ese ángulo de la estatuaria no podemos calificar todas sus creaciones pictóricas. Ciertamente que Miguel Ángel concibe a sus formas desde la silueta. Que al destacarla con nitidez todo lo demás se le da por añadidura. Que ese desgajar el cuerpo eximiéndolo de contubernios lumínicos y ambientales es de raíz estatuaria. Pero ahí se detiene su humilde y a la vez colérico «Yo no soy pintor». Cuando la mayor parte de la pintura trentina está en su órbita y aún le queda fuerza para agitar las torronteras del barroco.

No hay revolución comparable a la de Miguel Ángel en el proceso de este arte. Todos los supuestos góticos caen con él. A los fondos de esos paisajes miríficos y anecdóticos, con pájaros que vuelan entre árboles delgados, sustituyen unas nadas de gris, campo mental que endurece las figuras y las lanza al primer plano de la mirada. A la gentil quietud de sus figuras, expuestas en actitudes concentradas o, simplemente, en frontal expectación tan en la estética del gótico italiano, sucede una concepción volcánica de las formas, con las figuras en escorzos salomónicos, en ascensiones angélicas o en derrumbes de lavas.

Flota el cuerpo de Dios extendiendo el cosmos con el aspeado de sus brazos. Avanza el bloque inmenso del Creador separando elementos y en proa eterna hacia los futuros. Todo un impulso gigantesco, que no se ha de agotar en doscientos años, levanta y sesga las figuras creando una pintura que quema todo lo que no sea el cuerpo del hombre en su arquetípica hermosura. Porque nada más abstracto que estas figuras imaginadas con canónicas proporciones, con rasgos de mental belleza, intachables y trazados sin contacto alguno con esa realidad de la que tanto nos han hablado desde Burckhardt los que han tratado del Renacimiento y que precisamente este movimiento elimina del arte. Ya no es solo el ejemplo vivo de sus mancebos, profetas y toda esa humanidad

genesíaca de su Sixtina. Son las declaraciones paladinas, que con más energía y reiteración que Leonardo hace Miguel Ángel de su fórmula creadora:

Sólo penetrado de concepto, el arte total y divino, hacer brotar en espontáneo curso, de la humilde materia, los cuerpos y actitudes humanas.

Ante estas pinturas de Miguel Ángel donde todo colosalismo tiene asiento y en las que aparece como petrificada –no cromatizada– una raza de gigantes encadenados a su impotencia, vuelve a surgir un tema polémico en los escritores clásicos. ¿Debe apoyarse la pintura en el dibujo y ser sus formas una transposición del volumen, realzando las sombras que provocan la sensación tridimensional? O, por el contrario, ¿es la pintura un arte autónomo apoyado en el color con éxtasis, sus armonías, sus luces fulgúreas pudiendo, si hace falta –con terminología de tratadista antiguo–, deformar cruelmente a la realidad para expresar una belleza casi mítica? Y aquí tenemos a los dos artistas más representativos de las dos actitudes: al «Greco» y a Miguel Ángel. Cuando el «Greco» decía altivamente que Miguel Ángel «no sabía pintar» se movía dentro de la magia de sus colores incendiados. No hay en toda la inmensa obra de Miguel Ángel ni una mancha de color que por sí misma palpite, ni una efusión cromática. Todo marmóreo, asible, torneado. Su opinión la explica con todo desenfado en una carta a Benedetto Carchi en 1546 cuando le escribe:

Digo yo que la pintura puede ser tanto mejor recordada cuanto más acentúe el relieve. Y el relieve tanto peor cuanto más acentúe la pintura. Me parece que la escultura podría servir de antorcha a la pintura y que entre una y otra hay la diferencia que entre el sol y la luna existe.

Y, sin embargo, más enlunadas y casi espectrales, pese a su talla y redondeo, nos parecen sus imágenes que las apasionadas y enardecidas de espíritu del «Greco». Miguel Ángel desprecia todo lo que no es de magnitud olímpica, todo lo que no puede alzarse sobre ese plinto de las arquitecturas romanas. Pintura para bóvedas, para espacios absidales, para frentes cuyo muro admira ese «Finisterre» de su *Juicio Final*. ¡Cómo se reía Miguel Ángel de esas tablitas primorosas y miniadas de los pintores flamencos! Pintura, como él dijo, que hace derramar muchas lágrimas y que «a mujeres parecerá bien, principalmente a las muy viejas o muy mozas y asimismo a frailes y monjas y a algunos caballeros des-

músicos de la verdadera armonía». Y en ese arte veía el ocaso de la gran pintura. Ni detallismos realistas, ni deleite en las luces de la naturaleza, con los espacios computados por la luz y los objetos que puedan ser apreciados por la piel y los ojos. Solo desnudos herácleos, gigantes entristecidos, músculos que se arrebatan y siempre vencidos por su propia grandeza. Las líneas que los trazan, como lenguas de fuego queman el arte cuatrocentista tan enternecedor y microscópico. Sus brazos, como aspas, se mueven poblando de fantasmas ciclópeos a este interior de la Sixtina, decorado a una escala que no es la de la mirada de los hombres. Dios y el hombre en parigual tamaño y amor. En esa abstracción no podía inmiscuirse ninguna alusión a la naturaleza viva. Entre estos seres descomunales hay que dejar crecer el alma desasida de recuerdos y nostalgias cercanas. Solo el juego de claroscuro que evidencie la arquitectura muscular. Tras esos espacios cruzados por el sesgo de Dios al crear el cosmos o por los condenados en una caída sin fin.

Y vuelve Miguel Ángel a condenar el arte que le rodea cuando dice que la invención del óleo es la muerte de la pintura. El cuadro de caballete se quiebra bajo su inspiración, como una porcelana en manos de un guerrero. Vuelve a desdeñar la pintura. Pero cuando termina el *Juicio Final* los pintores se apresuran a copiarlo. Cada línea encierra el perfil de una estatua. Cada golpe de pincel suena a mármol herido. Su imaginación desborda los temas históricos y tiene que acudir al *Génesis*, a las criaturas primeras y elementales, a las que él puede modelar con un barro aún tierno del día tercero cuando las aguas y las tierras acaban de ser separadas. Con una luz que todavía no se ha solidificado en volúmenes reales, sino que tiene claror y grisura de esa primera alba de desperezo de la creación. Por eso trabaja solo. Nadie puede comprenderlo. Expulsa a sus ayudantes. La pintura gotea sobre sus ojos. Su cuello se convierte en papera. Su barba se levanta hasta el cielo. El cráneo se apoya en la joroba. Y otras atroces deformidades le acometen, según cuenta en un soneto célebre. No importa. Allí está, por fin –y a pesar suyo–, la posibilidad de desalojar de su imaginación ese mundo que es el único que puede ilustrar el *Génesis*.

No son frecuentes en Miguel Ángel las advertencias teóricas. Solo espigando en biografías, sonetos, cartas y apuntes, podemos formar un cuerpo de estética. Casi una síntesis de su doctrina pictórica se puede deducir del pie de un precioso dibujo que al dedicarlo a Antonio Mini dice:

Disegna, Antonio, disegna, Antonio, disegna e non perder tempo.

iberCaja  **Obra Social**

976 397 387
museogoya.ibercaja.es