

CARLOS V

TOLEDO

1558

CARLOS V Y SU AMBIENTE

EXPOSICION HOMENAJE EN EL
IV CENTENARIO DE SU MUERTE

(1558-1958)

TOLEDO

1 9 5 8

12724
T. 4986550

SANCHE.
UZABAI



CATALOGO DE LA EXPOSICION
CARLOS V Y SU AMBIENTE
IV CENTENARIO DE LA MUERTE DEL EMPERADOR
(1558 · 1958)



DEPOSITO LEGAL M. 10439 (1958)

ESTADES. EVARISTO SAN MIGUEL, 8. MADRID

EL 21 de septiembre de 1558 moría en el Monasterio jerónimo de Yuste el Emperador Carlos V. Al cabo de los cuatro siglos corridos desde aquella fecha, su figura sigue —sin que el tiempo haya menguado en nada su grandeza— proyectando su sombra sobre el mundo que él quiso encajar en un orden que el Occidente desearía hoy ver logrado. Porque él fué —con profética visión del porvenir de Europa— el propugnador de su unidad y el creador de la política de equilibrio que esa misma Europa hizo pronto astillas a golpes de herejía y consumió en el fuego de sus pasiones.

Esta fecha no podía ser olvidada por España, ya que en ella fijó Carlos de Austria, por voluntad reflexiva y exacto y claro juicio de su misión, el eje de su acción que desde aquí lanzó a los cuatro puntos cardinales, dando así forma y continuidad a la política que sus abuelos, los Reyes Católicos, dejaron marcada y que hizo suya, con definición propia y soberano ímpetu, Carlos de España.

A su recuerdo y a su nombre se dedica esta Exposición que la Junta encargada de celebrar el IV Centenario de la muerte del Emperador incluyó en su programa de conmemoraciones y en la que la Dirección General de Bellas Artes, organizadora de ella, ha intentado reunir un conjunto de obras y testimonios, evocadores del ambiente en el que el Emperador vivió, para que acompañen a su figura en el imperial edificio de Santa Cruz de Toledo, esta gran ciudad española cuya rebeldía en los primeros tiempos del gobierno del César fué como espuela que alentó

posteriores decisiones suyas que habían de unir su alma con la de su pueblo para alcanzar unidos las metas del Imperio. Cuatro siglos más tarde y en la misma Toledo, al calor de su Alcázar, donde la metralla hirió y fundió la estatua en bronce del César, se fundió también de nuevo el alma de España. En Toledo ganó el Emperador su última batalla para esa España, rescatada en 1936.

El valor histórico y artístico de esta Exposición pedían, pues, como escenario y fondo de ella, estos cielos torturados del Greco, esta gloriosa pesadumbre de la ciudad de Garcilaso, tortura y gloria que marcan con su sello la figura del Emperador en la Historia.

Sin duda que en ella no se nos da otra de más alto porte ni de más noble y humana actitud ante la vida ni de visión más amplia y generosa. Tal vez, por eso mismo, transcurrió su existencia entre luchas que jamás deseó, pero que tampoco pudo esquivar, en medio de estrecheces que contrastan con su grandeza; entre desengaños cobrados como fruto de maravillosas esperanzas, turbadas siempre por el ruido de las armas que no era, precisamente, la música por él preferida. Una continua contradicción preside esa vida y unos continuados y trágicos contrastes abren en ella dolorosos surcos. Hasta en amor esa vida fué quebrada: la muerte de la Emperatriz deshizo su refugio de paz y ya no halló ningún otro. Como se deshicieron sus ilusiones en la sucesión al conocer a su nieto, el de los trágicos destinos, y se deshicieron sus sueños de unidad espiritual del mundo con la aparición de aquel fraile para el que su Embajador don Juan Manuel reclamaba la atención imperial, unos años antes de que el nombre de Lutero se convirtiese en llama que él tendría que acudir a apagar con su espada y con su sangre.

Sin embargo, todo lo afrontó siempre, sereno y fiel a sí mismo, y así llegó hasta el final. Sin una claudicación. Sin una renuncia. Con el alma abierta a la esperanza. Con el espíritu en vilo, dispuesto en todo instante a actuar en defensa de su fe y en acrecentamiento de su gloria. Para el logro de ésta y el mantenimiento de aquella vivió en continua movilidad, en contacto continuo con el mundo, lo que dió a su pensamiento y a su acción el sentido de universalidad que presidió su reinado y a todas sus decisiones el tono de comprensión y de concordia que siempre lo matizó. Aprendió con ello a conocer a los hombres y a usar con ellos de aquel tacto, de aquella destreza, de aquella agilidad; que hubo de desplegar para poder gobernar a tantos pueblos tan distintos y tan distantes y adaptar su tono de gobierno a la mentalidad de cada uno y, aun sintiendo crecer el mundo entre sus manos, nunca alentó la am-

bición de dominarlo, sino de unirlo bajo el signo de una única fe, que tal era la idea de su Imperio, fraguada en tierra de España y pregonada en lengua española, mientras sus capitanes hacían sonar ésta en un mundo nuevo, cuyo mapa iban perfilando a punta de espada y sombreando con la silueta de la Cruz a lo largo de su reinado, casi medio siglo de legendario reinado, el más noblemente ambicioso que registra la Historia, el más fecundo para las obras del espíritu, el más relleno de sentido universal de una cultura y también el más doloroso para su protagonista, a quien la envidia, la sinrazón y la herejía pusieron cerco sin darle instante de reposo.

«Creo que aunque les entregara una tercera parte de lo que poseo —decía refiriéndose a sus enemigos— seguirían dándome que hacer y agobiándome.» Y entre agobios de todo orden discurrió la vida del que, dueño del mundo, no pudo disponer nunca de sí mismo, abrumado por el peso de su propia gloria.

Porque, sin duda, jamás monarca alguno logró celebridad tan alta ni en vida ni después de muerto. Ninguno vió ni escuchó celebrada su grandeza con tan deslumbradores brillos ni tan claras trompetas. Su imagen la inmortalizaron los primeros artistas de su tiempo; su nombre acompañó descubrimientos y conquistas; sus cifras timbraron cientos de monumentos, y el águila del Imperio cubrió con sus alas todos los aires y las columnas de Hércules se cimentaron sobre toda la tierra.

Si la Europa unitaria que él defendió hubiera podido mantenerse después de él, toda la Historia moderna habría sido otra, porque no hay que olvidar que la revolución religiosa que en su tiempo estalló, enmascaraba una crisis social que sólo el pensamiento político del Emperador, plasmado en la organización por él propugnada, habría podido conjurar y que fracasó con su desaparición.

Aun convencido de su fracaso, antes de su muerte, él no cejó en su empeño, y su propio retiro no es reconocimiento de su fracaso ni renuncia de su misión, sino la última y definitiva renovación de su fe en sí mismo: el ejemplo final de su vida, acogida al refugio al que siempre acudió, renovación de la fe por la que siempre luchó, preparación para el último de sus viajes a ese más allá, cuya luz iluminó todos sus caminos y que el pincel de Tiziano le anticipó en su *Gloria*.

Pero, de esa preparación formaba parte también no desentenderse de las responsabilidades de su oficio ante Dios y ante los hombres y, desde su apartamiento, poder vigilar en la medida de sus fuerzas la continuidad de su Imperio puesto en las manos más jóvenes y vigorosas de su hijo,

ya que, hasta el día de su muerte, su pensamiento, aunque prisionero de un cuerpo cuyos resortes físicos se habían quebrado prematuramente, se mantuvo firme y claro.

Ni melancolía ni nostalgia llevaron al Emperador al retiro de Yuste. El mismo sentido de trascendencia que inspiró toda su política inspiró también esta última decisión suya. Y esta es la mayor de sus glorias.

No necesita, pues, el Emperador otras glorificaciones. Cuando momentos antes de expirar pronuncia sus tres últimas palabras: «Ya es tiempo», nos revela que el peso de esa gloria es el que le sepulta. Y esa gloria, esa grandeza él las labró con su vida y con su ejemplo.

España no podía dejar de recordar esta hora y, para recordarla, ofrenda esta evocación de ella, al Monarca que fué, al decir de un historiador, el hombre de Estado más honrado de Europa.

Muchas y muy valiosas han sido las colaboraciones recibidas para el logro de esta Exposición. De ellas hemos de destacar en primer término las de los países extranjeros —Portugal, Francia, Suiza, Holanda y en ésta las de S. M. la Reina de los Países Bajos—, a cuyos Gobiernos y representaciones diplomáticas debemos expresar aquí nuestra gratitud, y muy especialmente a los de Bélgica, que nos han facilitado piezas inestimables, cuyo número y calidad hacen excepcional esta aportación. A sus autoridades y a los directores y conservadores de sus Museos vaya la expresión de nuestro reconocimiento, que hemos de expresar también singularmente a la ciudad de Brujas, en unión de la cual hemos podido organizar, paralelamente a esta Exposición, otra de Arte flamenco en las colecciones españolas que, en cierto modo, es complementaria de ésta y que, ampliada y enriquecida con obras belgas valiosísimas, se celebrará en Madrid como contribución conjunta de Bélgica y España al homenaje rendido al Emperador en esta fecha centenaria de su muerte.

En cuanto a colaboraciones españolas, ninguna nos ha sido regateada. El Consejo directivo del Patrimonio Nacional, cediendo buen número de tapices y armas de las colecciones reales, así como Su Eminencia el Cardenal Arzobispo de Toledo y su Cabildo catedralicio y los demás Arzobispados, Obispados, Cabildos Catedrales, Abadías, Iglesias y Corporaciones, y los particulares, de quienes hacemos especial mención al final de este Catálogo, todos han contribuído al mejor éxito de esta exhibición con generosidad que muy sinceramente agradecemos.

Gracias, en fin, a los Museos españoles (el Prado, Arqueológico Na-

cional, Artes Decorativas, Cerralbo, Lázaro, del Ejército, Naval, Instituto de Valencia de Don Juan, Fundación Lerma, etc.) y a cuantos con su apoyo o su consejo han facilitado nuestra labor, y muy señaladamente a los señores D. Francisco J. Sánchez Cantón, en primer término, y a D. Julio Guillén (que ha dirigido la confección de los mapas del Imperio), D. Joaquín M.^a Navascués y mis demás compañeros del Museo Arqueológico Nacional; D.^a Pilar F. Vega, viuda de Ferrándiz (que ha instalado la Sala dedicada a América); D. Francisco Iníiguez, D. Mariano Rodríguez de Rivas y D. Manuel González Valcárcel, arquitecto director de la restauración del Hospital de Santa Cruz, donde esta Exposición se celebra; a las autoridades toledanas todas y con mención especial a la Duquesa de Lerma, que, aparte facilitarnos obras de arte valiosísimas, ha contribuido también con el préstamo de muchos e importantes muebles de la Fundación de su título en Toledo, y a nuestros más directos colaboradores en la instalación y en la confección de este Catálogo, Manuel Jorge Aragoneses, Joaquín de la Puente, Elisa Bermejo, Emilio Orozco, Raúl Díez, cuyos nombres figuran al comienzo del mismo, y, por último, a aquellos que con notables estudios han enriquecido sus páginas y subrayado lo que esta Exposición significa.

En ella se han recogido nombres, obras, testimonios y recuerdos de los tiempos imperiales, que, aunque pequeña muestra de su grandeza, creímos serían el mejor homenaje que podía tributarse a la memoria del Emperador: rodear su nombre con la evocación del mundo que él vivió, y que en parte creara, tan vivo y tan bellamente locuaz, tan lleno de sueños y ambiciones, tan henchido de trascendencia y en el que España puso las más altas y heroicas notas de su acento, haciendo de aquel reinado un reinado legendario que en las sienas del César que lo encarna hizo renacer los laureles de Roma.

Como en la piedra que cubre el sepulcro de aquel Gran Capitán de sus abuelos los Reyes Católicos, podría escribirse también sobre la tumba del Emperador este otro epitafio: «Aquí yace su cuerpo, pero su gloria no fué con él sepultada.»

ANTONIO GALLEGO Y BURIN

BARON DE SAN CALIXTO
DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

NOTAS SOBRE
CARLOS V Y SU AMBIENTE

RETRATOS IMPERIALES

EXTRACTO de estudio pormenorizado, intentan estas páginas dar idea de cómo fueron el Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel, según sus contemporáneos los describieron y según los artistas principales que les retrataron.

Entre los varios retratos escritos del Emperador, ninguno supera en exactitud al que le «hizo» el cosmógrafo y cronista Alonso de Santa Cruz, que le conoció muy de cerca, pues le enseñó, en la madurez, a manejar las cartas de marear, las esferas terráneas y los instrumentos de medición.

He aquí la forma precisa como le describe:

«Fué este Emperador don Carlos mediano de cuerpo, de ojos grandes y hermosos, las narices aguileñas, los cabellos rojos y muy llanos —aunque como fuese entrando en años, se trocaron de como los trajo—, la barba ancha y redonda y bien proporcionada, la garganta recia, ancho de espaldas, los brazos gruesos y recios, las manos medianas y ásperas, las piernas proporcionadas. Su mayor fealdad era la boca, porque tenía la dentadura [¿baja?] tan desproporcionada con la de arriba que los dientes no se encontraban nunca; de lo cual se seguían dos daños: los uno, tener el habla en gran manera dura..., y lo otro tener en el comer mucho trabajo...: no podía mascar lo que comía ni bien digerir, de lo cual venía muchas veces a enfermar.»

El embajador veneciano Gasparo Contarini convenía con la información que nos dejó Santa Cruz, cuando escribía: «ninguna parte de su

cuerpo es criticable, sino la mandíbula que parece no natural, sino postiza».

Que, pese al rasgo familiar hereditario, en su aspecto no había fealdad, se prueba con abundantes testimonios. Refiere fray Prudencio de Sandoval que al entrar en Italia, en el mes de agosto de 1529, «dióles grandísimo contento a los ginoveses..., ver y conocer al Emperador; y desengañándose de la figura que antes le tenían, viendo su rostro hermoso..., que le habían imaginado muy diferente».

El primer retrato que del Príncipe Carlos, duque de Luxemburgo, se conserva lo pintó cuando tenía treinta meses, en 1502, un anónimo flamenco, en el centro de un tríptico, sobre cuyas portezuelas están sus hermanas Leonor e Isabel, ésta con una muñeca. Se guarda en el Museo de Viena. En la boca de Carlos el labio inferior anuncia el bello.

En las tablas diversas en que le retrató Bernard van Orley, a partir de los diez años —Museo de Edimburgo— el rasgo se va acentuando. Datará de 1515 el grupo arbitrario en que Bernard Strigel reunió a Maximiliano, su mujer María que, como su hijo Felipe «el Hermoso», ya había muerto, a sus nietos Carlos y Fernando y al que había de casar con su nieta María, Luis rey de Hungría; esta tabla del Museo de Viena podemos conocerla por la copia de la Real Academia de San Fernando, que se exhibe. En ella, el futuro emperador tiene ya el perfil característico.

En su mirada, hasta entonces, dulce y melancólica, como en tantos adolescentes, pronto se declara una mudanza profunda, al traducir el rostro ímpetu y energía, bien patentes en el vigoroso busto de barro policromado del Museo Grünthuse de Brujas, obra probablemente del escultor alemán Conrad Meyt, protegido por Margarita de Austria, hermana de Felipe «el Hermoso», que educó al Emperador. Todo en el busto anuncia aquella «impaciente codicia del reinar» en la concisa frase de Sandoval. Es una de las piezas más sugestivas de la Exposición.

Sin detenerme a analizar sus probables causas, es evidente que Carlos V no tuvo la fortuna de que le retratasen —al menos no han llegado a nosotros las obras— los mayores artistas de Flandes y de Alemania: ni Quentin Massys, ni Holbein, ni Durero, ni, propiamente, Cranach. Del penúltimo citado se sabe que lo pintó dos veces, al parecer, sin éxito, y en trasuntos no conservados; pues no resta más que la medalla, datada en 1521.

De un año después es el relieve firmado por el escultor alemán, apenas conocido, Hans Daucher, en que el César está a caballo, mon-

tando a la brida, según le agradaba, y con asombroso aliento. Dijérase que, dentro de sus dimensiones exiguas, sirve de paralelo —como expresión de un temperamento y de una edad— con el de Tiziano en Mühlberg, un cuarto de siglo posterior.

En 1526 la boda imperial fuerza a ampliar nuestro campo.

El cronista Santa Cruz describe así a Isabel, hija de Don Manuel «o Venturoso» de Portugal y de Doña Isabel, nacida de los Reyes Católicos:

«Era la Emperatriz Isabel blanca de rostro y de mirar honesto y de poca habla, y baja; tenía los ojos grandes, la boca pequeña, la nariz aguileña, los pechos secos; de buenas manos; la garganta alta y hermosa; era de su condición mansa y retraída... Honesta, callada, grave, devota, discreta y no entremetida...»

Pinturas y esculturas pregonan las excelencias que el cosmógrafo puntualiza, no obstante, acaso ninguno de los retratos de Doña Isabel llegados hasta nosotros se hicieron con el natural delante. Ni el flamenco, que se supone Jan Provost, autor del tríptico de la Virgen de la Misericordia, que ha sido prestado gentilmente por el Museo de Lisboa, consta que haya residido en la Península; ni el precioso relieve de alabastro, del castillo de Gaesbeek (Bélgica) que, asimismo, podemos contemplar, modelado por Jan Mone con ocasión de la boda, cuya fecha ostenta, ha de considerarse retrato directo, pues Carlos V se figura barbado y hasta 1529 no dejó de rasurarse; ni el admirable y melancólico de Tiziano del Prado tiene más valor documental que el que tuviese el de «trivial pennello» —quizá español— que le sirvió de modelo seis años después de muerta la Emperatriz, puesto que el veneciano no pisó la tierra de España ni el lienzo estuvo terminado hasta 1545.

La muy extensa iconografía del Emperador con barba, a partir de 1529, cuando su fisonomía cambia radicalmente, ha de ser resumida, limitando la referencia a los ejemplos más memorables.

Data de 1531 la estampa grabada por el alemán Barel Beham, minuciosa de factura y muy expresiva; a mi ver, sirvió de precedente para muchos de los retratos que desde entonces menudearon e, incluso, ejerció influencia, probablemente, sobre la concepción del primero que en Bolonia le pintó, del natural, Tiziano a fines del año 1532: que es el que guarda el Museo del Prado de cuerpo entero y con el perro. Una duda se suscita: puesto que el Emperador viste en el cuadro el traje descrito cuando dos años y medio antes —22 febrero de 1530— era co-

ronado por rey de Lombardía, ¿no le habría retratado ya entonces Tiziano? Mas este es punto que requiere espacio, del que aquí no dispongo.

Desde una, u otra fechas, Tiziano es el retratista constante e insuperado de Carlos V. Cuando alcanza la plenitud de su misión histórica, tras la victoria contra los luteranos sobre el río Elba, en abril de 1547, llama al gran pintor desde Augsburgo. Al cumplirse el aniversario de la batalla de Mühlberg trabajaba ya en el grandioso lienzo, en que el Emperador —jinete y con lanza, febricitante, según lo confirman los cronistas, y brioso— acomete la empresa hazañosa, decisiva para la suerte de Europa. Un crítico italiano, Gustavo Frizzoni, no duda en calificar este retrato «el primero del mundo».

Al lado del lienzo heroico está el pintado, también en Augsburgo, y que pertenece al Museo de Munich, en el que el César, sentado en un frailer, en galería abierta sobre paisaje ameno, se muestra saludable y en sosiego; es el retrato de la majestad serena; ante él no hay quien no se sienta súbdito.

Otro hermoso lienzo de Tiziano produce efecto comparable o, mejor dicho, producía, pues se quemó en el Palacio de El Pardo el 13 de marzo de 1604. Por dicho, un año antes lo había copiado Rubens, quizá sólo con mudanzas en el fondo: Carlos V y la Emperatriz se ven de medio cuerpo, entre el bufete, donde hay un reloj, y una cortina roja, a medio descorrer en galería abierta al encinar. Los Duques de Alba, propietarios del cuadro de Rubens, lo han enviado a la Exposición.

También sólo por copias, que hizo Pantoja de la Cruz, se conoce el cuarto retrato del César pintado por Tiziano en Augsburgo, de cuerpo entero y en pie. En la Exposición se presenta el ejemplar depositado por el Museo del Prado en el Ministerio de Educación Nacional.

Corridos tres años, en agosto de 1551 llega de nuevo Tiziano a Augsburgo. El Emperador había madurado sus finales decisiones, apenas comunicadas. Encarga a su pintor el cuadro en que las prefigure. Envuelto en el sudario, con la corona imperial depuesta, arrodillado, al igual de la Emperatriz, de sus hermanas, de Felipe II, se muestra en el cielo ante la Santísima Trinidad, con la Virgen María intercesora; patriarcas, evangelistas, santos, asisten en las actitudes más variadas a los preliminares del juicio particular de quien, después de haber renunciado a todo, se presenta ante Dios, apenas cubierto por la sábana funeral. La imponente escena desarróllala Tiziano con tal maestría en la composición y con tal dominio del colorido y, lo que es más admirable, con tan gozoso concepto de la vida ultraterrena bienaventurada, que el Emperador, cuando en el otoño

de 1553 consigue ver su inspiración realizada, sin duda hubo de quedar satisfecho. No sorprende que aquel postrer día de agosto de un lustro después, al sentir con el escalofrío, en la galería de Yuste, el aviso de su cercano fin, hiciese que le llevarsen el gran cuadro para sobre él meditar largamente.

Para los retratos que después le hicieron es probable que no estuvo nunca presente; todos parecen ecos de los de Tiziano, más o menos libremente interpretados, acentuando el gradual envejecimiento; que penas y enfermedades, más que años, arruinaban su fortaleza.

Encargos cercanos en fecha a los últimos de Augsburgo son los relieves, bustos y estatuas de mármol y de bronce, del Emperador y de la Emperatriz, modelados por el gran bronzista milanés Leone Leoni. Por la materia y por la índole del artista están concebidos a la clásica y a la heroica, con lo que cualesquier signos de senectud y de decadencia están excluidos. Por ello repiten el aspecto del César adulto y vigoroso y de la Emperatriz en la edad que alcanzó, los treinta y seis años.

La estatua más importante es la de *Carlos V dominando el Furor*, cuyas dos figuras se fundieron en 1551 y en 1553.

El soberbio grupo en el que la estatua del Emperador puede desvestirse de la armadura, quedando desnuda, cual la de un romano, parece contradecir el anhelo expresado en *La Gloria*; siendo casi coincidentes en fecha ambos trascendentales encargos artísticos, estimo que pueden interpretarse como compatibles: el César creyente y piadoso, fundamentalmente, era hombre muy de su tiempo, educado en pleno renacimiento, impregnado del sentimiento radical en los siglos xv y xvi de la fama. El hombre, en cuanto pecador, rendido, anonadado delante de la Justicia divina; el hombre, en cuanto héroe, el César, ejemplo de virtudes militares y cívicas. Con fina percepción de las conveniencias y de las obligaciones de su puesto en el mundo no podía consentir Carlos V que le esculpiesen cual era en aquellos años. Pronto, en el retiro de Yuste, apenas logró una vez montar a caballo y la hinchazón de su cuerpo impedíale pasar entre los bancos y la mesa fijos, en el refectorio de los monjes jerónimos. La triste servidumbre de la carne enferma no había de perpetuarse en mármol o en bronce.

La serie de esculturas de Leone Leoni, en uno y en otro material, nos dan las figuras imperiales en su plenitud. El grupo de *Carlos V dominando el Furor* —cuyo original guarda el Prado, y dos excelentes vaciados: el Salón de columnas del Palacio Real de Madrid y el patio del Alcázar de Toledo—, no puede considerarse como pareja de la hermosa estatua

de *Doña Isabel* que el Musco ha enviado a la Exposición, y de la que una copia exacta quedará en el patio del palacio de Fuensalida. Sí emparejan, en cambio, las dos estatuas de mármol, también del Prado, de las que la del Emperador, en vaciado, preside y centra hoy el Hospital de Santa Cruz de Mendoza, y se ha copiado en mármol para el interior de la puerta de Bisagra.

Todavía no cierran tales admirables esculturas la iconografía imperial, puesto que Felipe II, al idear los grandiosos cenotafios escorialenses, y al encomendarlos a Pompeo Leoni, se mantenía fiel a los ideales renacentistas, dignificadores de la envoltura física de las figuras de su padre y de su madre.

He ahí que, a lo largo de noventa y seis años, los retratos de Carlos V nos muestran cómo acertaron a verle pintores y escultores y, al propio tiempo, cómo quiso él que le viesen sus contemporáneos y los que en los siglos siguientes habían de admirarle.

F. J. SANCHEZ CANTON

DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS PAÍSES BAJOS DURANTE EL REINADO DE CARLOS V

¿E XISTE en nuestra historia un período más grandioso, más en efervescencia que la primera mitad del siglo XVI? La pasión por saber aumenta. El Humanismo hace al hombre orgulloso de sí. La Reforma se extiende con la rapidez de un incendio en la selva, mientras que San Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Avila prestan nuevo vigor al Catolicismo. La fermentación intelectual prende igualmente en las artes plásticas, que, en esta época, pasan de las concepciones góticas a las del renacimiento.

Todo gravita entonces entre nosotros en torno a la poderosa personalidad de Carlos V. Protegió éste a los artistas, como lo hacían el Papa, Francisco I y muchos grandes señores. Esto constituía entonces una tradición. Si los pintores trabajaban para los numerosos amantes del arte, que cita hasta Van Mander, y para la exportación, los «oficiales» formaban parte, en su mayoría, del tren de Casa de los grandes. Se les pedían, sobre todo, retratos, cuadros para adornar sus palacios y recordar con su imagen los grandes hechos de los gobernantes, ya en pintura, ya en cartones de tapicería.

A menudo se encargaba a los artistas la erección de los arcos de triunfo y la construcción de las carrozas para las «joyeuses entrées» en las ciudades y los entierros. En 1526, Gossaert, llamado a Bruselas, construyó un carro fúnebre para Isabel de Austria. En 1524, Pierre Coecke construyó un carro tirado por doce caballos. Jan Provost adornó las calles de Brujas cuando la «joyeuse entrée» de Carlos V y, en 1549, Lan-

celot Blondeel dirigió la construcción de los arcos de triunfo para la entrada de Felipe II en la misma ciudad. Igualmente, en 1549, y bajo la dirección de Pierre Coecke, trabajaban 235 artistas en la decoración de la ciudad de Amberes para recibir al Monarca. En 1550, el mismo Pierre Coecke publicaba el *Triunfo de Amberes*, en el que recogía todos los arcos triunfales y los catafalcos erigidos por él. Los arcos de triunfo a la romana concordaban con el gusto de los humanistas de entonces y en estos decorados efímeros se encuentra el origen de tantas y tantas construcciones heteróclitas como se ven en los cuadros de la época.

A veces, los artistas desempeñan papeles menos lucidos. Carlos V gustaba de presentar a sus visitantes notables al pintor Vermeyen, cuya barba, cuidada a diario, le llegaba casi hasta los pies, hasta el punto de que Van Hoogstraeten cuenta que, en los días de viento y cuando iba a caballo, esa barba volaba hasta rozar la cara de los otros cortesanos. Por su parte, Van Mander relata cómo Adolfo de Borgoña hizo desfilar a un célebre poeta, a un filósofo conocido y al pintor Gossaert bajo las ventanas de su huésped, el Emperador, a quien deseaba divertir. A veces, pues, el artista parecía ser considerado por los señores como una simple curiosidad. ¡Pero, aquellos eran los tiempos del Renacimiento!

A ejemplo de los grandes italianos, los artistas traspasaban a menudo los límites de su oficio. Lancelot Blondeel fué arquitecto, geómetra, cartógrafo y proyectó un canal entre Brujas y el mar, poco más o menos casi semejante al que une actualmente Brujas con Zeebrugge. Pierre Coecke, ese «*touche a tout*», fué también tratadista y tradujo los principios generales de Arquitectura de Vitrubio. Lambert Lombard estudió las antigüedades galorromanas. Lucas de Heere fué poeta y comenzó un *Libro de los Pintores*. Todos ellos viajaban mucho y algunos incluso se expatriaron, como Juan de Flandes y Pedro Campaña.

Carlos V tuvo contactos personales con muchos artistas. Cuando Alberto Durero, a quien la ciudad de Nüremberg se negaba a seguir pagándole la pensión asignada tiempo atrás por Maximiliano, acudió, en 1520 a los Países Bajos, vió al Emperador en Amberes, le siguió a la consagración en Aix-la-Chapelle y pudo, al fin, obtener de él en 1521, estando en Colonia, la confirmación de su pensión. Los magistrados de Amberes trataron en vano en aquella ocasión de retener al gran pintor alemán entre sus muros prometiéndole un inmueble y una renta de 300 florines. Carlos consintió en llamar a Jean Mone «*Familiaris noster*» y le concedió el señorío de Lutaye, cerca de Thionville, y en 1534 llamó a Vermeyen a España, desde donde éste, como Pierre Coecke, acompañó

al Emperador al sitio de Túnez en 1535 para tomar allí croquis y apuntes que conmemoraran después en tapicerías los altos hechos del Monarca.

Pero el principal protegido de Carlos V fué el Tiziano. Federico de Gonzaga había concebido el proyecto de llegar a ser Duque y para lograr sus fines llamó, en 1530, al Tiziano a Bolonia y lo presentó al Emperador. El genial veneciano pintó entonces varios retratos de Carlos V y sus familiares. De regreso a España, el Monarca le confirió los títulos de Caballero del Imperio y Conde de Latrán, cubriéndole de oro y colmándolo de regalos. En 1548, el Tiziano fué nuevamente llamado a Augsburgo, cerca del poderoso soberano.

Margarita de Austria, nuestra primera gobernadora bajo el reinado de Carlos V, fué también mujer muy culta. Amaba las artes y mandó levantar la preciosa iglesia de Brou, donde, más tarde, había de reposar su cuerpo. Escribía poemas y, en su palacio de Malinas, había una importante galería de obras de arte cuyo inventario se hizo en 1523. Tenía, al parecer, una obra de Van Eyck, seguramente otras de Memling, Bosch y Dirk Bouts, así como cuadros de Van Orley, Gossaert y Juan de Flandes. Michel Sittow estaba agregado ya a la corte de Malinas en 1505. Horenbout fué ayuda de cámara de la gobernadora, la cual tomó asimismo a su servicio a Jacobo de Barbari, a quien concedió, en 1551, una pensión de 100 florines. Bernard Van Orley sucedió a éste en 1518. Mostaert estuvo dieciocho años al servicio de la princesa, que, en 1523, mandó restaurar sus cuadros por Gossaert. El 11 de mayo de 1529, Vermeyen fué contratado con una pensión de 100 florines, y continuó al servicio de la Regente hasta la muerte de ésta en 1530. También Conrad Meit estuvo el servicio de palacio. María de Hungría, que sucedió a Margarita de Austria, tuvo asimismo a Van Orley y a Antonio Moro en su séquito y gustaba de la música sobre todas las cosas.

Durante el reinado de Carlos V una multitud de artistas pululan por los Países Bajos. Cegado el «Zwin», Amberes destronó a Brujas, conquistó la preponderancia económica y se convirtió de hecho en la capital del país. Numerosos pintores, llegados del sur o del norte, se fijaron en ella, mientras que otros se inscribían temporalmente en el gremio de San Lucas antes de regresar a sus ciudades. La producción de cuadros creció en proporciones extraordinarias. En 1540, el mercado de ellos, situado cerca de la iglesia de Nuestra Señora, en Amberes, llegó a ser insuficiente y hubo que instalar el «Schilderspand» en una de las galerías de la Bolsa. De allí salían las obras para todos los países, a menudo

por cuenta de los grandes «marchands». En 1539, Matías Nisar exportó 300 paisajes flamencos a Italia, 120 de los cuales fueron pronto adquiridos por el Duque de Mantua. El 12 de febrero de 1517, Vasari escribía irónicamente a Benedetto Barchi, que «cualquier zapatero remendón italiano poseía un paisaje flamenco». La pintura era entonces una de las ramas industriales más activas en nuestro país y constituía una fuente considerable de ingresos. La exportación masiva de obras de arte tuvo consecuencias felices, pues si, entre nosotros, los iconoclastas destruyeron muchas de ellas, las exportadas han llegado generalmente a nuestros días.

El arte de nuestras comarcas en la primera mitad del siglo XVI es el puente que une el de los grandes «primitivos» flamencos y el de la escuela rubeniana. Es un arte de transición, pero particularmente interesante por el espíritu de curiosidad que denota. Para estudiarlo será siempre necesario acudir a los notables trabajos de Friedländer.

Jerónimo Bosch trabajó hasta 1516 y Jan Mandyn continuó más tarde su estilo. El arte gótico se abandonó lentamente y aún se perciben muchos de sus ecos entre 1500 y 1550. Por su parte, Margarita de Austria eligió el estilo gótico para su iglesia de Brou y este estilo continuó siendo largo tiempo algo así como el arte oficial. El gran Gérard David († 1523) es aún considerado como un maestro gótico y lo es, más por lo profundo de su sentimiento religioso que por sus composiciones, ya más aéreas, y por su sorprendente concepción del paisaje. Numerosos arcaizantes, contemporáneos del Emperador, se inspiran durante mucho tiempo en Dirk Bouts, Roger van der Weyden y Hugo van der Goes. Jan Provots († 1529), Colyn de Coter († 1538-1539), Gooswyn van der Weyden († 1538) y Albert Bouts († 1549) se cuentan entre ellos. Quentin Metsys († 1530) es el prototipo de maestro de transición entre la herencia gótica y el nuevo pensamiento renacentista. Fluctúa, sin cesar, se hace más sinuoso, crea figuras más preciosistamente elegantes. Debió de conocer la obra de Leonardo de Vinci y en él se ve diluirse la gran religiosidad de los «primitivos», y ser reemplazada por una nota sentimental. Los personajes de Metsys leen libros, derraman lágrimas, se dan besos. Hasta el sobrio Jan Mostaert († 1555-56) es todavía un gótico retardado a pesar de los motivos renacentistas de que se vale y Cornéliz van Oostanen, o Jacobo de Amsterdam († 1533) practica todavía el arte tradicional hasta la época en que sufre la influencia de Van Scorel.

El éxito de los grandes maestros italianos del Renacimiento, del Vin-

ci, de Rafael y de Miguel Angel, principalmente, había impresionado a muchos de nuestros artistas. Partiendo de lo Antiguo, los italianos habían creado un arte nuevo. Admiraban, sobre todo, la belleza del desnudo humano, habían revisado sus proporciones y observado todos sus movimientos. Descubrieron la perspectiva y la anatomía científica y opusieron un estilo más redondo al estilo anguloso del pasado. Se creía haber separado definitivamente lo bello de lo feo y depurado el gusto. No se vió que lo que se había hecho, efectivamente, era paganizar los temas más religiosos.

Este arte innovador suscitó, en tiempo de Carlos V, un movimiento de emulación en toda Europa. En Alemania, Alberto Durero, que viajó por Italia, quedó fuertemente impresionado por el arte de este país. Hans Burgmair abandonaba a menudo Ausburgo para ir a inspirarse a Venecia. Hans Holbein, el Viejo, sufrió la influencia del Renacimiento y Hans Holbein, el Joven, la de Leonardo y la escuela lombarda, al hacer, en 1518, su primer viaje a Italia. En Francia, Jean Bourdichon fué un fogoso prosélito de lo italiano. Francisco I, el rival de Carlos V, guerreando en Italia, había sido captado por el nuevo arte. Hizo ir a Andrea del Sarto a su Corte, pero éste le engañó, e «importó» al Vinci, el cual llevó consigo a dos de sus discípulos. Intentó, igualmente, atraer a Miguel Angel a Francia, pero sin éxito y, cuando decidió decorar el Castillo de Fontainebleau, llamó al Rosso y al Primatice.

En España, Berruguete, Alejo Fernández, Yáñez de la Almedina, Hernando Llanos, Masip, Juan de Juanes y Luis Vargas sufrieron igualmente la influencia italiana.

En los Países Bajos fué aún más decisivo este influjo ya que, en otro tiempo, los pintores flamencos iban a Italia como maestros y ahora la visitaban como discípulos. Fué un verdadero éxodo: Gérard David y Metsys pasaron con toda seguridad los Alpes. Gossaert estaba en Roma en 1508 y Scorel en 1522. Michel Coxcie y Pieter Coecke estuvieron allí igualmente, y Lambert Lombard acompañó, en 1527, al Cardenal inglés Reginald Pole a Roma. Heemskerck estuvo en Italia de 1532 a 1536 y Franz Floris asistió, en 1541, a la inauguración del «Juicio Final» de Miguel Angel en la Ciudad Eterna. Los que no llegaban a ir recibían su influencia a través de los numerosos grabados de obras italianas que circulaban por el país.

El resultado de este contacto entre el arte italiano y el flamenco es muy singular. Nada más extraño, dice Fromentin, que esta mezcla, a grandes y pequeñas dosis, de cultura italiana y de persistente germanis-

me, de idioma extranjero y de acento local. El estilo es nuevo; todo entra en movimiento; un atisbo de claro-oscuros empieza a fundirse en las paletas; abundan los desnudos, las tallas crecen y aumenta también el tamaño de las obras; los grupos se multiplican y rellenan hasta el límite los cuadros. La fantasía se mezcla con la Mitología y un pinto-resquismo desenfrenado se combina con la Historia. El influjo de Leonardo de Vinci, llegado antes a Francia, se deja sentir muy pronto en Metsys y Van Clève. Más tarde, se ve a Van Orley apasionarse por Rafael y, finalmente, Heemskerk, así como Franz Floris, son seducidos por Miguel Angel.

No puede subestimarse la influencia de Durero en la evolución del arte de los Países Bajos durante el transcurso de la primera mitad del siglo XVI. Cuando llega a nuestro país, en 1520, se encuentra con numerosos artistas. Llega a ser amigo de Patinir, a cuyo matrimonio asiste. Van Orley le recibe fastuosamente. Hace conocimiento con Horenbout, con Gossaert, con Conrad Meit, con Jean Mone; acompaña a Jan Provost a Brujas y abraza con efusión a Lucas de Leyden, su competidor en el arte del grabado. Generalmente dibujaba los retratos de las personas interesantes que encontraba, en especial los artistas, y cuando llegó a los Países Bajos venía provisto de un gran bagaje de grabados suyos, que distribuía o vendía y que pronto fueron a parar a todas las manos. Más de uno de nuestros pintores aprendió a ver el arte italiano a través de las obras de Durero. Gossaert se inspiró en su «Adán y Eva», más que en los clásicos y en el arte italiano. El «Maestro de la Magdalena Mansi», tomó para su «Cristo», de la galería Johnson, de Filadelfia, el paisaje que rodea el «San Eustaquio», de Durero; el mismo artista transformó la «Madonna de los Monos» en «Cena» y el cuadro de Gante del «Maestro de la Magdalena Mansi» está tomado de la «Pequeña Pasión», de Durero. Van Reymerswaele, cuyo arte se halla tan próximo al de Durero, copió varias veces el «Juicio Final» del maestro alemán en los infolios que leen sus personajes. Herri met de Bles colocó a menudo pequeñas figuras de Durero en sus paisajes, y en la «Tentación de San Antonio», de Patinir, en el Prado, se adivina el influjo del maestro de Nüremberg.

La primera mitad del siglo XVI se caracteriza en Flandes por una sobreproducción de cuadros. Los «manieristas» de Amberes pintan en serie, principalmente Adoraciones de los Magos, asunto evidentemente elegido por su pinto-resquismo. Blesius, el maestro de la Adoración;

Groote, el maestro de la Crucifixión de Amberes, el «Maestro del Martirio de San Juan», el «Maestro de 1518» y el «Maestro del tríptico Morrison» crearon numerosas obras que hablan un lenguaje estereotipado; preciosos lansquenets, formas enclenques, afectados movimientos de cadenas, gestos estudiados, sonrisas congeladas, orfebrerías centelleantes, ruinas irreales y decoraciones arquitectónicas tan complicadas como bizarras. Pero también, entre 1500 y 1550, numerosos pintores de los Países Bajos reaccionan en un sentido nacional. Sería un error no tener en cuenta más que a los pintores de la corte y de las iglesias, así como a la tendencia romanizante del momento. Muchos artistas trabajaron para el mercado, para numerosos «konstlicfhebbbers» y su arte, no oficial, nutrido por la savia racial, quizás sea el más interesante y el más nuevo de la época.

Si los pintores de los Países Bajos fueron deslumbrados por las composiciones italianas, en cambio, se estimaron siempre superiores a sus colegas meridionales en lo que concierne al paisaje. S. van Hoogstraeten escribía: «Zoo dat self de Italianen al voor lang bekennen moeten dat de Nederlanders hen in lands clappen te boven gingen». Ya hemos registrado antes diversos datos que prueban la exportación masiva de paisajes flamencos a Italia. Durero empleó por vez primera el término «paisajista» para Joaquín Patinir. Sin embargo, no puede decirse que Patinir fuera el inventor del paisaje flamenco. El paisaje había jugado ya un gran papel en las obras de Van Eyck, de Gérard David y de Jerónimo Bosch. Patinir situó siempre un asunto en sus paisajes, pero fué el primero que modificó las proporciones de las figuras en ellos: disminuyó su tamaño y acrecentó, en cambio, el de los paisajes, que devolvieron en extensas panorámicas, rocosas y poéticas. En eso reside su invención, como hace notar Friedländer. Tuvo innumerables seguidores. Van Mander cuenta que la mujer de Jan Amstel, holandés llegado a Amberes, recorría los mercados de Flandes y Brabante para vender los paisajes pintados por su marido. Entre los seguidores de Patinir cabe citar igualmente a Cornelis Massys, Henri Patinir, Mathys Cook, Lucas van Gassel y sobre todo Herri met de Bles, el más fecundo de ellos. Este careció de la solidez de Patinir, pero su «Paisaje de las Montañas» (en Berlín) es una obra maestra. Nuestras gentes tuvieron siempre una marcada predilección por los paisajes erizados de rocas y Jacob Grimmel, de Amberes, siguió también a Patinir en este camino.

Hubo otros innovadores en la época. Al lado de los italianizantes y como por reacción contra ellos, algunos artistas, repudiando los ideales

convencionales dominantes, pintaban al pueblo y trabajaban para él. Pieter Aertsen, llamado «Lange Pier», fué un magnífico pintor realista y debe ser considerado como un innovador. Vivió mucho, usó formas amplias y en sus escenas de cocina o de mercado introdujo opulentas naturalezas muertas, amontonamientos de vituallas, que preludian a Jordans. Su discípulo, Joachim Buckelaer, siguió su tendencia. Jan Sanders van Hemessen, pintor monumental y escultórico, pertenece igualmente al grupo de Amberes que recoge en sus obras la realidad cotidiana. En el fondo de su «Hijo Pródigo», del Museo de Bruselas, obra que data de 1536, creó ya una escena digna de un pequeño maestro holandés del siglo XVII. Quizás deba situarse entre los pintores que parten del «Peseur d'or», de Quentin Metsys, al iconoclasta Marinus van Reymerswaele. Bilioso y agresivo, pinta numerosas veces al cambista, a San Jerónimo y a San Matías, rodeado éste de recaudadores, y en sus composiciones acumula montones de papelotes. Ama lo grotesco, roza la caricatura y su arte está influido por el de Durero.

El viejo Pierre Brueghel no empieza la serie de sus cuadros hasta después de la abdicación de Carlos V.

Lucas de Leyden fué un gran maestro de excepción, que se adelanta a su tiempo. Pintor y grabador de talento precoz, fué mucho menos tradicional que sus colegas. Toma más de la naturaleza que de los maestros, emplea formas monumentales y aun llega a modelar a plena luz.

Pintar retratos fué una de las grandes misiones de los artistas del pasado, especialmente del siglo XV. Después de 1500 vemos entre nosotros todavía a los donantes arrodillados, rezando con las manos juntas, entre sus hijos y su Santo Patrono protegiéndoles. Pero el retrato de pie o sentado, el retrato autónomo se abre camino poco a poco sobre la antigua moda. Metsys, tan sensible cuando pinta a sus amigos, y Mostaert, tan apacible, noble y distinguido, sitúan aún sus modelos muy a menudo delante de un paisaje. Pronto dominan los fondos neutros o con colgaduras y, a veces, con un fragmento arquitectónico. El modelo, que al principio se representaba sólo de busto, ahora aparece en el cuadro hasta las rodillas e incluso entero. Los retratos de Gossaert revelan concepciones humanistas por su seguridad y su soberbia. «Sea sacerdote, soldado, poeta, matemático, mercader, todo hombre del Renacimiento se esfuerza por vivir con heroísmo, con nobleza y con gracia», escribe Paul Fierens. Las manos empiezan a adquirir importancia en los retratos de Gossaert y gesticulan y hablan bajo el pincel de Vermejen. Van

Orley es un retratista inferior a sus contemporáneos, en tanto que Franz Floris, cuyas composiciones nos cansan en seguida, es, a veces, cosa inesperada, un retratista notable y adelantado a su tiempo. Ciertos retratos de su mano anuncian a Rubens por su ímpetu y su libertad de factura. Key, metódico, estudiado y lento, es el antípoda de Floris. Joos van der Becke, llamado Clève, estuvo en la Corte de Francia después de 1530 y allí pintó el retrato de Francisco I y el de la Reina Leonor.

En los países del norte no había soberanos que representar, sino nobles y principalmente burgueses, y Jacobo de Amsterdam, retratará todavía a la manera de la agonizante Edad Media.

El retrato humanista, renacentista e individual, surgió bruscamente con Lucas de Leyden. La evolución se afirma con Jan van Scorel: la personalidad del modelo, sus inclinaciones, su posición social, son expresados con más nitidez. Heemskerck hizo igualmente algunos vigorosos retratos.

Pero el gran maestro del retrato fué entre nosotros Antonio Moro, especialista del género, que retrató, sobre todo, a los grandes de su tiempo. Rigurosamente objetivo, olvidándose de sí mismo y sin pensar en la belleza, penetró con agudeza sorprendente en los modelos. Estos, presentados sobre un fondo severamente compacto, permanecen en una fría reserva. Silenciosos, a nadie se confían; el español ha admirado siempre este dominio de sí. Sin embargo, en sus retratos de adivina al señor altivo, a tal otro misterioso, a tal otro bonachón, revelándonos sus secretos. Los retratos de Moro, impregnados de ascetismo español, tienen siempre algo de tenso, y, lejos de todo virtuosismo, valen como biografías, como lo ha hecho notar Friedländer.

El arte de la tapicería, en concordancia con las costumbres dispendiosas del tiempo, brilló deslumbradoramente bajo Carlos V, muy en especial en Bruselas, y con razón se llamaron a veces nuestras tapicerías «los frescos de los Países del Norte». Mabuse, Lancelot Blondeel y Coxcie hicieron cartones, «tapytpatrone». Sobre todo, Van Orley llegó a ser un maestro en el género. El 1.º de septiembre de 1520 fué testigo de un encuentro de Margarita de Austria con el tapicero Pierre de Pannemaecker y, al volver de Roma, el Papa León X le encargó vigilar en casa de Pierre Van Aelst en Bruselas la ejecución de las célebres tapicerías hechas según los cartones de Rafael. A él se deben no sólo los cartones de las tapicerías que representan la Leyenda de Nuestra Señora del Sablón, sino también los proyectos de los doce tapices tejidos para el Em-

perador, representando las «Cacerías de Maximiliano» en los alrededores de Bruselas (cartones y tapicerías hoy en el Louvre). Estas tapicerías, con figuras de tamaño natural, fueron copiadas varias veces por la manufactura de los Gobelinos. Igualmente hizo para los Nassaus los cartones de las tapicerías (hoy perdidas), que representan cada una un personaje a caballo. Cuatro proyectos de ellas se conservan en Munich, y un quinto en Rennes. Los siete tapices ofrecidos por los Estados Generales a Carlos V, representando la Batalla de Pavía (hoy en Nápoles) fueron, probablemente, tejidos según cartones de Van Orley. Su discípulo Coecke se convirtió pronto en su competidor, partió para Constantinopla por cuenta de una firma de Bruselas, a fin de obtener encargos de tapicerías, pero su empresa no tuvo resultado. Vermeyen, de regreso de Túnez, donde acompañara al Emperador, hizo los cartones (hoy en Viena) para las tapicerías que representan los episodios del Sitio de aquella ciudad, conservados actualmente en Madrid.

La miniatura tuvo igualmente notables cultivadores bajo Carlos V, principalmente en Gante y Brujas. Sander Benning, de Gante, volvió a su ciudad en 1516, después de haber vivido cierto tiempo en Brujas. Su hijo Paul Benning murió poco más tarde que su padre. Simón Benning, que fijó su residencia en Brujas con su hija Livinia, también miniaturista, realizó trabajos para Carlos V. El «Maestro de Carlos V», que trabajó probablemente en Bruselas y fué uno de los primeros romanizantes de la miniatura, ilustró el *Libro de horas del Emperador*, hoy en la Biblioteca Nacional de Viena. La miniaturista Clara de Keyser murió en Gante en 1545. Gérard Horembourt fué también un célebre miniaturista gantés. Cuando Alberto Durero lo conoció en Amberes, en 1521, quedó prendado del talento de la hija de Gérard, Susana Horembourt, que entonces contaba dieciocho años.

Todos estos miniaturistas trabajaban con minuciosidad extraordinaria. Van Mander nos dice que la madre de Lucas de Heere pintó un molino, el molinero, un caballo y una carreta, tan diminutos, que un grano de trigo podía cubrir toda la composición.

Los escultores fueron reemplazando lentamente, y no sin titubeos, las formas góticas por las renacentistas. Algunos de ellos eran extranjeros: Conrad Meit era alemán, y Jean Mone de Mesina. Meit, a quien Durero conoció en nuestro país y retrató en 1520, esculpió las figuras yacentes de las tumbas de Brou. Jean Mone, que se desembarazó más del

pasado, participó en la realización de la chimenea del Franc en Brujas, en la que están representados Carlos V y sus antepasados. Esta chimenea conmemora la «Paz de las Damas», concluída en 1529 en Cambrai entre Margarita de Austria y la madre de Francisco I. Corneille de Vriendt, dice Floris que fué arquitecto y ornamentista, extraordinariamente fecundo, constructor de numerosas tumbas y tabernáculos y del monumental coro de Tournai, y trabajó además para Dinamarca. El montés Jacques du Brocucq, autor del coro de su ciudad natal, fué el más sensible y más expresivo de los escultores de entonces. Estuvo en Italia y su obra alcanza a veces una elegancia del más elevado gusto.

La presente Exposición no se limita a recordar la imponente figura de Carlos V; quiere ser, igualmente, una evocación de su ambiente y una breve síntesis del arte en los Países Bajos y en España durante su reinado. ¿No se habrá prestado demasiada atención hasta hoy a los seguidores del arte italiano en esta época y no se habrá dejado demasiado en la penumbra el nacimiento del realismo, así como el punto de partida del paisaje, género que es entonces cuando alcanza su autonomía? Tal vez los visitantes respondan afirmativamente a estas preguntas.

GEORGES CHABOT

PRESIDENTE DE LA COMISION DEL MUSEO
DE BELLAS ARTES DE GANTE

EL ARTE ESPAÑOL EN TIEMPO DE CARLOS V (1516-1558)

C UANDO el joven rey Carlos de Austria desembarca en Asturias, en 1517, con su brillante corte de flamencos, se inicia una etapa de boato y despilfarro que contrasta con el tono de la corte de Fernando el Católico, modesta hasta la tacañería. Carlos se había educado en el ambiente de etiqueta y fastuosidad que Flandes heredara del antiguo Ducado de Borgoña y llegaba a España lleno de ambiciosas ilusiones, ajeno al cúmulo de responsabilidades y sinsabores que su tremendo poderío habría de traerle aparejado.

Era Contador mayor del Reino y testamentario de la reina Isabel el magnífico señor Antonio de Fonseca, miembro de la más ostentosa Casa de Castilla, rival de la de Mendoza en poderío e iniciativas; y él hubo de ser impulsor de la política artística del joven rey, inclinándolo a reunir en torno suyo un grupo de artistas que diesen cima a las obras emprendidas y llevarsen a cabo otras, para mayor gloria de Carlos I.

El momento era propicio, pues aún duraba el impulso que había hecho surgir en España un verdadero renacimiento, el que llamamos Isabelino en honor de su gran protectora y cuyo centro fué Castilla, donde radicaba la plenitud vital de la España recién integrada en unidad. Este renacimiento castellano había incorporado al gótico florido de estirpe septentrional la corriente de mudejarismo que de antiguo venía actuando en nuestro arte y las novedades recién llegadas de Italia, armonizando tan dispersos elementos merced a su potencia de asimilación. Extranjeros como los Egas, Gil Silóee, Juan Guas, los Colonias y Juan de Flan-

des se unen a innovadores españoles de la talla de Lorenzo Vázquez, Sebastián de Almonacid, Bartolomé Bermejo y Pedro Berruguete. El Renacimiento italiano iba penetrando en lo medieval sin violencia, y se da el caso paradójico de que Cataluña, cuyas relaciones artísticas con Italia venían desde el siglo XIII, permanece impenetrable a las nuevas corrientes, mientras Portugal las recibe, dando paso al extraño y barroco estilo Manuelino, paralelo algo tardío, pero violentísimo, del Isabelino castellano.

Sin embargo, entrado ya el siglo XVI, el Renacimiento italiano irá imponiéndose sobre lo tradicional con seducciones irresistibles, coartando la evolución en marcha hacia formas artísticas genuinas. El Imperio saca a España de su cauce propio para erigirla en potencia mundial al regir los destinos, no sólo de Europa, sino de medio mundo; asimismo, su vida cultural se vierte en la corriente universalista del Renacimiento, con manifestaciones pujantes en las Letras y en las Artes. Sin embargo, el temperamento español, realista y austero, no podía competir con el intelectualismo y refinada sensualidad de la cultura italiana; por lo que nuestro Renacimiento lucha entre mantener lo tradicional y admitir lo nuevo, sin que se logren frutos maduros sino a costa de rebeldías, traicionándolo.

En aquella segunda década del siglo XVI había ya pasado para Italia la época gozosa del primer Renacimiento, pues guerras y revoluciones dieron al traste con el optimismo sereno y vital que había hecho posible el prodigio histórico de la Florencia de los Médicis. El Renacimiento, centrado ya en Roma, entraba en fase de clasicismo intelectualista, más dispuesto a seguir patrones fijos que a plantearse nuevos problemas. Las colosales figuras de Leonardo, Rafael y, sobre todo, Miguel Angel sugestionaron a sus coetáneos, hasta el punto de privarlos de libertad para ver el mundo con sus propios ojos; mientras que las normas de Vitrubio sujetaban la arquitectura, coartando aquellas iniciativas que, desde Brunelleschi a Bramante, habían dado tan lozanos frutos. El *manierismo* será la consecuencia, con todo lo que encierra de enfermizo en su perfección misma.

Sobre este Renacimiento, reglado y clásico, habrían de actuar las iniciativas de nuestros artistas a lo largo del siglo XVI, dando lugar a dos estilos, o, más bien, a dos modos de enfrentarse con lo italiano. Y como es la arquitectura lo que siempre define los impulsos artísticos, a ella nos atendremos fundamentalmente para caracterizarlos.

Pese a su desmembrado origen, se viene aceptando el nombre de

plateresco para designar el orden arquitectónico sucesor del gótico isabelino. En realidad, no es un nuevo estilo, pues sólo acepta de lo italiano los fórmulas decorativas, mientras su estructura, lo propiamente arquitectural, se mantiene gótica. La decoración resulta como un tapiz sobrepuesto, en igual forma que las yeserías mudéjares y por influjo, acaso, de ellas. Los grutescos clásicos, con sus follajes, monstruos y atributos mitológicos, adquieren una exuberancia ornamental desusada en Italia, mientras los abovedamientos siguen siendo ojivales o los sustituyen carpinterías mudéjares; se rehuye el arco apuntado, mas persisten el carpanel y el florenzado, típicos del gótico final, así como ventanas gemelas, portadas en forma de retablo y cresterías por remate.

Las novedades repugnaban especialmente a la arquitectura religiosa, que sigue siendo gótica en lo constructivo, aunque acepta la decoración plateresca. Prueba de ello es la catedral nueva de Salamanca, trazada y dirigida en sus comienzos por Juan Gil de Hontañón, el maestro más representativo de esta tendencia en Castilla. Aún es más significativo el caso de la catedral de Segovia, pues, destruida la vieja románica en la guerra de las Comunidades, la nueva, trazada por el mismo Hontañón en 1525, es del más puro estilo gótico, sobre todo su cabecera, hecha por su hijo Rodrigo Gil, ya mediado el siglo; el mismo Rodrigo, sin embargo, construye edificios tan renacentistas como la Universidad de Alcalá y el palacio de Fonseca en Salamanca. Por el contrario, suscitó protestas en la Corte la decisión de construir la catedral de Granada en estilo renacentista.

Salamanca es la ciudad plateresca por excelencia, con los primores de la Casa de las Conchas, la Universidad, con el suntuoso tapiz de su fachada, las Escuelas Menores e innumerables portadas y patios, hasta lograr, en el colegio de Fonseca o de Irlandeses, las primicias del clasicismo integral de Diego Silóe. En cambio, el convento e iglesia de San Esteban, comenzado por Juan de Alava en 1524, permanece fiel a lo gótico en su arquitectura, según costumbre, mientras que todos sus elementos decorativos son renacentistas.

Burgos se halla en la avanzada del Renacimiento, desde que Francisco de Colonia introdujo elementos italianos en la portada de la Pellería y capilla de la Presentación de la Catedral; la reconstrucción del cimborio de ésta, iniciada en 1540 por Felipe de Borgoña y Juan de Vallejo, es una prueba más de la interferencia de estilos, lograda en perfecta armonía. Desde Castilla la Vieja, el Renacimiento penetra en Aragón y Navarra, a través de la Rioja, con carácter más bien decora-

tivo y escultórico y persistencia de arcaísmos. Castilla la Nueva y Extremadura tienen también centros importantes en Toledo, Guadalajara, Sigüenza y Plasencia. En cuanto a Andalucía, ajena a lo gótico, logra desarrollar, como veremos, un clasicismo integral, libre de arcaísmos.

La pintura y la escultura coadyuvaron a la fusión de lo tradicional y lo nuevo. Fué un escultor borgoñón, Felipe Bigarny, el primero que empleó pormenores decorativos clásicos, aunque su imaginería siguió siendo realista y nórdica. El valenciano Damián Forment revela un temperamento renacentista, mas, atento a lo medieval, encuadra el garbo clásico de sus esculturas entre calados doseletes góticos; hasta que, en el retablo de Santo Domingo de la Calzada, triunfa la decoración a la italiana con derroche de paganismo. Juan de Balmaseda, por el contrario, se mantiene gótico entre la decoración plateresca, así como Vasco de la Zarza, tan medieval en lo amable de sus representaciones animadas como italiano en lo decorativo. En Sevilla, la transición hacia el Renacimiento la representan Jorge Fernández, continuador de Dancart en el retablo de la Catedral, de pulcra inspiración naturalista, y el barrista francés Miguel Perrín, conocido por Maestre Miguel, que trabajan en el primer tercio del siglo.

En la pintura, la pujante escuela hispano-flamenca, que tenía su centro en Castilla, había recibido el impulso vivificador del Renacimiento a través de Pedro Berruguete, cuyo estilo, vigorosamente realista, con fondos de oro y arquitecturas góticas, había recibido en la Corte ducal de Urbino las enseñanzas de la pintura cuatrocentista; su escuela perdura casi un cuarto de siglo en Castilla, perdiendo brío al paso que va penetrándose de italianismo.

La transición se manifiesta claramente en pintores como Alejo Fernández, hermano del escultor Jorge, fundador en Sevilla de otra escuela en la que se funden la inspiración flamenca, dentro del círculo de Metsys, y reminiscencias del cuatrocentismo italiano, sobre todo del Pinturicchio, con preocupación por el espacio, perspectivas arquitectónicas y un lirismo delicado y amable. La misma tendencia es representada en Castilla por Juan de Borgoña, heredero tímido de Pedro Berruguete, cuyo retablo de la catedral de Avila termina, pero recibe además el influjo de los pintores de Florencia y Umbría. Sus frescos y retablos en la catedral de Toledo fueron base también de una escuela muy homogénea, sin inquietudes ni genialidades, en la que figuran los Comontes, los Villoldos y Correa de Vivar.

Al lado de esta corriente híbrida y estacionaria, el Renacimiento

clásico llegó directamente, traído por artistas italianos y por españoles educados en Italia. El florentino Domenico di Alessandro Fancelli había trabajado para los Mendoza y los Reyes Católicos; Pietro Torrigiani, tras de su marcha de Italia y sus aventuras más o menos punibles, acabó sus días en Sevilla; allí mismo llegaron obras de los La Robbia; Andrea Sansovino dejó en Toledo una estatuita como muestra para el retablo de la Catedral, que luego no realizó; por último, un grupo de artistas lombardos, los Aprile y Gazini, hicieron sepulcros para Sevilla y trabajaron en obras de ornamentación arquitectónica. Esto prueba que las relaciones con Italia no fueron solamente guerreras y políticas, y en honor sea dicho de nuestros generales, ninguna de las obras que en aquellos años se importaron fué producto de rapiñas bélicas.

Entre los españoles, aquellos cuatro artistas que Francisco de Holanda incluyó entre sus «Aguilas»: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, dieron impulso a un renacimiento español, ya despojado de goticismo, pero que trata de mantener independencia de criterio dentro de las normas italianas. Ellos representan lo más valioso de nuestro Renacimiento: Ordóñez y Machuca, por su íntimo clasicismo, exento de plagios, firmemente creador; Berruguete y Silóee, por su rebeldía para aceptar fórmulas, con lo que lograron mantener su personalidad influyendo decisivamente en el rumbo de nuestro arte. Es sintomático que ellos formaran escuela y, en cambio, la sumisión a lo italiano de sus compañeros quedase estéril, porque ésta repugnaba al temperamento artístico español, tan inclinado a la realidad como rebelde a fórmulas.

Este italianismo directo fué más provechoso en arquitectura y escultura que en pintura, pues, desprovista ella de figuras geniales, ahogada por la seducción del manierismo, produce obras apreciables, mas con ese carácter provinciano que tiene la pintura renacentista fuera de Italia, salvo raras excepciones. Incluso artistas de la talla de Machuca y de Berruguete como pintores no pasaron de discretos, aunque con rasgos de originalidad el primero y desplantes geniales el segundo. La escultura, en cambio, merced sobre todo a las citadas «Aguilas» (excepto Machuca, que no la practicó), alcanza uno de los mejores momentos de su historia; y en arquitectura, tanto en calidad como en cantidad, puede nuestro Renacimiento figurar dignamente detrás de Italia en el concierto del arte europeo.

En este ambiente artístico, el rey Carlos y Fonseca intentaron formar un grupo de arte cortesano para realizar las obras iniciadas por los

Reyes Católicos y las nuevas que surgieran por regia decisión. Entre las primeras obtuvo preferencia la terminación de la Capilla Real de Granada, cumpliendo el testamento de Doña Isabel.

Atendiendo a ello, el rey y Fonseca, estando la corte en Zaragoza, decidieron la continuación de la obra, pues, aunque concluída su parte arquitectónica bajo la maestría de Enrique Egas, según lo gótico tradicional, faltaba todo lo decorativo. Ya Dominicó Florentino, o sea, Fancelli, había labrado y colocado en su sitio el sepulcro de los Reyes fundadores, cuando el rey Carlos lo llamó a Zaragoza, en 1518, y le encargó el sepulcro de sus padres, Juana la Loca y Felipe el Hermoso, contratándose, además, el de Cisneros para Alcalá de Henares. Apenas vuelto a Italia murió Dominicó, y ambos sepulcros fueron encargados a Bartolomé Ordóñez, llegado a Zaragoza desde Barcelona, donde acababa de tallar las cabeceras de la sillería del coro de la catedral, preparándolo para el gran capítulo del Toisón de Oro, que allí había de celebrarse en marzo de 1519, bajo la presidencia del rey Carlos. Probablemente, su designación obedeció a haber trabajado acaso con Fancelli, más que a la fama que el joven escultor había adquirido en Nápoles, donde dejó importante escuela.

Para lo restante de pintura y escultura de la Capilla acudieron también a Zaragoza Felipe Bigarny, entonces el más famoso escultor de Castilla, y el joven Alonso Berruguete, recién llegado de Italia. A ellos se unieron en Granada Jacobo el Indaco, pintor, escultor y arquitecto florentino, amigo de Miguel Angel, y los españoles Pedro Machuca y Diego Silóee, éste burgalés como Ordóñez y compañero suyo en Nápoles, acreditado ya en Burgos como arquitecto, a más de escultor, al realizar la escalera de la puerta alta de la catedral y la torre de Santa María del Campo. Todo el grupo profesaba los ideales del Renacimiento y se disponía a dar aire moderno y suntuoso a las sencilla y casi pobre arquitectura de la Capilla Real. Se planearon retablos de pintura y escultura, pinturas murales, rejas, portadas, etc.; pero el grupo se disolvió, quedando buena parte de ello en proyecto.

Lo hecho fué la portada meridional, donde intervino Silóee; el grupo de la Anunciación, en la portada de la sacristía, labrado por Jacobo; el retablo mayor, obra maestra de Felipe Bigarny, que se superó en contacto con sus jóvenes compañeros; la gran reja, forjada por maestre Bartolomé de Jaén, sobre dibujos de maestre Felipe, probablemente, y el retablo de la capilla de la Santa Cruz, para encuadrar el tríptico de Dierick Bouts, completándolo con pinturas de Jacobo y Machuca. Además, Silóee

talló las estatuas orantes de los Reyes Católicos a ambos lados del retablo mayor, en sustitución de las de Bigarny, poco majestuosas. Queraba fuera un soberbio grupo escultórico del Entierro de Cristo, obra del Florentino, acreditando cómo se compenetró con la tradición religiosa española, tallándolo en madera, policromada luego primorosamente sobre oro, y supeditando ecos de inspiración clásica al sentimiento, casi de espíritu medieval, de la obra. Este magnífico grupo se conservó en el monasterio de San Jerónimo, mas es probable que se le destinase a uno de los retablos laterales de la capilla que no llegaron a realizarse. Quedó también labrado, aunque sin colocar, puesto que aún vivía la Reina, el sepulcro de los reyes Juana la Loca y Felipe el Hermoso, obra la más sobresaliente de Ordóñez, en quien se truncó, por su temprana muerte, el más puro renacentista de nuestros escultores.

En cuanto a Berruguete, no se conoce intervención suya directa en la Capilla. Las grandes pinturas murales proyectadas no llegaron a realizarse, pese al empeño del artista que, al propósito, se dirigió con cartas bastante destempladas al Emperador. Acaso este fracaso le hizo desilusionarse de la pintura, y el éxito rotundo alcanzado después con el retablo de San Benito de Valladolid determinó el rumbo de su verdadera vocación, con lo que el arte perdió un pintor mediocre para ganar uno de los escultores más geniales.

En la misma Granada, y por iniciativa del Emperador, se comenzaba, en 1527, el palacio de la Alhambra. Carlos V había pasado su luna de miel en Granada, tras de su boda en Sevilla con Isabel de Portugal. Entonces, enamorado de las bellezas de la ciudad, concibió la idea de un palacio a la italiana, que le permitiese gozar de la Alhambra y sus jardines. Entre tanto, y como la casa real de los Nazaríes no reunía condiciones para residencia de una corte cristiana, se construyó una crujía cerrando el jardín de Daraxa, con salones cubiertos con artesonados renacentistas y decorados con pinturas murales por dos discípulos de Rafael: Julio de Aquiles y Alexander Mayner. La decoración se extendió a la vecina torrecilla que hoy se llama Peinador de la Reina, que ellos cubrieron con primorosos grutescos y escenas de la campaña del Emperador en Túnez.

El palacio nuevo, obra cumbre de la arquitectura de nuestro Renacimiento, fué proyectado por Pedro Machuca, seguramente con intervención del marqués de Mondéjar, en cuya Capitanía era escudero el artista. La obra nueva quedaba incorporada a la antigua, incrustándose en el ala meridional del patio de Comares; pero, entre la pureza clásica

sica de su arte y las exquisiteces del palacio árabe hay tal abismo, que la obra de Machuca no mereció sino dicerios de los entusiastas de la Alhambra; al paso que, de estar en un medio adecuado a su lucimiento, sería famoso en el mundo entero. La abominación es justa, pero téngase en cuenta que no fué el desprecio hacia el palacio árabe lo que impulsó a Carlos V, sino, por el contrario, el deseo de su disfrute. Mucho más lamentable hubiera sido una adaptación que lo desfigurase sin remedio, pues las mutilaciones y pegadizos que lo alteran son de trascendencia mínima, dado el poco respeto de todos los tiempos por el arte del pasado. Recordemos que por aquellos años se derribaba la parte central de la mezquita de Córdoba para hacer capilla mayor y coro, y que en Roma se sacrificó la venerable basílica de Constantino a la nueva y magnífica iglesia de San Pedro. El respeto de Carlos V a la Alhambra resulta así excepcional y laudable.

Sin embargo, el nuevo palacio, tan ambiciosamente planeado, no llegó a concluirse. El Emperador, ocupado y preocupado por mil cuestiones políticas, se desentendió de él: acaso influyera en ello la muerte de la Emperatriz, tan amada, a cuyo recuerdo estaba unida la Alhambra y cuyo cuerpo yacía en la Capilla Real. Murió también Machuca; la obra languideció durante años y, al fin, se abandonó, llegando a nuestros días con sus salones y galerías abiertos al cielo y sus huecos sin puertas.

En cambio, estaba en marcha otra gran obra impulsada por Carlos V: la magnífica catedral granadina. Planeada en gótico por Egas, siguiendo la traza de la de Toledo, apenas sacada de cimientos se encargó su dirección a Silóee, que cambió el estilo, creando así el prototipo de las catedrales andaluzas. A más de la planta, son góticas sus esbeltas proporciones y el sistema constructivo de sus bóvedas, obligado en edificio de cinco naves y gran altura; mas todos los elementos arquitectónicos son enteramente renacentistas, con hallazgo de soluciones geniales, como la de la capilla mayor, cubierta con cúpula. El Emperador había manifestado deseos de ser sepultado en ella, pero El Escorial vino a desviar para siempre de Granada la atención real.

Silóee construyó también la iglesia de San Jerónimo, en la misma Granada, y la del Salvador, en Ubeda, donde aparece con él su principal discípulo, Andrés de Vandelvira, autor de la catedral de Jaén y de numerosos edificios por toda la región. Hijas de la catedral de Granada son también las de Málaga, Guadix y Baeza, y la escuela de Silóee se extiende por toda la Andalucía alta, con abundancia de edificios religiosos y civiles, hasta fines del siglo.

En Sevilla, por empeño del Emperador, se comenzó la construcción de la suntuosa Capilla Real, en la catedral, donde están sepultados San Fernando y Alfonso el Sabio, bajo la dirección de Gainza, y en el Alcázar hizo construir el pabellón del jardín que lleva su nombre, cuya silueta y decoración de azulejos acusan intromisión de mudéjarismo. El pujante desarrollo del Renacimiento sevillano gira en torno a Juan de Riaño, constructor del Ayuntamiento, con gran derroche ornamental, y, en la catedral, de las sacristías Mayor y de los Cálices y capillas del trascoro. En Córdoba no hemos de atribuir a iniciativa de Carlos V el destrozo de la mezquita, con licencia suya; pues, cuando, años después, visitó el edificio, se airó contra el Cabildo, diciendo que habían destruído lo que era único en el mundo para erigir lo que podía verse en cualquier parte. No es este el único rasgo de sensibilidad estética por él manifestado, pues se dice que, contemplando la magnífica cúpula del crucero de la catedral de Burgos (la hundida en 1537 y en seguida rehecha), exclamó, con cierto humor en él frecuente, que «había de estar en caja y cubierta con funda para que, como cosa preciosa, no se viese siempre de ordinario, sino como a deseo».

El palacio de Granada fué la única obra de nueva planta que Carlos V mandó hacer, pero su actividad constructiva se extendió a los viejos alcázares reales de Madrid y Toledo. Fueron maestros de estas obras Alonso de Covarrubias y Luis de Vega, ambos juntos al principio; mas ante el auge que adquirió la reconstrucción, casi total, del alcázar toledano, quedó Covarrubias al frente de ella y se encargó Vega del de Madrid, cuyas reformas fueron de menos entidad. La obra del de Toledo comenzó en 1537, respetándose los muros viejos, pero rehaciéndose fachada principal, patio, escalera y salones. Covarrubias es la gran figura de la arquitectura castellana, en progresivo avance sobre lo plateresco para adaptarse a la reglas clásicas, con elegancia plausible. A él se deben importantes obras por toda Castilla; entre ellas, en el mismo Toledo, la capilla de Reyes Nuevos en la catedral y el proyecto y comienzo del hospital de Tavera; también dirigió la reforma del palacio episcopal de Alcalá, con sus galanos patio y escalera; construyó la Magdalena, de Getafe; la Piedad, de Guadalajara, y diversas obras en la catedral de Sigüenza, entre ellas la magnífica sacristía. Es interesante advertir cómo el Renacimiento purista va unido a las obras reales y a los maestros que en ellas trabajaron; mientras que las ciudades alejadas de la acción real, como Salamanca y Burgos, permanecieron más apegadas al plateresco.

Este apogeo arquitectónico lleva consigo el desarrollo paralelo de la escultura ornamental, mas, aparte de ella, la escultura profana falta en absoluto. En cambio, el auge de los grandes retablos platerescos trae aparejado el de la imaginería de tipo tradicional, en madera policromada sobre oro, que ya venía penetrada de italianismo desde Bigarny y Forment y que logra su mayor esplendor en Berruguete. Este, esforzándose en no dejarse absorber por lo miguelangelesco, reacciona creando un mundo de figuras torturadas, con inquietudes y violencias que disimulan imperfecciones a fuerza de emoción. Junto a él, Silóce, más tranquilo y sabio, pero siempre original, se salva del amaneramiento dotando a sus figuras de un espíritu lleno, unas veces, de intimidad y encanto, otras, de brío realista y dramático; sin embargo, su éxito en este arte no es tan rotundo como en arquitectura. En cambio, Berruguete deja larga estela de discípulos, que amaneran los tipos del maestro en repeticiones frías, a cambio de perfecciones técnicas; ellos difunden su estilo por toda Castilla y actúan en La Rioja y Aragón sobre los discípulos de Forment, determinando allí la formación de una escuela sin personalidad descolante. Dos extranjeros, el florentino Juan Moreto y el picardo Gabriel Yoly, introducen directamente en Aragón las normas del manierismo italiano; pero la influencia del ambiente es tal que lejos de renovarlo acaban fundiéndose en él.

Ya en el segundo tercio del siglo se da un nuevo ejemplo de ese poder de absorción de lo español, que había captado a artistas de la personalidad de Bigarny y el Indaco. Ahora es un franco-flamenco italianizado, Juan de Juní, quien viene a convertirse en el más genuino representante de la escultura castellana y creador de una escuela que llena la segunda mitad del siglo, evolucionando hacia el realismo, que triunfará después con Gregorio Fernández.

En cuanto a la pintura, Carlos V no mostró hacia ella el interés de su ilustre abuelo, heredado luego por su hijo Felipe. Ya vimos el fracaso de Berruguete como pintor cortesano, el único que llevó título de pintor real. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el Emperador se movía en el ambiente europeo, donde la pintura española no se estimaba sino como eco provinciano de Italia; y a la hora de escoger pintor, prescindiendo de sus retratistas oficiales flamencos y alemanes, fué Tiziano el elegido. Se dice que sólo para él posó el César, en el espléndido retrato de Munich, y cunde la anécdota del pincel caído al artista y recogido por él, alegando que a tal pintor, tal criado. Ello puede no ser cierto; pero es verosímil, habida cuenta del extraordinario aprecio que por

Tiziano sentía y de su humorismo, conocido por varias anécdotas muy significativas.

El italianismo había penetrado directamente en nuestra pintura a través de artistas extranjeros, como el exquisito decorador León Picardo en Burgos y los ya citados Julio y Alejandro en Granada. Los primeros españoles que introducen lo italiano son dos pintores manchegos, discípulos directos de Leonardo: Hernando de los Llanos y Hernando Yáñez de la Almedina, que pintan en el primer cuarto de siglo. Aunque unidos en su obra capital, las grandes puertas del altar-relicario de la catedral de Valencia, sus pinturas individuales en Cuenca y Murcia permiten caracterizarlos. Probablemente es Llanos el «Fernando, español» colaborador de Leonardo, pues es más leonardesco, aunque inferior a Yáñez, en quien se aprecia, además, el influjo de Giorgione. Dentro de su italianismo, Yáñez es una de las personalidades más valiosas del Renacimiento español.

La fuerza absorbente del romanismo manierista se acredita en la obra pictórica de Jacóbo Florentino, Machuca y Berruguete, tan vigorosos, independientes y aun audaces en las otras artes y tan formulistas en aquélla, precisamente la que profesaron en Italia, ya que en calidad de pintores fueron llamados a la Capilla Real granadina.

Aunque no parece que estuviera en Italia, el valenciano Vicente Masip conserva una fuerza expresiva de raíz cuatrocentista, ya influido por el Francia y Sebastiano del Piombo. Su hijo, Juan de Juanes, mantiene su estilo, pero evolucionando francamente hacia un manierismo sin nervio y una religiosidad blanda y afeminada. Sin embargo, Juanes nos sorprende con el retrato de don Luis Castellá de Vilanova, tan fuerte, realista y elegante como lo mejor de su tiempo en la propia Italia, haciéndonos pensar que, acaso, la moda malogró en él a un excelente retratista.

El romanismo rafaelesco penetra en Sevilla con el pintor flamenco Peter Kempeneer, llamado aquí Campaña, esclavo de fórmulas italianas, pero con brío dramático muy personal y técnica excelente. En B'onia intervino en el arco de triunfo erigido en honor del Emperador en 1529, y luego vino a España, permaneciendo veinte años en Sevilla, donde se granjeó afecto y admiración por sus buenas prendas personales y artísticas. Tras de él se impuso el romanismo purista con pintores elegantes y correctos, entre los que descuella Luis de Vargas.

Por último, el extremeño Luis de Morales representa, hacia mediados del siglo, la supervivencia de la sensibilidad gótica a través de las

fórmulas manieristas. Una religiosidad intensamente patética imprime a su pintura un sello de fuerte personalidad, que, a veces, se acerca al Greco; es el espíritu, que persiste y acabará por imponerse sobre las normas aprendidas. Pero el Emperador no lo conoció, y mientras Morales pintaba en su rincón extremeño, ajeno a las vicisitudes del Imperio, el César, cerca de él, en el modesto palacio de Yuste, que él mismo proyectara, se hacía traer su último encargo al Tiziano, el gran lienzo de la Gloria, donde el propio Carlos, con la Emperatriz y su hijo, envuelto en un sudario, espera en oración la hora del Juicio.

MARIA ELENA GOMEZ-MORENO

EL EMPERADOR EN LA CONQUISTA DE TUNEZ

«Que bajo tu imperio y mando, todo el
resto del mundo se incorpore al dominio
cristiano y a la santa religión.»

JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA

HACE diez años fueron expuestos en Norteamérica los llamados «Tesoros de los Museos de Viena». Y el conservador del antiguo Museo Imperial, que los acompañaba, hubo de hacer, a su paso por aquí, la observación siguiente: «Con ser los cuadros de tan extraordinario valor, como sabe quienquiera, todavía despertaron mayor interés, relativamente, los tapices y las armaduras.»

Se peca en Europa de dar a los tapices una significación meramente decorativa. Su abundancia, en España, hace que ni siquiera puedan estar muchos de ellos colgados. Tienen pocos especialistas. Y cuenta que, por haber sido metropolitana, acumuló mayor cantidad que en parte alguna, acaso. Muchos se perdieron. Otros fueron destruidos por el tiempo, y no pocos, ya viejos, eran quemados, antaño, para conservar tan sólo el oro y la plata que había en ellos.

No obstante, los tapices tienen, además de su valor intrínseco y el de ornamento, otro histórico que debe ser considerado por la aportación documental que entraña. Más de una vez me he acercado a estas series históricas para tratar de percibir su silente testimonio. Estoy lejos de apreciar en ellos sólo una música de fondo.

Entre esos tapices de Viena, que lograron destacar en América, esta-

ban cuatro, de los nueve de la serie de Vertumio y Pomona, que hizo para el Emperador Carlos, Vermayen. Y asimismo, tres, de los ocho de las «verduras», con las armas del César, y dos de los seis de los «jardines», de Granvela; todos ellos tejidos en Bruselas por Pannemaker (1). Estos son los mismos nombres, Vermayen y Pannemaker, de la serie de la Conquista de Túnez, y la misma marca de la doble B, ante los que nos vamos a detener ahora. Antes, ya lo hicimos con los que conmemoran la batalla de Gemmingen, en el Palacio de Liria (2), o la de Pavía en el Museo de Nápoles; ambas series, asimismo de Pannemaker. Por cierto que estos de Pavía, procedentes de la casa del ilustre Marqués de Pescara y tejidos según cartones de Bernardo Van Orlay, tienen con los de la Conquista de Túnez en común la peculiaridad de poner al enemigo vencido en primer término. Cortesía española que en los de Pavía, por jemplo, muestra al atolondrado monarca francés que, sordo a todo consejo, fué a ponerse ante la boca de su propia artillería, en tanto que el vencedor Pescara aparece en segundo lugar, empuñando una lanza; al frente de sus arcabuceros.

Era norma en el siglo XVI, y antes de acometer una jornada bélica, designar los cronistas, que no sólo habrían de referirla con la pluma, sino de relatarla con «lápiz y colores». Y así se hacía una y otra vez «... al modo que el Emperador Carlos V hizo figurar en su tapicería la jornada de Túnez y Barbarroja», según escribe, en sus *Comentarios a la Pintura*, el famoso santiaguista don Felipe de Guevara, que fué gentilhombre de boca del Emperador y se halló en la conquista de Túnez (3).

El Emperador tiene, por entonces, treinta y cinco años. Poco ha cambiado desde que, hace tres, se hizo retratar acariciando a su perro Sampere. Para hacer los diseños que sirvan a esta serie de tapices y levantar los planos del campo de Túnez, ha designado a un pintor, coetáneo suyo, y por el que siente estima. Le ha hecho venir a España y pintar las «vistas» de Madrid y de Valladolid. A efigiar, pues, en su derrota, a Barbarroja fué Barbalunga, que es como era llamado Juan Cornelio Vermayen. Argote de Molina refiere que debía el apodo a ostentar unas barbas de vara y media. Su autorretrato, en el primer

(1) *Trésors des Musées de Vienne. Catalogue* (1948), pág. 70.

(2) *Segunda salida de Julián Romero*, en la «Revista de Historia Militar» (1957), núm. 1, pág. 81.

(3) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. (1923), I, pág. 150.

pañó de tapiz de esta serie, muestra el margen de aumento que la imaginación puso. El hecho es que partió de Barcelona, con el ejército, aquel 30 de mayo de 1535, seguido de su fiel Pedro Coecke, que habría de ayudarle en su cometido artístico. Y alguna que otra vez se les reconoce en estos tapices tomando los apuntes necesarios. Pasa el tiempo, y la reina María de Hungría, en nombre del Emperador, el 15 de junio de 1546, da a Juan Vermeyen el encargo de que realice los cartones para doce paños. Recibe, éste, 300 florines carlinos. Y dos años después, en 20 de febrero de 1548, se encomienda a Guillermo Pannemaker la ejecución de los doce tapices. El Emperador habrá de proporcionar los mejores materiales: oro de Milán, plata fina, hilo de Lión y seda de Granada precisamente. Se tejerán en Bruselas (4). Desde 1477 ya no se tejía en Arrás, que dió fama y nombre a los «arazzi», como se decía en Italia, o «paños de ras», en España (5).

En el año 1554 estaban los doce paños a punto, y tras la aprobación pericial, fueron enviados a Inglaterra, donde cumplieron su primer oficio, colgados en las bodas de María Tudor y el Rey Felipe. Dos tapices hubieron de perderse mediado ya el siglo XVIII. En Madrid tan sólo se conservan diez para contarlos. El Barón Van Zuylen lo ignora, pues al catalogarlos, en 1907, menciona, reiteradamente, «las doce piezas del Palacio Real de Madrid» (6).

En fecha mucho más reciente (1937) el biógrafo imperial Karl Brandi escribe: «Carlos tiene junto a él al poeta Garcilaso de la Vega, así como a un pintor flamenco, Vermeyen, por cuyos cartones fueron confeccionados los famosos tapices del Museo de Viena» (7). Es cierto. Pero dicho así parece que esa fuese la serie primera, ya que se calla la de Madrid, que es la más antigua con grande diferencia. Los eruditos españoles habían puesto bien en claro que la serie original es de 1554, y la de Viena no se teje hasta 1712, y consta sólo, desde un principio, de diez tapices, según los cartones que había en Bruselas, en casa del tapicero Joss de Voss (8). En tiempos del P. Carrillo (1616) la serie de

(4) M. HOUDOY: *Tapiseries representant la conquète du Royaume de Tunis*. (1873).

(5) A. F. KENDRICK: *Catalogue of Tapestries. Victoria and Albert Museum*. (1914), pág. 27.

(6) *Exposition de la Toison d'Or à Brujes. Catalogue*. (1907), pág. 115.

(7) C. BRANDI: *Charles-Quint*. (Ed. francesa, 1938), pág. 363.

(8) CONDE VDO. DE VALENCIA DE DON JUAN: *Tapices de la Corona de España*. (1903), pág. 29. E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los tapices de la Casa Real de S. M. el Rey*. (1919), pág. 95.

los doce paños originales se colgaba en las Descalzas Reales, por haber pertenecido a la fundadora.

No se ha sabido cómo ni por qué se perdieron los tapices números VIII y XI de la serie primera, hacia 1750. Corresponden al tema «Combate por los pozos en Túnez» y «El campamento de Rada». Felipe V ordenó a las fábricas de Madrid y de Sevilla, en 1740, la reproducción de los doce tapices, y esta serie se conserva completa en Sevilla. Por eso se conocen los perdidos (9).

La serie de Madrid se ordena en esta forma:

I. *Carta geográfica*. Tiene este paño, además de la topografía tunecina, dos detalles de interés: es el uno el propio Barbalunga, que se ha representado de cuerpo entero; el otro el concepto de la historia deducido de las cartelas. En ellas, tras de justificar la campaña por haber tenidos «causas graves y de mucha necesidad», se advierte el propósito de objetivación que ha de seguirse, y que por entonces inician los historiadores: «Sólo se figura —dice— en esta obra la semejanza del hecho, cuanto más al propio fué posible.» Barbalunga está haciendo historia, y de aquella que propugna Hernando de Castro cuando la define como «las cosas que pasaron».

II. *Muestra y alarde del ejército, en Barcelona, el 14 de mayo*. Desfile de corceles de oro y plata y de aquellos nobles caballeros, que ya no se incorporan a la empresa en pugna únicamente por la fama, como en los días de *El Victorial*, sino con un claro sentido de su quehacer en el Imperio. Se narra que el César deja los aledaños de la corte para zarpar hacia los mares balear y sardo. Es la jornada que la historia propone a españoles, italianos y germanos en playas de África.

III. *El desembarco en la Goleta*. La cartela del tapiz proclama la llegada del ejército a Utica, la antigua Cartago, que lo recibe en sus ruinas, y ya no es sino aldea de chozas.

IV. *El ataque a la Goleta*.

V. *El combate de la Goleta*, donde ahora, en vez de la teoría, se manifiesta el episodio: la mujer con el remo en la mano, el caballo pasado desde un navío a una barca, etc. Sigamos.

VI. *La salida del enemigo de la Goleta*.

VII. *La toma de la Goleta*.

VIII. *Combate en los pozos de Túnez*. (Falta.)

(9) Lo afirman los tres autores citados, y me lo confirma don Gabino Stuyck ahora.

- IX. *La toma de Túnez.*
- X. *Saqueo de Túnez, y Barbalunga dibujándolo.*
- XI. *El campamento de Rada.* (Falta.)
- XII. *Reembarco del ejército.*

No vamos a pormenorizar los tapices. El Conde de Valencia de Don Juan ha reproducido los diez. Transcribe las cartelas y da de las latinas versión española. En cuanto a la empresa de Túnez, puede hallarse descrita en varios textos. Algunos advierten la inquietud que se produjo en España ante el temor de que no se aprovechase la victoria; el triunfo sería en vano si no se hacían los «efectos». Nada refleja mejor tal estado de espíritu, como una carta de la Emperatriz, dirigida al César, desde Madrid, un 26 de agosto de aquel año de 1535. Ella, que acató el sacrificio de la separación por entender que la presencia del Emperador era necesaria, da ya por terminada la misión personal de su rey y señor en aquellas tierras; pero no la empresa en África. Empieza así: «Sacra, Católica, Cesárea Majestad: Recibí las cartas de Vuestra Majestad de 13 (y) 25 del pasado, y por la particular razón que por ellas me da de las victorias que Nuestro Señor ha dado a Vuestra Majestad y del buen suceso de la empresa le beso muchas veces las manos.» Y tras esta fórmula de felicitación, considera: «Que en todo lo sucedido parece bien que ha sido obra de nuestro Señor y la causa suya; y según las fuerzas del enemigo, aquí se conoce bien haber sido necesaria la presencia de Vuestra Majestad.» Espera que las decisiones que se hayan de tomar ahora sean las que más convengan al servicio de Nuestro Señor, «que lo que acá deseamos es que se acabase de destruir ese cosario». Añade: «Parece que se podría hacer agora con más facilidad que en otro tiempo.» Pero especifica: «Lo cual se podrá bien efectuar sin poner Vuestra Majestad en ello su imperial persona» (10).

Lograda la victoria, el Emperador abandona el campo. No obstante, hasta los historiadores franceses han reconocido la repercusión de su triunfo: «Veinte mil cristianos libertados llevaron su reconocimiento a toda Europa, y la gloria de Carlos V: gloria, poder, fuerza real» (11).

Pero, ahora, «a éstos llaman jenízaros y son los principales enemigos de los cristianos cuando nos atacan», escribe Sepúlveda (12). Aca-so sea Roger B. Merriman, entre los biógrafos del Emperador, quien

(10) MARÍA DEL CARMEN MAZARIO: *Isabel de Portugal* (1951), pág. 407.

(11) J. MICHELET: *Francois Ier et Charles V.* (S. a.), pág. 105.

(12) JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA: *Antología* (1940), pág. 74.

ha estudiado más la historiografía de esta campaña. No olvida al Licenciado Arcos, a Alonso de Sanabria, a Sepúlveda, a García Cerezedo ni a los consabidos Sandoval, Gómara, Santa Cruz. Pero olvida a Gonzalo de Illescas, que es quien mejor habla del Emperador en su historia de la jornada. Tampoco la rotulación de estos paños se acuerda de Garcilaso, si bien nombra a ilustres capitanes, que dejaron en el arenal sangre y fama. Por eso, ya que no sea ésta ocasión de referir la empresa, sí lo es de subrayar las noticias, que llegaron hasta nosotros, del Emperador y del «príncipe de los poetas».

Dice Sandoval: «Preguntaron al Emperador quién había de ser capitán general en esta guerra, porque como había tantos señores, reinaba entre ellos presunción, y que Su Majestad, estando armado y descubierta la cabeza, les mostró un Crucifijo, levantado en alto, diciendo: "Aquel cuyo alférez yo soy".» Y cuando recuerda las acciones donde se distingue don Andrés Ponce de León, relata asimismo el trance en que hubo de encontrarse, cercado por el enemigo, don Alonso Portocarrero, para decir: «le valió mucho el socorro que le hizo Garci Lasso de la Vega y de Guzmán, caballero de Toledo, excelente poeta. Salió herido en el rostro y brazo, pero sin peligro». Mas desfigurado:

Y así, en la parte que la diestra mano
gobierna, y en aquella que declara
el conceto del alma, fuí herido.

Prosigue Sandoval —que ha leído al obispo Sarabia—, cómo el Emperador, «armado cuerpo y brazos», ese día, «dió cuidado a los que lo vieron» —dice— «por querer acudir a todo como un ordinario capitán». Y otra vez, «el Emperador, oyendo el estruendo del arma, en un caballo ligero al galope, sólo con cuatro caballeros, que a caso se hallaron con él, fué donde sonaban las armas, poniéndose en tanto peligro como si fuera un soldado particular» (13).

Gonzalo de Illescas, mejor informado y con mayor fantasía, da realidad a estas escenas en la agudeza de su estilo y muestra al Emperador artiscado entre alárabes y genízaros, «pues con todo eso algunas veces salía Su Majestad a correr el campo con harto peligro de su persona, y tanto que algunos lo tenían a temeridad». Tal fué, sin duda, la opinión del Marqués del Vasto, a quien el César había otorgado el mando

(13) FRAY P. DE SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos del Emperador* (1625), II, págs. 206, 212 y 225.

del ejército. «Acudió el marqués a Su Majestad, que estaba entre los delanteros, discurriendo de una parte a otra, exhortando y animando a todos, y díjole estas palabras: "Si a Vuestra Majestad le pareciese yo no esperaríá hoy artillería, sino tocaría luego arma". Respondió entonces el César: "También me parece a mí eso, mas yo no lo puedo mandar; vos que podéis, hacedlo, pues es hoy vuestro día". Respondió el marqués con rostro alegre: "Bien me parece, señor, que haya Vuestra Majestad querido echarme a cuestras esta carga. Y pues así es, yo quiero usar mi oficio, y ante todas cosas, mando a Vuestra Majestad que luego se vaya a su puesto y se ponga en su batalla con el estandarte, no sea nuestra mala suerte que se desmande algún arcabuz y peligre vuestra persona para total perdición del mundo".» Y no faltó, por cierto en aquella jornada, arcabuz desmandado que se encarase con el propio Emperador, en manos de un beodo. «Siempre andaba Su Majestad entre los gastadores, que no le faltaba más que tomar el azadón», concluye (14).

Habla también Illescas de Garcilaso, y dice: «Aquel día fué malherido Garcilaso de la Vega, elegante poeta español, y aun matáranle si no le socorriera Federico Garrafa, napolitano, y fué menester que Su Majestad en persona saliese con sus hombres de armas al socorro; y aun es averiguado que peleando el mismo César valentísimamente, sacó de entre los pies de los moros a un Andrés Ponce, caballero andaluz, que le habían muerto el caballo y él estaba caído en tierra.»

Pero ni Illescas ni Sandoval se hallaron en Túnez. Hubo, por el contrario, cronistas cuya obra se ha perdido o no la llevaron a término. Y como hay fuentes infieles, las hay inéditas de esa jornada. Se sabe, por ejemplo, que asistió a la empresa, en calidad de cronista, fray Antonio de Guevara, y no redactó relación de ella. Asimismo el Comendador Mayor de Alcántara, don Luis de Avila y Zúñiga, que asistió a la campaña, escribió un relato que se ha perdido. Y ocurre preguntar si no fué acaso el propio Garcilaso cronista, además de soldado. No se había sospechado, pero me invita a pensarlo un texto de Sepúlveda, en que no se ha parado mientes, y que está dirigido justamente a don Luis. Por lo que pueda valer, he aquí un cabo de esa obra ignota, a inquirir por los investigadores. El hecho es que estando Juan Ginés de Sepúlveda para componer la historia de la empresa de Túnez, escribe, en 12 de enero de 1536, al Comendador Mayor de Alcántara. En su Epístola XVI

(14) GONZALO DE ILLESCAS: *Jornada de Carlos V a Túnez*. (Ed. 1804), páginas 19, 27 y 32.

le dice: «Comentarios rerum a Carolo Caesare in Africa gestarum, quos a te magna diligencia, parique ingenio confectos Garsiae Lasso ad me mittendos dedisti, libentissime perlegi...» (15).

Hay un hecho cierto, el que Garcilaso escribió unos comentarios a la gesta africana del César Carlos, los cuales habían sido comenzados por el Comendador Mayor de Alcántara, y dirigidos por el poeta después a Sepúlveda, ya que éste declara cómo dicha obra «merced a tu gran esmero y con parigual ingenio, Garcilaso llevó a término, y me envió, dedicada, para su lectura». Y quien tal «dicho» depone es testigo mayor de toda excepción: el autor de la *Exhortación a Carlos V*.

ANTONIO MARICHALAR

MARQUES DE MONTESA
DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

(15) J. G. DE SEPÚLVEDA: *Epistolarum libri VII. (Opera omnia, Ed. 1780, volumen III)*. A. GONZÁLEZ PALENCIA: *Don Luis de Zúñiga y Avila (1932)*, páginas 15 y 94.

TRENTO Y EL EMPERADOR

LA coyuntura histórica en que aparece en el escenario de Europa la figura extraordinaria de Carlos V, está llena por entero de un anhelo y de una palabra: el CONCILIO.

Por más de dos siglos se venía suspirando por una reforma que pusiese remedio eficaz a los males de la Cristiandad. A las viejas ansias de místicos y espirituales se acababan de sumar, por más extraño que parezca, las voces nuevas del Humanismo clásico. Ambas corrientes, a pesar de su opuesto origen, convergían en el deseo de reforma como en una necesidad ineludible. Y ese deseo iba cristalizando cada vez más en la esperanza de un Concilio, no sólo por las turbias teorías del Conciliarismo medieval, sino también por la amarga experiencia, cada día más vivida, de la despreocupación romana. Letrán pudo realizar esa esperanza de la Cristiandad. Como no lo hizo, al día siguiente de terminadas sus asambleas volvieron a oírse las voces insistentes que pedían un Concilio para llevar a cabo la deseada reforma de la Iglesia.

En ese momento irrumpe la Protesta alemana, que recoge y desvía corrientes anteriores. Levanta bandera de reforma y de Concilio, que, en realidad, eran sólo rebelión y herejía, y aporta a la circunstancia histórica nuevos elementos de confusionismo religioso y político.

Carlos V se enfrenta con esa confusa realidad. Para hacerla más confusa existe en su alrededor, entre sus consejeros, una doble táctica, la doble táctica de siempre. La contemporalizadora e irónica, que siguiendo a Erasmo encarna junto al César Alfonso de Valdés; y la intransigente

que representa la generalidad de la nobleza española con el Duque de Alba a la cabeza. El Emperador no vacila. Frente a frente de Lutero en Worms, se declara por la fe tradicional contra las audaces innovaciones del fraile apóstata; fe tradicional de sus mayores, por la que está dispuesto a exponer, dice, «mis reinos, mis amigos, mi cuerpo, mi sangre, mi vida y mi alma». Es la fe del nieto de los Reyes Católicos la que aquí se impone y la que decidirá toda la política posterior del Emperador frente al confuso problema protestante, a pesar de ciertas variaciones y hasta de evidentes errores.

El Emperador, por su posición única en la Cristiandad, tiene desde ahora la conciencia clara de ser el Protector de la Iglesia. Lo mismo frente a la Protesta alemana que frente al Turco. Su vida se consagrará a esa gran empresa, aunque por ello le sobren amarguras y desencantos.

Entretanto el Protestantismo crece y se difunde. Carlos V se persuade que no hay otro remedio que el Concilio. Los protestantes están pidiendo, aunque sea de momento imposible conocer la sinceridad de sus pretensiones. Será necesario darles la batalla allí, como lo desea también el pueblo cristiano. Arrebatárles la bandera del Concilio para que, en todo caso, se celebre católicamente, no como un concilio rebelde y anárquico contra el Papa.

Fué lástima que Adriano VI, el antiguo preceptor del César, pasase tan fugazmente por el Pontificado. No tuvo tiempo de convocar el suspirado Concilio. Clemente VII, el Papa Médicis, era otra cosa. Todo su Pontificado fué un constante forcejeo entre la insistencia del Emperador, cada día más fuerte y hasta en ocasiones amenazadora, y las interminables vacilaciones del Papa, manejadas hábilmente desde fuera con turbios fines políticos, a pesar de toda la buena voluntad del Pontífice.

Carlos V, cansado de tantas dilaciones, llega a proponer una asamblea de todos los reyes y príncipes cristianos. No faltan entre sus consejeros quienes quieren lanzarle por el absurdo camino de un Concilio universal convocado por él mismo, ya que el Papa descuida esa obligación suya tan urgente en el trance apremiante que vive la Cristiandad. Hasta hay un momento en que el Emperador amenaza con un Concilio que decida entre el Papa y él. Pero no es una amenaza seria, que ni cabía ni entró nunca en su recia fe cristiana. Fué un modo rudo de acabar con las vacilaciones pontificias.

De momento, lo logró. Pero, sólo de momento. A pesar de todas las promesas, nuevas vacilaciones se producen, sin que acaben con ellas ni

la gloria militar del vencedor de Pavía, entonces en su apogeo, ni las repetidas entrevistas del Emperador con el Papa. Para éste, el asunto del Concilio se iba complicando cada vez más, con consideraciones atendibles de orden religioso y de orden político.

El Papa, ante las insistencias del Emperador, pone condiciones, que, al no cumplirse ni por los Protestantes ni por los reyes de Francia e Inglaterra, sirven de nuevos pretextos para dilatar el Concilio. Carlos V, por su parte, empieza a pensar que el problema alemán habrá que resolverlo con las armas. Antes inicia una nueva táctica, como última tentativa: los coloquios religiosos con los Protestantes. Hombre eficaz y serio, no quiere dejar de utilizar todos los medios a su alcance.

La subida de Paulo III al solio pontificio modifica el panorama político-religioso de Europa. El nuevo Papa parece estar dispuesto a convocar el Concilio, con la condición previa de que se prepare con tiempo eficazmente la reforma eclesiástica, que aquél tiene que verificar. Carlos V, que, equivocadamente, ha iniciado una nueva táctica para resolver el problema protestante, cada vez más agudo, no deja de pedir al Papa se celebre el Concilio.

La nueva política de coloquios religiosos no produjo al César sino amargas desilusiones, que, al fin, acabaron en la guerra. Entretanto, Paulo III ha convocado el Concilio. La política italiana hace imposible su celebración en Mantua. Al fin, en una nueva convocatoria pontificia, se fija para el Concilio la ciudad de Trento, ciudad propuesta muchos años antes por el Emperador.

Este, aunque parezca paradoja, recibe mal el documento pontificio. No se hubiera esperado, después de tan rudo forcejeo de años por conseguir el Concilio. Pero es que para Carlos V, junto al problema de la escisión alemana, existía el problema del rey de Francia, envidioso de su preponderancia hasta aliarse con los turcos. Paulo III, con aguda conciencia de su misión insobornable de padre de todos los príncipes cristianos, mantiene inflexiblemente en ese pleito una neutralidad que el Emperador no comprende por parecerle injusto se trate de igual modo al defensor de la Iglesia y al aliado de sus perseguidores.

Ello produce escenas duras y escritos desagradables, de los que, a pesar de todas las apariencias, hay que excluir en absoluto el espíritu de rebeldía en el César. Como es preciso excluir también, contra lo que se ha dicho, todo intento de subordinar la causa de la religión a los intereses de la política. La recia fe del Emperador no puede medirse con esas medidas oportunistas de procedimientos rastreros.

Al fin, el Concilio se había abierto en Trento el 13 de diciembre de 1545. A pesar de todo era un gran triunfo de Carlos V. Como que el Concilio había sido el eje de su política religiosa desde el estampido luterano.

Todavía una nube volvió a oscurecer el cielo, densa aunque fugazmente: la traslación del Concilio a Bolonia, decretada por el Papa y a la que el Emperador se opuso con toda su fuerza. También aquí volvió a triunfar el César.

A la muerte de Paulo III vuelve a insistir el Emperador ante su sucesor para la continuación del interrumpido Concilio. Pero las circunstancias habían cambiado, y a Julio III no le hacían falta esas insistencias. El Emperador y el Papa estaban de acuerdo y el Concilio de Trento volvió a reanudarse.

Cuando, después de la nueva suspensión, Pío IV haga la tercera y última convocatoria, Carlos V, el gran promotor del Concilio, que puso al servicio de su realización las mejores energías de su reinado, hacía ya años que en el retiro de Yuste había entregado su incomparable alma al Dios cuya fe había guiado sus pasos e inspirado lo mejor de su política en las tenebrosas oscuridades del momento histórico.

J. A. DE ALDAMA, S. J.

CATALOGO DE LA EXPOSICION

En el presente Catálogo han colaborado don Joaquín de la Puente, quien redactó las noticias referentes a pinturas, esculturas, dibujos y grabados (las bibliografías que constan en las papeletas de estas secciones se deben a la señorita Elisa Bermejo); don Javier Cortés, las relativas a armas; don Joaquín María Navascués, las de medallas, bronce y monedas, y don Valentín de Sambricio, las de tapices.

Las atribuciones de las obras, en general, se han sujetado para su clasificación a las dadas por sus propietarios, en lo que se refiere a colecciones particulares.

Por la urgencia de publicación del Catálogo, se sigue en él un orden alfabético de nombres de artistas y va dividido en las siguientes secciones:

I, PINTURA; II, DIBUJO Y GRABADO; III, ESCULTURA, IV, BRONCES; V, MEDALLAS; VI, MONEDAS; VII, TAPICES; VIII, ARMAS; IX, MINIATURAS Y MANUSCRITOS; X, AUTÓGRAFOS Y DOCUMENTOS; XI, ORFEBRERÍA, ESMALTES Y RELOJES; XII, MUEBLES, y XIII, DIVERSOS.

La numeración es correlativa para todas las obras.

La labor de limpieza y restauración de las obras de arte de esta Exposición la han realizado eficazísimamente los restauradores del Museo del Prado don Manuel Pérez Tormo y don Tomás Pérez.

I

PINTURA

AMBERGER, CHRISTOPH (h. 1490 — † 1562 ó 1563).

1. Don Fadrique Alvarez de Toledo, segundo Duque de Alba.

T. 0,80 × 0,55.

De medio cuerpo y de tres cuartos a la derecha. Rostro muy pálido y rasurado. Viste de verdinegro con bordados, en los que se repite constantemente la letra *M*. Lleva gran collar de oro y estudiada forma, con perlas; de él pende venera con la cruz de Santiago. La diestra se aproxima a esta joya y la otra se halla enguantada, teniendo además el otro guante, sumida en la penumbra. Fondo azul sobre el que se lee, a la izquierda: X^o IVLII ANNO./ HVIIIXXVIII; a la derecha: AETATIS SUAE/ ANNO XXXIV. Está tocado con sombrero sobre el cabello largo oscuro.

Fué adquirido por la Casa de Alba en Madrid en 1918. Figuró en la Exposición de Barcelona de 1929. Examinado por los Rayos X en el Museo del Prado, reveló importantes repintes en la gorra, e incluso huellas de otra cabeza.

La atribución a Amberger se debe a Mr. Collin Agnew.
(Madrid. Duques de Alba.)

AMBERGER, CHRISTOPH.

1^{bis} Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, segunda Duquesa de Alba.

T. 0,84 × 0,575.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de oscuro, con mangas rojas acuchilladas. El pelo, que le cae cubriéndola las orejas, se ciñe con rica diadema, de la que pende velo blanco, y se cierra en el busto con una joya. Collar de perlas al cuello y cinturón precioso de labrado oro del que se ve alguna medalla historiada. Levanta la diestra con un abanico de plumas rojas. La izquierda, a la altura de la cintura, tiene tres rosas. Fondo azul. Representa veinticinco años.

El cuadro fué adquirido en Madrid en 1918 por la Casa de Alba.
(Madrid. Duques de Alba.)

AQUILES —llamado también Julio Romano—, **JULIO**, y **MAYNER**, **ALEJANDRO** (cuatro copias).

2. Cuatro escenas de la conquista de Túnez.

Cuatro copias actuales de las pinturas murales que se ejecutaron de 1539 a 1546 en el Peinador de la Reina, de la Alhambra de Granada. (Granada. Palacio Árabe de la Alhambra.)

BATTELE, JAN VAN DER WYET (1477-1557).

3. Carlos V con las armas de sus posesiones territoriales.

T. : central, 0,885 × 0,57; puertas, 0,90 × 0,26.
Tríptico.

En un tondo rodeado de escudos se pinta al Emperador, joven, sentado en su trono. Inscripción abajo. Escudos en las puertas laterales. (Malinas. Museo Comunal.)

BECERRA, GASPAS (1520-1570).

4. La Magdalena penitente.

T. 0,76 × 2,10.
T. 910 —áng. inf. dcho.

En medio de un paisaje de rocas, nubes y montañas azules se halla tendida la Santa joven, sonriente, acodada sobre una peña, con un crucifijo en la mano izquierda. El pomo del bálsamo, una calavera y un libro, a la derecha, en el espacio donde se compone el busto de la rubia figura. Viste con telas blancas que dejan medio descubierto un hombro, y con manto rojo, que la envuelve la mitad inferior del cuerpo.

La describió Bosarte en Santa Cruz de Segovia, donde también la admiró Carderera. En tal lugar hubo de recogerla en 1836 la Comisión Incautadora de la Real Academia de San Fernando.

BIBL.: Sentenach, N., «Gaspar Becerra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1895, 188. Tormo, E., «Becerra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, 65; 1913, 117.

(Madrid. Museo del Prado.)

BENSON —o Bentsoen—, AMBROSIUS (?-1550).

5. Salvator Mundi.

T. 0,92 × 0,87.

De medio cuerpo y de frente. Bendice mayestático, con la mirada ligeramente baja. En la mano izquierda sostiene cetro con cruz y globo terráqueo transparente, en el que se pinta paisaje. Túnica carminosa y manto rojo con bordura de oro y broche pectoral de gran tamaño, con imagen de María con el Niño flanqueada por dos santos. Melena larga y tiara de oro y perlas. Fondo verde, con luminosos rayos que aureolan su cabeza. Fondo verde oscuro.

Únicamente atribuida esta obra a Benson. Publicada por E. Haverkamp-Begemann. Está en relación con un grupo de pinturas asignadas antes al «Maestro de Segovia», que hoy en general se identifica con Ambrosius Benson y que ha hecho suponer que el artista viajó por Castilla.

Según Marlier, este «Salvator Mundi» se creó en Brujas hacia 1530-1532. Este mismo autor afirma que el cuadro es el más impresionante que ha producido la pintura flamenca.

(Madrid. Enrique Traumann.)

BENSON, AMBROSIUS.

6. Tríptico de la Virgen con el Niño.

T. Altura, 1,07; t. central, ancho, 0,725; laterales, ancho, 0,31.

Puerta de la izquierda: Santa Catalina (?) con el anillo de los desposorios místicos (?). De tres cuartos a la derecha. Con corona, atrás, sobre el tocado. Columna roja con un angelote esculpido encima del capitel. Fondo de paisaje con gentes a caballo. En la mano izquierda, cruzando el cuerpo tiene la espada.

Tabla central: De más de medio cuerpo se sienta María en un trono arquitectónico con respaldo de columnas bajas, rojas, con parejas de angelotes encima de los capiteles dorados. Viste manto encarnado que deja entrever el oscuro vestido azul. Sienta al Niño en sus piernas, y El mira a lo alto cogiendo un rosario de cuentas rojas. Fondo de paisaje con arquitecturas y arbolado.

Puerta de la derecha: Santa (?). De más de medio cuerpo, como su compañera. De tres cuartos a la izquierda con un libro de encuadración azul en su diestra y una pluma en la otra mano. Vestido zarco con dibujos, manto verde y mangas rojas. Tocado rosa con una joya en el frente. Arquitectura del inicio de un arco con columna roja y un angelote sobre el capitel. Lejanía de un monte, precedido por un castillo.

(Segovia. Iglesia Catedral.)

BERRUGUETE, ALONSO (1490-1561).

7. El Cardenal Tavera.

Mármol, 0,805 × 0,515.

De casi perfil a la izquierda. Birrete rojo a la cabeza. Viste con alba y tiene sobre una mesa el sombrero cardenalicio y sobre él un libro.

(Toledo. Fundación Lerma.)

BERRUGUETE, PEDRO (? - † a. de 1504).

8. Los Santos Cosme y Damián.

T. 1,11 × 0,62.

Bajo un dosel dorado con interior verde, los santos Cosme y Damián obran su conocido milagro en el enfermo que está sobre una mesa cubierta con un paño blanco. Junto a la mesa, banco con tela roja y un cojín dorado. A la izquierda, uno de los Santos se inclina sobre el paciente. El otro, vestido de oro con rico dibujo rojo y gorro del mismo color, intenso, tiene un bisturí y una cajita en las manos. A la derecha están en pie dos figuras femeninas. La primera viste de verde, con mangas rojas y tocas blancas, lo mismo que su compañera.

Pieza de exquisita belleza entre la producción de Berruguete. El recuerdo de los maestros cuatrocentistas italianos está perfectamente digerido y españolizado, dentro del severo y noble realismo y la monumentalidad que tanto importa al arte nacional.

(Covarrubias. Iglesia Colegial.)

BERRUGUETE, PEDRO.

9. El Rey Esdras.

T. 0,975 × 0,665.

De más de medio cuerpo, surge detrás de un antepecho moldurado, en el que se lee *Rei Exdras*. Mira de tres cuartos a la derecha. Se toca con sombrero coronado, viste ropa verde y manto rojo. El fondo, de oro, ha sido repintado. Igualmente debían ser de oro las alas vueltas hacia arriba del sombrero, repintadas también.

El barbudo rostro del anciano, tan característico de Berruguete, es de una fortaleza plástica sorprendente, máxime si se piensa en cómo el maestro lo ejecuta con ágil y sutil plumeado, que no entorpece la amplitud de masas en la visión.

Pertenece a la predela del retablo de la Iglesia Mayor de Paredes de Nava, que se pintaría después de 1483, ya regresado de Italia el artista.

La técnica mixta es evidente.

BIBL.: Angulo Iñiguez, D., *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*, Barcelona, 1945. Bacaicoa, «Simbolismo del sillar de Paredes de Nava», *Archivo Español de Arte*, 1949, 260.

(Paredes de Nava. Iglesia de Santa Eulalia.)

BERRUGUETE, PEDRO.

10. El Rey Ezequías.

T. 0,985 × 0,66.

De más de medio cuerpo, asoma por un antepecho moldurado, con inscripción: *REI EZECHIAS*. De tres cuartos a la izquierda. Tiene su diestra señalando con el índice, levantada a la altura del pecho, y

La izquierda apoyada sobre un paño verde, que se sujeta del hombro y del otro extremo del sombrero coronado. Viste de rojo, con capa del mismo color, que en parte cae sobre el antepecho, separando las dos palabras de la inscripción.

El sombrero y el fondo, que eran de oro, han sido repintados. sido repintados.

El personaje, rasurado, responde a una observación directa y aguda del natural. Mira al espectador.

Pertenece a la predela del retablo dedicado a la Inmaculada Concepción de la Iglesia Mayor de Paredes de Nava. Se pintaría después de 1483, ya de regreso de Italia el artista.

(Paredes de Nava. Palencia. Iglesia de Santa Eulalia.)

BERRUGUETE, PEDRO.

11. Díptico.

T. 0,91 × 0,57 —cada puerta.

Hoja de la izquierda: Crucifixión. Cristo con aureola lobulada —en oro y rojo— inclina el rostro hacia el suelo de césped verde y matojos, florecidos algunos, en el primer término. Próximo y en plano posterior está crucificado, sin clavar, el buen ladrón. Ligeramente más cercano al espectador, visto por las espaldas, se encuentra amarrado a su cruz de T el otro condenado, cuyo rostro atormenta un pequeño demonio alado. Sobre un alto verde, atrás, se estrechan la mano dos hombres. San Juan y María van por un camino. Una mujer asoma en la puerta de una casuca. Un aldeano y su burro cruzan un puente. La ciudad de Jerusalén ocupa un elevado montículo. Río con un barco. Cielo que se oscurece en lo alto, con nubes tenebrosas.

Hoja derecha: Piedad. María, con los brazos abiertos, tiene en su regazo el cuerpo exángrüe del Hijo. San Juan de rojo, de rodillas, a la izquierda, sostiene con la diestra la cabeza coronada de espinas. Detrás, María Salomé, de verde, mira a la Señora y la acerca un paño blanco. A la derecha, la Magdalena —de rojo y verde manto— arrodillada se acerca al rostro sus manos entrelazadas. Por encima de ella, surge, la tercera de las Marías con toca blanca al igual que Salomé. Detrás de la cruz, fondo de oro con ricos motivos ornamentales dibujados con rojo. Pavimento rico con losetas de diversos colores —verde, rosa, amarillo, decoradas. Ya en el primer término el pomo del bálsamo.

Ambas tablas están ejecutadas con sabio cuidado. La corrección de la técnica mixta debe admirarse. La paleta es cálida y suntuosa. Las carnes se logran sólidas y macizas de forma, con el mero empleo de una siena tostada. No requiere de los plumeados que usa en las tablas comentadas de Santa Eulalia de Paredes de Nava.

(Palencia. Iglesia Catedral.)

BORGOÑA, JUAN DE (noticias de 1494 a 1536).

12. Nacimiento.

T. 1,125 × 0,65.

Ruinas arquitectónicas cubiertas de paja. De rodillas, María y San José adoran al Niño desnudo sobre un cesto con verde. El buey se acerca a

Jesús. El asno mira a la Madre. Por el muro roto aparece la escena de la Anunciación a los pastores.

Procede del retablo de Carboneras.

BIBL.: Angulo Iñiguez, D., *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954.
(Cuenca. Iglesia Catedral.)

BORGOÑA, JUAN DE:

13. La Presentación en el Templo.

T. 0,81 × 0,77.

En torno de la mesa central, y de izquierda a derecha: María, de perfil, con un cirio y la cesta de las tórtolas; San José, la profetisa Ana, Simeón con el Niño —ambos se miran— y un jovencito vestido de verde, del que la tradición popular afirma que se trata del príncipe don Juan, y que lleva un libro azul. Fondo de oro con el Arca de la Alianza en el centro y dos lámparas de aceite pendientes de lo alto.

Procede del retablo de Carboneras.
(Cuenca. Iglesia Catedral.)

BORGOÑA, JUAN DE.

14. La Sagrada Familia en Egipto.

T. 0,83 × 0,78.

Interior de arquitectura renaciente. A la izquierda, San José mira a un ángel vestido de blanco que le ordena regrese a Judea, mostrándole una filacteria, en la que se lee: *IN: —TERRAM: IV—DA:.* El Niño toma de la mano de María una naranja. La Madre, de perfil, sentada en el suelo, le mira con delicada ternura. Los tres llevan aureolas de oro. Fondo de paisaje visible a través de tres arcos.

Procede del retablo de Carboneras.
(Cuenca. Iglesia Catedral.)

BORGOÑA, JUAN DE.

15. Tríptico de la Cena.

T. altura, 1,42; ancho t. central, 1,01; laterales, 0,51.

Puerta de la izquierda: De perfil, a la derecha, se hallan San Ildefonso —en pie— con el donante —de rodillas—. Fondo con ventana, en cuya parte inferior se lee: *AVE REGINA. CELORVM. MATER. R.* Por este vano aparecen paisaje con árbol, rocas escarpadas con castillo y árboles en lo alto, y lejanías de montes y masas de bosque.

Tabla central: En torno de la mesa los apóstoles —San Juan duer-

me; Judas, en primer término, con la bolsa de los dineros—. Jesús, en pie, bendice con la diestra, y en la mano izquierda eleva la Sagrada Forma. Arquitecturas renacentes abiertas a un patio con un árbol; masas de arbolado detrás de la tapia y montañas distantes.

Inscripción en la parte inferior: *este, retablo mando. fazer. alonso. de. salzedo. racionero, et capellan. de. los, reyes, nuevos.*

Tabla de la derecha: María Magdalena, en pie, con pomo en la mano. Viste de verde, con manto carminoso. Antepecho de oro con dibujos y paisaje visible por encima —con castillo a lo lejos— por vano de medio punto. Como en las tablas anteriores, árboles delgados determinan con precisión el primero de los términos siguientes a la primacía de la escena o figuras representadas.

BIBL.: Zarco del Valle, *Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, Centro de Estudios Históricos. Angulo Iniguez, Diego, *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954, 30, lám. 47; *Ars Hispaniae*, XII, fig. 122.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

BOSCH —Bosco—, JHERONIMUS VAN AEKEN —Aquen, Aken— (h. 1450-1460, † 1516).

16. Tríptico de los Improperios.

T. 1,40 × 1,70; laterales: 1,52 × 0,84.

Fdo.: *Jheronimus bosch* —a la izda. del borde inferior.

Puerta de la izquierda: En óvalo con enjutas de luchas de demonios y ángeles aparece el Señor rodeado de seis figuras, armada una con un cuchillo en cuya hoja se escribe la inicial *B*.

Tabla central: Sobre un círculo de oro —rodeado de grisallas, con notas rojas de luchas de ángeles con los demonios—, Cristo, con su hombro derecho desnudo, coronado de espinas, mira al espectador. En torno a El. de izquierda a derecha, un hombre de perfil judaico tocado con gorro que deja salir el cabello por la parte superior, con un pájaro posado en la diestra, que sostiene cetro rematado con bola de cristal en la que está un Moisés de oro con las Tablas; individuo de faz ancha que mira la mano con la vara del personaje siguiente; éste, sujetando la vara con la que aprieta la corona de espinas y mirando al Señor, sobre el pecho lleva unas flores y medallón con águila bicéfala; detrás de él asoma otro individuo con cuerno de caza, y más abajo, por último, un soldado que sujeta a Jesús y en cuya manga roja están las letras: *S. P. Q. R.* Merecen especial atención las movidas escenas de los combates de ángeles y demonios.

Escherich cree ver en esta obra una sátira política. L. Baldass estima representante de los sacerdotes judíos al personaje de la izquierda, y del poder civil al del águila bicéfala.

Se trata de una réplica de las varias realizadas por el Bosco del original que conserva el Monasterio de El Escorial y del que existen otras réplicas en el Museo Provincial de Segovia y en el comercio de Londres.

Jerónimo Bosco trató en diversas ocasiones tal tema, utilizando en todo momento medias figuras para la composición. Así, deben destacarse el cuadro de la col. Johnson, de Filadelfia, y el de la National Gallery, de Londres. Sin embargo, la estilización y hasta cierta simplificación en estas últimas obras, es más avanzada que la de El Escorial y la réplica del Museo de Valencia que ahora se comenta. El original es considerado por P. Lafont y L. Demonts como una de las obras primeras del Bosco, pero Ch. de Tolway y L. Baldass la sitúan hacia la mitad de su producción. J. Combet piensa, por el contrario, que su técnica es avanzada y, por lo tanto, de época tardía.

Puerta de la derecha: En un óvalo, con enjutas en las que se representan luchas de ángeles con demonios —en grisalla—, se pinta, en medias figuras, la Flagelación de Cristo.

Los originales de estas puertas, que son réplica de taller, han desaparecido.

(Valencia. Museo de Bellas Artes.)

BOUTS, ALBERT —Aelbrecht, llamado el Maestro de la Asunción de María— (h. 1455-1549).

17. Cabeza de Cristo.

T. diámetro: 0,30.

T. 1446 —áng. inf. izdo. en el oro del marco.

Cabeza de Cristo coronado de espinas y sangrante. Se halla de frente, con los ojos sanguinolentos y la boca entreabierta. Rayos de oro sobre el fondo azul oscuro.

Modelado con suave y cuidada precisión.

Considerado obra de Bouts por Friedländer.

Legado en 1915 al Museo del Prado por don Pablo Bosch, núm. 66. (Madrid. Museo del Prado.)

BRUEGHEL —Bruegels, Brenghels—, PETER, llamado el Viejo (h. 1528-† 1569).

18. Adoración de los Magos.

L. 1,19 × 1,65.

En el centro de la composición, una gran choza con la Sagrada Familia, los Reyes Magos y toda una ingente multitud distribuida con fantasía nórdica por toda la pintura.

Sin duda de ningún género esta obra fué pintada al temple para admirarse luminosa y magra. Por desgracia, se barnizó en algún tiempo e inmediatamente ennegrecería, como hoy lo está.

Existe otra composición igual en el Museo de Bruselas, otra en Amberes y una más de la Colección Johnson, hoy en el Museo de Pensilvania —Filadelfia—, además de la de las Descalzas de Madrid.

La adquirió el Patronato del Tesoro Artístico en noviembre de 1930. (Madrid. Museo del Prado.)

BRUEGHEL (discípulo de Jan Brueghel. 1570-1630).

19. El Palacio de Bruselas.

I. 1,50 × 2,28.

2220 —cerca del áng. inf. izdo.

A la izquierda, en primer plano, precedidos por dos perritos, cuatro damas y una niña acompañan a la Infanta Gobernadora, Isabel Clara Eugenia, con tocas de viuda; detrás camina un caballero. Un galgo blanco corre tras un ciervo; dos de éstos pastan tranquilos en la extensa

pradera. El palacio, con las cocheras, delante. Boscaje a la derecha, y árboles corpulentos al otro lado. Cielo surcado de nubes y aves.

Traído el cuadro de Flandes para la primera mujer de Felipe IV, la Reina doña Isabel.

(Madrid. Museo del Prado.)

CARVALHO, DOMINGOS (?).

20. Doña Catalina de Portugal como Santa Catalina.

T. 0,78 × 0,60.

Fdo.: CARVALHO —en el canal de la espada.

De medio cuerpo, y la cabeza —coronada y aureolada— de tres cuartos a la izquierda. Viste ricamente con paños dorados, blancos y rojos y con manto verde que sujeta con la mano izquierda, abajo, cerca de la rueda del martirio, que aparece a la derecha. En la diestra mantiene en alto la espada. Fondo con cortina roja —arquitectura y lleno un espacio negro con afiligranado adorno en oro. Al cuello lleva dos collares, el uno con colgante circular de perlas.

La retratada era hija de Felipe «el Hermoso» y doña Juana de Castilla, «la Loca». N. póstuma en Torquemada, Palencia, en 14 de marzo de 1507. Contrajo matrimonio el 5 de enero de 1525. † el 12 de febrero de 1578.

El cuadro era propiedad del convento de los Angeles, de Madrid. De allí pasó al Museo de la Trinidad.

BIBL.: Justi, *Jahrbuch preuss.*, IX, 233; *Miscellaneen*, II, 114; *L'Art ancien y moderne*, XXIII, 1908, pág. 587. Sousa Viterbo, pág. 41. Die-
(Madrid. Museo del Prado.)

CLEVE, Joos VAN, llamado Joos van den Beke, identificado con el Maestro de la Muerte de María y confundido con Cleve «el Loco» (h. 1485, † 1540-1541).

21. El Salvador.

T 0,60 × 0,47.

T. 1402 —cerca de áng. inf. dcho.

Casi media figura. De frente. Bendice con la diestra y sostiene el globo terráqueo, rematado por cetro que termina en cruz. Viste de azul con manto rojo, cerrado en el cuello con un gran broche circular con pinjante, todo ello de oro, piedras preciosas y perlas. El rostro, exquisitamente modelado, es ancho, cabellos y barba rubios, ojos ligeramente oblicuos; de verdadera belleza.

Cuidadísima factura y modelado fluyente que no impide la precisión del dibujo.

Friedländer lo cree de hacia 1530 y posible pintura de taller. Hulin de Loo estima sea de la última época del maestro. Con pequeñas variantes figura una repetición en el Catálogo de la tercera venta de Sedelmeyer. París, 1907, núm. 238.

Fué legado por don Pablo Bosch al Museo del Prado; número 28.

(Madrid. Museo del Prado.)

CLEVE, JOOS VAN.

22. Doña Leonor de Austria.

T. 0,355 × 0,27.

Medía figura. De tres cuartos a la izquierda. Diadema sobre el cabello. Pendientes de perlas y collar sobre el amplio escote. Mangas acuchilladas con pieles blancas. Las manos, juntas abajo, teniendo un papel en la diestra con escritura hoy ya ilegible. Fondo oscuro.

BIBL.: *Catálogo de Cardenera*, Madrid, 1887, núm. 12. L. Doblott-Delondre, *Portraits d'Infantes*, Bruselas, 1913, 20-21. Gustav Glück, *The Picture Gallery of the Vienna Art Museum*, Viena, 1925, 171; *Catálogo de la Colección Lázaro*, Madrid, 1927, 483, núm. 1.008. J. Camón Aznar, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951, 113.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

CLEVE, JOOS VAN.

23. Doña Leonor de Austria.

T. Diám., 0,61.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda, hacia donde mira. Viste de oscuro con mangas rosas acuchilladas. En el gran escote lleva un rico collar de oro, perlas y piedras preciosas. Otro collar de perlas con pinjante cae sobre el pecho. En la diestra tiene una naranja y la mano izquierda se apoya extendida también abajo. Se toca con gorra negra adornada con joyas y por debajo de su rubio cabello recogido en ambos lados de la cabeza cuelgan los pendientes. Fondo oscuro.

Es réplica antigua —según Staring, podría ser de Jan Gossaert— de un original perdido pintado por Joos van Cleve. Otros ejemplares de este tipo, con variantes, existen en las colecciones de la Reina de Inglaterra, Hampton Court; Museo de Viena; col. Gulbankian; Museo Condé, Chantilly, y Castillo de S. Roch.

(La Haya. Koninklijk Huisarchief.)

CLEVE, JOOS VAN

24. Carlos V.

T. Diám., 0,61.

Busto grande. De tres cuartos a la derecha, con las manos apoyadas sobre un almohadón. Toisón de Oro. Gorra negra. Fondo oscuro. Réplica antigua —según Staring pudiera ser de Jan Gossaert— de un original perdido de Joos van Cleve.

(La Haya. Koninklijk Huisarchief.)

CLEVE, JOOS VAN (copia).

25. El Emperador Maximiliano I.

T. 0,50 × 0,35.

971 —áng. inf. izdo.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda. Gorra negra. Melena blanca y larga. El Toisón de Oro sobre la vestidura negra, que es de mangas doradas. En la diestra sujeta un clavel rojo y la mano izquierda queda abajo, como apoyándose en el borde del marco. Fondo oscuro.

Inscripción arriba: *EL ENPERADOR MAXIMILIANO.*

Es copia de un original perdido del que existe una copia fechada en 1510. El ejemplar de Viena se ha atribuido a Lucas de Leyden, y en la actualidad a Van Cleve. Otros ejemplares en el Museo Jaquemart André de París y una variante en el Museo de Bruselas.

Maximiliano I nació en 1459. Fué Emperador desde 1493. Le sucedió su nieto Carlos V. † en 12 de enero de 1519.

Consta en 1600 en el Alcázar de Madrid.

BIBL.: L. von Baldass, *Anuario Austriaco*, 1913-14, págs. 247 y siguientes. Geisberg, «Retratos de Maximiliano I grabados en madera», *Jahrbuch Preuss.*, 1911. L. Baldass, *Joos. Van Cleve*, núm. 3. P. Bautres, «Un portrait de l'Empereur Maximilien d'après Joos, Van Cleve», *Revue de l'Art*, vol. XLVI, marzo, 1929, pág. 109.

(Madrid. Museo del Prado.)

CLEVE, VAN (círculo).

26. Descendimiento.

T. 1,03 × 0,72.

A la derecha, el anciano José de Arimatea sostiene a Cristo, cogiéndole con las manos cubiertas con el sudario. María, a la izquierda, y más baja, abraza al Hijo muerto. San Juan —vestido de rojo— apoya suavemente su diestra sobre la espalda de la Madre y mira al espectador. Fondo con ciudad y cielo claro surcado por dos golondrinas.

Ejecución de mano harto manierista siguiendo formas u original del círculo de Van Cleve.

(León. Museo Arqueológico.)

CLEVE, VAN (estilo de).

27. Tríptico de la Crucifixión.

T. Alto, 0,65; ancho t. central, 0,47; puertas, 0,205.

Portezuela de la izquierda: Jesús camino del Calvario con la cruz auestas ayudado por el Cirineo. Sayón, a la derecha, en primer término. Detrás otro tocando una trompeta, San Juan y María. Fondo con puerta en la muralla de una ciudad.

Tabla central: Cristo crucificado entre los dos ladrones, dirigiéndose a San Juan en el momento en que le dijo «Hijo, ahí tienes a tu Madre». Esta yace lúidā en brazos de una de las Marías. Dos más de las Santas Mujeres están a su lado y la Magdalena abrazada a la cruz. A la derecha caballero de Santiago donante, de rodillas, con el ángel Gabriel, patrono de su nombre, con filacteria en cetro: AVE—GRACIA—PLENA. Fondo de paisaje con la ciudad de Jerusalén, soldados a caballo y otras gentes.

Portezuela de la derecha: Descendimiento. María toma de las piernas a su Hijo. San Juan a la derecha.

En la parte exterior de las puertas quedan restos de la pintura de dos escudos que serían probablemente las armas del donante que se retrata en la tabla central.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

COECKE VAN AELST, PIETER (1502-1550).

28. La Adoración de los Magos (tríptico).

T. alt., 0,87; ancho de las puertas, 0,23, y del centro, 0,555.
T. 952 —en la T. central; áng. inf. deho.

Puerta izquierda: Melchor, en pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha. Sostiene en la mano izquierda el rico cáliz de su ofrenda, y con la diestra sujeta la tapa del mismo. Viste manto azul y mangas rosas. Se toca con sombrero rojo coronado. Detrás comen en el pesebre el buey y el asno. Alto de terreno. Arquitectura. Lejanía azul con pastores y rebaño. En el primer término, a los pies del personaje, aparecen un capitel y una piedra, entre hierbas.

Tabla central: A la izquierda, un anciano, Gaspar, calvo, destacado —el cetro y el turbante están en tierra—. Se arrodilla para hacer su ofrenda al Niño, desnudo, sentado en el regazo de María, quien a su vez se sienta sobre labrado poyo de piedra. San José, detrás, centra la composición. Dos personajes del séquito real conversan cerca de la escena, en las renacentistas ruinas arquitectónicas. Dos aldeanos —del uno sólo aparece el perfil—, acaso retratos de un mismo personaje, pues en su interpretación hay una cierta y curiosa nota realista, nada de acuerdo con la manera de toda la pintura; asoman por la derecha. Fondo con edificaciones y un puentecillo. En éste y una gran puerta pugnan gentes por pasar.

Puerta de la derecha: Rey negro. En pie. De tres cuartos a la izquierda, mirando, como su compañero, a la escena principal. Viste de rosa, con manto azul claro que le cae de un hombro y envuelve la mitad inferior de su cuerpo. Lleva en la diestra su presente para Jesús; cuerno negro tapado en la boca, rematado en la punta y montado en valioso soporte de oro. En la izquierda, que pende a lo largo de todo el cuerpo, porta el cetro. Fondo con ruinas; montañas y una comitiva con hombres armados.

(Madrid. Museo del Prado.)

COFFERMANS —o Coffermaker—, MARCELLUS (? — † después de 1575).

29. La Magdalena.

T. 0,80 × 2,00.

Fdo.: *Marcellius coffermans pinxit 1568* —al pie del crucifijo, a la izda.
T. 1.387 —áng. inf. izdo.

Tendida casi boca abajo, con un libro que sujeta con la mano izquierda y acodada en el brazo diestro. Viste manto blanco, que le cae desde la cabeza y que deja entrever parte de sus senos, los pies y los brazos. Mira como abstraída hacia el Crucificado, cercano al simbólico pomo, en el que se escribe *Magdale* en la filacteria de la decoración cerámica. Toda la figura destaca luminosa sobre el fondo oscuro que establece el terreno y un tronco de árbol. A la derecha: paisaje con minúsculos personajes, elevaciones roqueras y construcciones.

Está considerada esta tabla como la obra maestra de Coffermans.

Legado Bosch al Museo del Prado, núm. 7.

(Madrid. Museo del Prado.)

COMONTES, FRANCISCO (? - 1565) (?).

30. La Resurrección.

T. 1,25 × 0,935.

Composición que recuerda de lejos las manieristas de Yáñez.

Cristo bendice subido en una losa de mármol blanco, en la que duerme un soldado y otro se espanta del prodigio. Dos más atrás, al lado del sepulcro, miran a Jesús resucitado.

(Toledo. Museo Arqueológico.)

COMONTES, FRANCISCO (?).

31. La Natividad de Nuestra Señora.

T. 122 × 0,90.

Santa Ana, sentada dentro de su lecho con dosel rojo, tiene sentada también a María niña, recién nacida, desnuda. Una joven, que casi centra la composición, señala a la madre mirando a San Joaquín, anciano, que se acerca de perfil, piadoso, con las manos juntas. Abajo, una joven, vestida de rojo y verde, calienta un pañal en un brasero.

Pintura hecha con descuido, preocupando únicamente al autor la tonación del color, ya que, como tabla de retablo, importaba más el efecto de los rojos intensos.

(Toledo. Museo Arqueológico.)

CORTE, JUAN DE LA (1597-1660).

32. Coronación de Carlos V en Bolonia en 1530.

L. 1,64 × 1,13.

Fdo.: *Juan de la Corte* —abajo a la izquierda.

Desde la derecha, bajo palio, cabalgan, coronados de tiara y corona imperial, el Pontífice y Carlos V, seguidos y precedidos de vistosa comitiva. (Madrid. Andrés Allende-Salazar.)

CORREA DE VIVAR, JUAN (? — † 1561).

33. El tránsito de la Virgen.

T. 2,54 × 1,47.

883 —áng. inf. izdo.

María, a la derecha, expira lívida, mientras San Pedro le acerca una vela encendida. Diez apóstoles más contemplan en actitudes diversas —dos leen, uno porta un acetre, otro una alta cruz procesional...—. San Juan, atrodillado, con palma y libro, mira dolorido a la Madre de Dios. A su derecha, sobre baja mesa, un plato con una granada y tres manzanas —interesante bodegón—. Al otro lado, de perfil, de rodillas, con las manos juntas y de menor tamaño que el que le correspondería, aparece don Francisco de Rojas, caballero calatravo, vistiendo los hábitos de la Orden. Tres ventanas en la arquitectura de fondo: en las vidrieras laterales, blasones de los Rojas y Ayala; en la del centro, Asunción con diez ángeles y Cristo en lo alto.

El retratado, hijo de Francisco de Rojas y Ayala y de doña Juana Ribera, casado con doña Juana de Castilla, está enterrado en Toledo, en el Tránsito, de donde procede esta pintura que se hallaba en la hornacina plateresca, existente aún, en el lugar de la Epístola.

BIBL.: *Ars Hispaniae*, XII, 190, fig. 200.

(Madrid. Museo del Prado.)

CORREA DE VIVAR, JUAN.

34. Pentecostés.

T. 1,01 × 0,925.

Interior con dos columnas de mármol rojo y dos ventanas, en la pared del fondo. María, vestida de azul oscuro, sentada con un libro abierto en el regazo, centra la composición. En término igual al de ella, o algo anterior, se sitúan cuatro varones de rodillas con alternados mantos rojos y verdes. Detrás, cabezas y algunos bustos de hasta dieciocho personajes, abundando los femeninos. Lenguas de fuego.

(Toledo. Museo Arqueológico.)

CORREA DE VIVAR, JUAN.

35. Cristo coronado de espinas.

T. —diámetro de lo visible y pintado : 0,295.

Cristo, humilde y apesadumbrado, con una capa parda sobre los hombros de su torso desnudo, con las manos atadas, soporta los improperios de dos sayones, a derecha e izquierda, que le aprietan con sendas varas la corona de espinas. Otro sayón, desde abajo, a la izquierda, le increpa ofreciéndole la caña, cetro de escarnio.

(Toledo. Museo Arqueológico.)

COXCIE —Coxcien, Coxcyen, Coxie, Coxins—, MICHEL, llamado «Rafael Flamenco» (1499-1592).

36. San Antonio Abad.

T. 0,295 × 0,39.

A la izquierda, casi de perfil, de más de medio cuerpo, y acodado con las manos juntas en alto, sobre una toca, en la que se sitúan un Jesús Crucificado, calavera y libro. Detrás del Santo, peñascos, con algunos árboles.

(Madrid. Enrique Traumann.)

COXCIE, MICHEL.

37. Santa Cecilia con niños y ángel cantor.

L. 1,36 × 1,04.

Fdo.: *Michael Coxien me fecit* —en la parte inf., en la caja del clavicordio.

Santa Cecilia, a la derecha, toca el clavicordio, situada de tres cuartos al lado contrario, ceñida en su trenzado cabello rubio rica diadema de perlas y piedras preciosas. Viste de rosa malva y manto rojo. Detrás de ella, a la izquierda, una niña rubia, de verde, atenta a la lectura de su cuaderno musical, siendo cogida por los hombros por un ángel niño, cantor. Cortina verde y muro oscuro del interior. Abajo, en primer término, un niño vuelve el rostro hacia el espectador. Las partituras de los cuadernos son perfectamente legibles.

(Madrid. Museo del Prado.)

CRANACH el Viejo, LUCAS —Müller o Sunder— (1472-1553).

38. Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau.

T. 1,14 × 1,75.

Fdo.: *dragoncillo 1544*—abajo, hacia la derecha en tronco de árbol.

Carlos V y el Elector Juan Federico de Sajonia, con dos ballesteros, se sitúan a la izquierda. A la derecha aparece un grupo de damas. Mon-

teria de jabalíes. Acoso de venados hacia el agua. Fondo con el castillo de Torgau. Winkler estima que debe atribuirse al hijo de Cranach. El general Prieto Llovera sostiene que el Emperador no se retrata en estas tablas, pues no participó de las cacerías de Torgau. Sánchez Cantón considera, sin embargo, que el caballero del Toisón no puede ser otro que Carlos V.

W. A. Baillie-Grohman localizó en 1904 el lugar de la cacería; antes se pensaba que ésta y la siguiente tabla que se cataloga eran escenas en el castillo de Moritzburgo. Los dos Cranach ejecutaron cuadros de cacerías. Existen dos en Viena (1544), uno en Estocolmo (1546) y otros en Copenhague.

Trajo a España esta pintura doña María de Hungría. En 1636 se hallaba en el Alcázar de Madrid.

BIBL.: Exposición del paisaje, Magnasco Society, Apollo, agosto 1930. Bailli, G., *Burling*, Magar, febrero 1904. W. Leidlitz, *Cranach G. des Beaux-Arts*, 1899, II.

(Madrid. Museo del Prado.)

CRANACH el Viejo, LUCAS.

39. Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau.

T. 1,18 × 1,77.

Fdo.: dragoncillo 1544—ángulo inferior derecho en una barca.

Otros incidentes de la cacería anterior. El castillo de Torgau se ve por el lado del foso del agua. Abajo, a la izquierda, el Emperador y el Duque de Sajonia con sus ballesteros. Detrás de Carlos V un anciano con el Toisón. A la derecha, grupo de señoras.

En la col. Lord Powerscourt, lienzo que repite esta composición.

En el Inventario de La Granja de 1746, con las pinturas de Isabel de Farnesio.

(Madrid. Museo del Prado.)

DAVID, GERARD —Gheeraert, Gerard Jansz o David Oudewaeter— (h. 1450-1523).

40. La Virgen con el Niño.

T. 0,45 × 0,345.

De frente aparece la exquisita imagen de María, sentada, con el Niño desnudo, cogido con la diestra y casi tendido entre el brazo y el regazo. Con la mano izquierda la Madre muestra una rosa blanca, mientras tiene en las manos un rosario de cuentas rojas. Fondo de paisaje con ciudad, puente, río y verdes y azules montes a lo lejos; todo ello a la izquierda. A la derecha, escena de la huida a Egipto: San José, con un cayado y la

cesta de provisiones, marcha delante y llevando el borrico en que monta la Señora con su Hijo en brazos. Ciudad fortificada en una elevación roquera, tras frondosa masa de arbolado. Cielo zarco.

Pieza de singular belleza ejecutada con amoroso y sabio cuidado.

BIBL.: M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, VI, 153, número 207.

(Granada. Museo del Sacromonte.)

EYCK, VAN (anónimo alemán de la sucesión de los hermanos Van Eyck).

41. Virgen con el Niño.

T. 0,465 × 0,35.

María, vestida de manto rojo —con forro verde que asoma en diversas partes— que la cubre casi totalmente, tiene sobre sus piernas al Niño desnudo y con un libro. Se sienta bajo dosel. Estancia iluminada por dos ventanales, a la izquierda, que dejan ver los edificios de una ciudad nórdica.

Bajo estos vanos se sitúa un banco en el que posan una palmatoria (?), cofrecillo y un libro. A la derecha, con libros y objetos de costura, un arcón, sobre el que se abre en el muro una alacena con frascos, cofrecillo... y tres cajas circulares con la letra S. En el suelo un brasero dorado.

La ejecución de los rostros desdice harto de la del resto de la pintura, no carente de encanto en su carácter de imitadora de modelos ya establecidos.

(Covarrubias. Iglesia Colegial.)

FERNANDEZ, ALEJO (h. 1470? —1545).

42. La flagelación.

T. 0,48 × 0,35.

1.034 —áng. inf. izdo.; 1397 y flor de lis —áng. inf. dcho.

Cuatro sayones —en movidas actitudes— azotan a Cristo desnudo y atado a la columna de una arquitectura renacentista. Pilatos, en su trono, en lo alto de una escalinata, con cetro en la mano, mira el acto. Detrás de la escalera, que conduce al trono, conversan dos personajes: tres judíos —uno sacerdote— se hallan en término anterior, a la izquierda, y, al otro lado, un soldado con armadura y manto rojo, que tiene una vara en la mano. Arriba, en un antepecho sobre arcos, asoman hasta seis individuos. Más arquitectura distante, montañas azules. Primer plano con un mendigo ciego, sentado en el suelo. En el mismo plano: restos arquitectónicos.

Pintura muy luminosa por el sólido lecho de óleo blanco. Materia delgada para el modelado. Ejecución verdaderamente minuciosa. Con recortes de dibujo sólo conseguibles al temple o al barniz.

Berenson atribuye esta obra a un pintor sugestionado por el Bosco. Friedländer la considera española de principios del XVI. Torno la estu-

dió atribuyéndola, dudoso, a Juan de Pereda. Angulo es quien la clasifica como de Alejo Fernández, y señala que la composición se repite en tamaño grande en el coro de San Agustín de Osuna.

Estaba en 1746 en La Granja entre los cuadros de Isabel de Farnesio. En Madrid en 1814.

(Madrid. Museo del Prado.)

FLANDES, JUAN DE (?-† antes de 1519).

43. La reina Isabel la Católica.

T. 0,435 × 0,335.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Tocas y camisa blancas. Viste de negro, y del velo que pende de la toca prende cruz con venera. Fondo negro.

Tormo lo atribuía a Bermejo. Otros a Michiel Sittow. Existen dos ejemplares semejantes en El Pardo y Palacio Real de Madrid.

BIBL.: Angulo Iñiguez, D., *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXVII, cuad. II, 1950, 443-448; «Isabel la Católica, sus retratos, sus vestidos y joyas», discurso, Santander, 1951. E. Haverkamp Begemann. «Juan de Flandes y los Reyes Católicos», *Archivo Español de Arte*, XXV, página 237.

(Madrid. Real Academia de la Historia.)

FLANDES, JUAN DE (atribuido a).

44. San Juan Bautista.

T. 1,59 × 0,72.

En pie, caminando y con la cabeza vuelta hacia la derecha, donde tiene el libro y sobre él el cordero. A éste señala con el índice de su diestra. Viste burdo sayal pardo con manto rojo. Piedras y peñascos sobre el suelo. Lejanía con fuertes arquitecturas y montañas.

Está muy repintado. El desproporcionado dibujo de rostro y manos no corresponde al tan preciso de los pies.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FLORIS, FRANCK DE VRIENDT (1516-1570).

45. Abel.

L. 1,51 × 1,25.

849 / 624 —áng. inf. izdo.

En primer término yace desnudo y muerto, con la quijada del crimen entre las piernas, el cuerpo de Abel, visto en violento escorzo de la cabeza a los pies —uno de éstos posa sobre el altar encendido por la primera víctima de la humanidad—. Detrás, a la izquierda, huye des-pavorido Caín, maldecido por Dios, que en lo alto se acompaña de

dos ángeles niños, desnudos y sin alas. El altar, más pequeño, del fratri-
cida, árboles y un arroyo que forma pequeñas cascadas.

La figura de Abel está directamente tomada de una de Miguel An-
gel, de la Sixtina, que también utilizó el Greco, poniéndola de la mis-
ma manera, invertida, en la Resurrección, que se conserva en el Prado.

Hasta 1873 Madrazo creyó este cuadro de Pordenone.

Estaba en 1776 en La Granja, con atribución a Van Dyck, entre los
cuadros de Isabel de Farnesio.

(Madrid. Museo del Prado.)

FRANCK —Francken «den Ouden— el Viejo (1542-1616).

46. Interior de una iglesia flamenca.

T. 0,33 × 0,48.

Fdo.: D^o *ffrank* —en un pilar de la derecha.

179 - 2691 —abajo, a la izda.

Perspectiva de una iglesia gótica de tres naves, con esculturas en las
columnas, dando ellas a la nave central. La Santa Misá se celebra, al
fondo, en un altar de la izquierda. La vista se toma desde los pies y se
distribuyen numerosos personajes por todo el ámbito. En primer tér-
mino cabe destacar un clérigo, que conversa con dos caballeros y detrás
del cual se hallan dos pajes, dos perrillos blancos, una dama joven que
toma agua bendita de la pila y un anciano que camina con muletas.

Estuvo atribuido a Franck el Joven. En 1794 se encontraba en Aran-
juez y en 1814 en Madrid.

(Madrid. Museo del Prado.)

FRANCKEN —Franck— II el Mozo, FRANS (1581-1642).

47. Alegoría de la abdicación del Emperador Carlos V en Bruselas, el 25 de octubre de 1555.

T. 1,34 × 1,72.

Carlos V, sentado en un trono, coronado como Emperador, con Toi-
són y manto rojo, extiende sus brazos señalando a su hermano don Fer-
nando —su sucesor en el Imperio, situado a la izquierda—, y a Felipe II
—a la derecha, heredero de España, Milán y los Países Bajos—. A los
lados de éstos aparecen grupos de personajes y figuras alegóricas: Europa,
Africa, América, etc., algunas de las cuales se arrodillan y ofrecen sus
tributos. Junto a Felipe II se hallan personificaciones que llevan ban-
deras con los blasones territoriales que como dominios adquiría en el in-
stante de la abdicación de su padre. A la izquierda irrumpe Neptuno
con la esfera terrestre en carro tirado por caballos y rodeado de nereidas
y tritones. Abajo del trono del Emperador, en un almohadón, están el
cetro, la espada y el globo terráqueo. En el fondo, a la izquierda, se es-
cenifica la marcha de Carlos V, en coche tirado por dos mulas.

Recuadro con extensa inscripción, en el ángulo inferior derecho.

Procede de la col. George. Adquirido por el Museo Nacional de La
Haya en 1806. Después de 1808 en el Rijksmuseum.

(Amsterdam. Rijksmuseum.)

FROSCH, FERDINAND (copia de Moro).

48. El Cardenal Granvela.

T. 1,11 × 0,815.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a su derecha. Apoya la diestra sobre el borde de una mesa con un reloj y una carpeta o libro rojo. Viste de negro. Cuello blanco sencillo. En la izquierda, con tres sortijas, tiene los guantes.

El original se conserva en el Museo de Belvedere de Viena.

Copia realizada para la Galería de españoles ilustres, en 1879. (Madrid. Museo del Prado.)

GONZALEZ VELAZQUEZ, ANTONIO (1723-1793).

49. Alegoría del Toisón de Oro.

L. 0,66 × 0,47.

Sobre un pedestal, vestido y tocado de rojo, con manto sobre los hombros, en pie y volviendo la cabeza hacia la derecha, se encuentra personaje que querrá ser Felipe «el Bueno», de Borgoña, fundador de la Orden del Toisón. A la derecha, un soldado con coraza de oro, casco y manto rosa, tiene y le muestra en la izquierda un cordero. Al lado contrario, sentado y en contraluz, otro personaje. Fondo con arquitectura, cielo azul con nubes y dos parejas de angelitos a cada lado, volando, con cartelas y una cruz.

Debe ser boceto para una composición de mayores dimensiones.

Existen grabados de la época copiando esta obra dieciochesca. (Madrid. Museo Cerralbo.)

GOSSAERT —Gossart de Maubege, conocido por Mabuse—, JAN (imitador de) (1478-1533).

50. Puertas de un tríptico.

T. 0,82 × 0,27 cada una.

Puerta izquierda: Santa Catalina. En pie de cuerpo entero. En la diestra empuña una espada y en la mano izquierda sostiene un libro. A sus plantas yace la rueda del martirio. Fondo con árboles y un palacio en una elevación del terreno. *Exterior:* Angel de la Anunciación. De tres cuartos a la derecha. Casi grisalla.

Puerta de la derecha: Santa Bárbara. En pie, de cuerpo entero. Vista de tres cuartos por la espalda y el rostro de perfil a la izquierda. En la diestra sostiene una gran pluma blanca y en la mano izquierda un libro. Torre y masa de arbolado frondoso tras ella. *Exterior:* María anunciada. De frente y con la cabeza vuelta a la izquierda. Casi grisalla.

(Madrid. Museo Cerralbo.)

GRECO, El. Domenico Theotocopoulos o Teotocópuli (1541-1614).

51. El Cardenal Tavera.

L. 1.015 × 0,82.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Mira desde las cuencas hundidas de sus ojos al espectador. Rostro enjuto, cadavérico (el Greco lo pintó valiéndose de la mascarilla mortuoria). La diestra queda oculta detrás del birrete cardenalicio, que posa sobre la mesa cubierta de paño verde y en la que también hay un libro encuadernado en azul sobre el que posa suave la femenina mano izquierda, plena de espíritu. Fondo oscuro.

Es una de las piezas en la que de manera admirable puede comprenderse el modo plástico de ejecutar del Greco. Rostro y mano son una simple grisalla, levemente entintada, muy modelada, y a la que se le han puesto sutiles *alegrías* para el velado postrero. La importancia del lecho blanco se evidencia en el ropaje del Cardenal, aladamente teñido con ricos y transparentes carmines. Verdadera entonación *tenébrista*, potente de luz en toda la figura y de modo especial en la casi plana manga blanca.

Esta obra sufrió gravemente en 1936 y fué restaurada por el pintor Fernando Labrada.

(Toledo. Fundación Lerma.)

GRECO, El.

52. El Beato Juan de Avila.

L. 0,80 × 0,625.

Medía figura de eclesiástico vestido de negro, con cuello blanco. De tres cuartos a la izquierda, sentado en un sillón y con la mirada puesta en el espectador. La diestra sobre el pecho. Con la otra mano se coge el manto. (Ambas manos no corresponden al modelo femenino que utilizaba el Greco, incluso para los ancianos.)

Inscripción arriba, a la izquierda: *M. JUAN DE AVILA.*

Pintado con factura directa, es decir, de manera insólita en el Greco. (Toledo. Casa del Greco.)

GRECO, El.

53. Don Juan de Austria.

L. 0,93 × 0,76.

Más de media figura de tres cuartos a la derecha y la cabeza vuelta al lado contrario e inclinada. Viste armadura. En la diestra empuña la bengala. Tiene la mano izquierda en la espada.

Puede y debe ser intencionado retrato de don Juan de Austria. La estructura ósea de su rostro es a todas luces semejante a la de los diversos retratos del personaje que ahora se exhiben, considerando, naturalmente, la deformación inevitable en este supuesto Greco.

La paleta, sorda y parda, está utilizada con facturá directa, es decir, distinta a las exigencias estilísticas y técnicas del cretense. Cossío suponía a esta pintura del período italiano del Greco. Lozoya y Sánchez Cantón estiman que atribución e identificación deberán revisarse. La identificación del personaje —Don Juan de Austria— es clara; no tanto la atribución, aunque la obra está atrocemente repintada.

Procede del legado testamentario del Marqués de la Vega-Inclán. Pasó a la Casa del Greco en 1953, desde el Museo Romántico. (Toledo. Casa del Greco.)

HEERE —Minheere, Mynsheere o Darus—, LUCAS DE, llamado Lucas de Holanda (1534-1584).

54. Retrato de Felipe II. T. 0,355 × 0,255.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda. Viste de negro con Toisón pendiente de cinta también negra y cortado abajo por el marco.

La atribución de este retrato y de otro de Felipe II que se conserva en el Museo del Prado, se basa en un pasaje de una carta de Granvela, fechada en 15 de noviembre de 1553, en la que hace mención de un retrato de Felipe II, del pintor Lucas.

(Valencia. Museo de Bellas Artes.)

HOLBEIN, AMBROSIUS (?) (1460-1524).

55. Carlos V como Archiduque de Austria. T. 38 × 30.

De busto grande tras un antepecho, en el que apoya sus manos, representa Carlos en este retrato unos dieciséis años. Se toca con bonete adornado de rico medallón y todo él tiene una gran exuberancia de color. El tipo coincide con los análogos de Van Orby.

(París. Col. Mme. Tudor Wilkinson.)

HUYS —Hus—, PEETER (segunda mitad del XVI).

56. El Infierno.

T. 0,86 × 0,82.

Fdo.: 1570/ *peeter huys fc.* —abajo, a la izquierda.

Paisaje fantástico, con incendio al fondo. La mayoría de las escenas son de combates de unos pocos ángeles con multitud de monstruos, para arrebatarnos los cuerpos desnudos de las almas. En primer término, de izquierda

a derecha: en torno de una mesa una serie de engendros embriagan a una hembra, desnuda, obesa, y amenazan a un hombre; justa de un hombre con nuda joven, montados, respectivamente, en un pato y una gallina; de una cueva surgen seres humanos y otros con cabezas de aves, precedidos por uno que cabalga en una tortuga —símbolo de la pereza— y toca trompeta larga y curva.

Semejante, y firmado también, existe un cuadro, según Friedländer, en el Museo Mayer.

Procede de El Escorial.

(Madrid. Museo del Prado.)

ISENBRANT —Ysenbrant, Hysenbrant, o el Pseudo Mostaert, o el Maestro de los Siete Dolores de la Virgen—, ADRIAEN (fines del xv — † 1551).

57. Tríptico de la Piedad.

T. Alto, 0,32; ancho t. central, 0,42; laterales, 0,17.

Portezuela de la izquierda: De rodillas, donante que mira, de tres cuartos a la derecha, hacia la escena central, con las manos piadosamente juntas. Detrás de él, anciano, San Antón, con un libro y un cerdo que asoma por abajo la cabeza. Fondo de paisaje con fortaleza y otras edificaciones, continuando el país central.

Tabla del centro: Piedad. Media la composición alargada la enlutada figura de María, que desfallece, sostenida por San Juan —vestido de rojo—. A la izquierda se precipita a sostener a la dolorida Madre una de las Santas Mujeres. Dos de los piadosos sepultureros van a levantar el cuerpo muerto de Cristo que yace sobre el blanco sudario, abajo en importante espacio horizontal. País con arquitecturas, gentes a caballo por un camino, masas de arbolado y, a la derecha, elevación roquera con grupos de personajes arriba y soldados abajo que se dirigen a la cueva del Santo Sepulcro, donde harán guardia. Delante de este término, cerca de la dramática escena, es visible la parte inferior de la cruz, a cuyos pies hay una calavera.

Portezuela derecha: Dama donante, de rodillas, de tres cuartos a la izquierda y con un libro miniado entre las manos. Detrás, en pie, Santa Margarita, con libro, cruz y león. Fondo de paisaje que es parte del todo que constituye el tríptico.

Las tablas laterales —la del centro no tanto— están realizadas con suave delicadeza y minuciosidad entonada, en gama cálida que armoniza los ricos verdes y azules y permite el acorde canto de los rojos de las vestiduras de la composición principal.

(Hormaza. Iglesia parroquial.)

ISENBRANT (círculo de).

58. Tríptico de la Virgen.

T. Alto, 0,36; ancho t. central, 0,26; laterales, 0,11.

Portezuela de la izquierda: AVE. VIR/ GO.GRATIO./SA. STELLA./ SOLE.CLA./RIOR. / MATER/REI.

Portezuela de la derecha: SPECIOSA./ FAVO./ MELIS. DVL-
CIOR./ RVBICVDA/ PLVS. QVA./ ROSA.LILIC/ CADIDIOR.

Tabla central: De más de medio cuerpo, sentada, María da el pecho a su Hijo, que tiene desnudo y sobre un pañal blanco. Viste de rojo con vuelta gris y manto muy oscuro; paño blanco a la cabeza. Ventana a la derecha por la que se ve un paisaje con una edificación.

Paleta parda que entona y da gama a toda la composición.
(Lerma. Monasterio de MM. Carmelitas.)

JUANES, JUAN DE. Vicente Juan Masip, Joanes (1523?-1579).

59. Bodas místicas del venerable Agnesio.

T. 0,92 × 1,79.

Prácticamente dividido en tres composiciones. A la izquierda, el venerable Agnesio coloca en la diestra de Santa Inés el anillo de la boda mística. Ella, sentada y sonriente, sostiene sobre las piernas un cabritillo. Detrás de ambos, paisajes de árboles en primer término y fondo con *tholos* en ruinas con San Jorge combatiendo con el dragón y, más atrás, ciudad con fastuosos edificios y pirámide que se alza en la ladera de una montaña, a cuyos pies aparece la ciudad.

En el centro, la Virgen sentada con una corona de flores blancas y verdes en la mano izquierda. Con la diestra sujeta al Niño que abraza la cruz, la cual, a su vez, es cogida por San Juanito, que lleva hacia ella dos niños mártires; junto a estos últimos, un cabritillo y, a la derecha, también a los pies de María, el otro San Juanito, el Evangelista, con el águila del tetramorfos y escribiendo en un libro. Fondo con montañas, elevadas ciudades y aguas de un lago o río.

A la derecha, Santa Dorotea, sentada, entrega tres granadas a San Teófilo y un ramo de flores y azucenas (las que la pidió en broma antes de convertirse, cuando iba la Santa al martirio). El, de rodillas y con un libro al lado, en el suelo. Ambos personajes se hallan junto a dos pedestales con sendas columnas de basa ática. Lejanía de árboles, montes y construcciones.

En el centro, por encima de María: *CRVX EXT INNOCVIS AD STEMATA FLORIDA TRAMES*.

El Venerable Agnesio, Juan Bautista Amjés o Agnés: humanista, catedrático y beneficiado. Refirió y donó este cuadro de su visión de los desposorios con la Santa que daba nombre a su apellido.

Según Sánchez Cantón se pintó, probablemente, para la predela del retablo del Bautismo de Cristo, de Masip, de la capilla de San Jorge, de los Borja, en la Catedral de Valencia. En dicha capilla estuvo hasta la reforma neoclásica hecha por la Duquesa de Gandía en 1787, con la participación de Maella y más tarde con la de Goya. Después de haber estado en la casa del procurador de la referida Duquesa, don Pedro Salvador, y en manos del canónigo don Francisco Peris, fué legada a fines del siglo pasado al Museo por don Miguel Sanchis Gil.

Se ha fechado la tabla en 1553, año en que murió el Venerable Tormo, refiriéndose a Juanes, puso en dudas que fueran de distinto maestro ésta —«la más hechicera de su estilo definitivo, algo manierista»— y el Bautismo ya citado.

(Valencia. Museo de Bellas Artes.)

JUANES, JUAN DE.

60. Don Luis de Castellá de Vilanova, Señor de Bicorp.

T. 1,05 × 0,80.

De más de medio cuerpo. En pie y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro, mangas grises bordadas. Gorra con pluma a la cabeza. Del cuello le cuelga pinjante de oro con la cruz de Santiago. En la diestra, que eleva, sujeta un libro pequeño encuadernado, y la mano izquierda, enguantada, prende del cinturón, con el otro guante vuelto por el forro. La espada aparece a la izquierda. Fondo con cortina roja.

Entonación general oscura, en la que hábilmente se destaca a la luz del rostro, la mano derecha y algunas bien distribuidas notas claras menores. Excepcional calidad de pintura.

La identificación del personaje se debe a una etiqueta en mal estado, al dorso de la pintura.

Jorge de Montemayor dedicó «Los siete libros de Diana» al señor de las baronías de Bicorp y Quera.

Probablemente adquirió la obra Carlos IV en Valencia. Se conoce en Palacio desde 1814.

(Madrid. Museo del Prado.)

LOMBARD, LAMBERT (1506-1566).

61. Autorretrato.

T. 0,795 × 0,65.

De medio cuerpo y de tres cuartos a la derecha. Viste de negro, con cuello blanco. Rostro ceñudo, con cabello corto y barba, revueltos. En la mano izquierda, que eleva, muestra los lentes.

Fondo amarillo dorado, liso.

La identificación del personaje se basa sobre un grabado de 1561, publicado por Lampsonius en su libro *Lamberti Lombardi apud Eburonis pictoris celeberrima vita*. Existe una réplica de este retrato en el Museo Cassel.

(Lieja. Museo de Bellas Artes.)

LLANOS, HERNANDO (? — † d. 1525).

62. La Virgen con el Niño.

T. 0,95 × 0,73.

María, sentada, contempla y sostiene al Niño, desnudo, que se dirige bendiciendo a la derecha para coger una flor que le entrega un ángel. Interior con columna de basa ática. A la derecha paisaje frondoso de árboles, visible por un recuadro de ventana.

Dentro del manierismo del pintor se perciben vivas sugerencias leonardescas y, más concretamente, de Luini.
(Cádiz. Museo de Bellas Artes.)

MACHUCA, PEDRO (?-1550).

63. Virgen y ánimas.

T. 1,67 × 1,35.

Fdo.: *PETRVS MACHVCA/ ISPANVS TOLETANVS. FACIEBAT A. D. MCCCC. XVII* —al dorso.

María, sentada en un trono, hace surgir leche de su virginal seno para que se derrame sobre las ánimas que sufren en las llamas, en la oscuridad de abajo. El Niño, desnudo —apenas cubierto con transparente velo de pureza—, en pie, sobre las piernas de la Madre, sonriente, oprime con ambas manos el otro pecho que sale del acuchillado vestido rojo de la Señora, que también se envuelve en manto azul. Dos angelitos sostienen un paño, a manera de dosel. Hasta ocho ángeles niños más aparecen sosteniendo la nube en que se asienta el trono. Al pie, a la derecha, suave luz abierta, con almas liberadas precedidas por varón y mujer desnudos —¿Adán y Eva?—.

Las carnes son casi una mera grisalla suavemente coloreada. Dibujo recortado, manierista. Sólida composición de los personajes principales.

Adquirida por el Museo del Prado en Italia en 1935.

(Madrid. Museo del Prado.)

MAESTRE MICHEL (trabajaba en la Corte de Isabel la Católica de 1495 a 1499).

64. Doña Juana la Loca.

T. 0,345 × 0,23.

De medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de rojo, con botonadura de flores de oro, perlas y piedras preciosas. Toca negra —de elegante bordura— y piezas negras bordadas en ambos lados del largo escote. Las manos se cogen entre sí, abajo, cortadas por el marco. Es delicado el rostro femenino, con medallón al cuello, que pende de una cinta negra.

(Sevilla. Duque del Infantado.)

MAESTRO DE LA ABADIA DE AFFLINGHEN (fines del xv).

65. Felipe el Hermoso.

T. 1,27 × 0,495.

En pie, de cuerpo entero. De tres cuartos a la derecha. Viste armadura cubierta con ropa con los blasones de sus dominios y manto rojo

con cuello de armiño con el Toisón. En la diestra empuña y eleva la espada, teniendo la mano izquierda acorazada con el guantelete y en actitud de señalar o explicar. Casco coronado. Paisaje con murallas y árboles.

Dorso: Grisalla, con San Livinio y las armas del donante, teniendo en la mano las tenazas con la lengua y cruz arzobispal en la izquierda.

En el paisaje se cree reconocer el recinto de Bruselas, con el antiguo Burgo y la Veerschacre.

(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

MAESTRO DE LA ABADIA DE AFFLINGHEN.

66. Doña Juana la Loca.

T. 1,27 × 0,495.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la izquierda. Viste corpiño blanco sobre vestido rojo y largo manto con las armas de sus dominios. Toca negra con bordura de oro. La mano diestra se apoya sobre su vientre abultado, según la moda de la belleza femenina en los finales del xv. Fondo con árboles y edificaciones.

Dorso: Grisalla con San Martín a caballo compartiendo su capa con el pobre.

En el paisaje se cree reconocer el parque real de Bruselas.

Obra, como la anterior, de hacia 1505.

(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

MAESTRO DE LA LEYENDA DE LA MAGDALENA (fines del xv).

67. Felipe el Hermoso.

Busto grande. De tres cuartos a la derecha. Viste de negro, con mangas doradas, gorra también negra y Toisón al cuello. Melena larga. La diestra queda abajo, a la derecha, en actitud de explicar algo. Fondo oscuro verdoso. La otra se corta por el marco.

(Madrid. Ramón Serrano Súñer.)

MARINUS REYMERSWAELE, Roejmerswaelen, de Seen, o Martín de Zeuw, de Sirica, o Martín de Eick, o Marynus Claeszoon (1493 — † d. 1567).

68. El Cambista y su mujer.

T. 0,83 × 0,97.

Fdo.: *Marins me fecit* aº 1.539 —en el blanco de una ventana del fondo.

En primer término, sobre una mesa con tapete verde, aparecen montones de monedas, cajas de pesas, tintero y pluma, bolsas, candelero. Aten-

tamente el cambista procede a pesar un dinero de oro. Se sitúa a la izquierda con vistoso y singular sombrero de larga brida. A su lado, la joven mujer mira embebecida la operación, mientras sujeta un libro manuscrito y pasa con la diestra una hoja del mismo. Viste de rojo, con remates verdes, y lleva tocas blancas, rosa y azul. Detrás, en una repisa, se hacinan papeles y una palmatoria con vela. Muros de madera como fondo del interior.

Pintado con sólida técnica transparente.

Esta composición se deriva del cuadro de Massys existente en el Museo del Louvre. Winkler la llama «Los recaudadores de contribuciones». El Prado posee, además, otra obra igual, con variantes, depositada en El Escorial, y otra, firmada en 1538, hay en Munich.

Legado al Museo del Prado por el Duque de Tarifa, pasando a dicha pinacoteca en 1934.

(Madrid. Museo del Prado.)

MARINUS REYMERSWAELE.

69. San Jerónimo.

T. 0,685 × 0,545.

Detrás de una mesa cubierta con paño verde, lee meditando el santo, de largas barbas, apoyando el rostro en la diestra, cuyo brazo se acoda en la mesa. Con el índice de la mano izquierda señala una calavera que se halla sobre el tapete verde, juntamente con atril con un libro, lentes, estuche con plumas para escribir, tijeras y una palmatoria. La estancia se ilumina por ventana a la izquierda, con rico reloj próximo y una estantería repleta de libros en el ángulo superior derecho.

(Madrid. Duquesa Viuda de Fernán-Núñez.)

MASIP, JUAN VICENTE (padre de Juan de Juanes (h. 1490-1550).

70. Martirio de Santa Inés.

T. Diámetro, 0,58.

En primer término, maderos encendidos y carbonizados —el fuego que fué inútil para acabar con la Santa—. El verdugo mira al juez —sentado éste en trono de piedra, con relieves, a la izquierda— y corta el cuello de la virgen, que abraza el cordero, de rodillas. Cinco jinetes irrumpen por la derecha de la composición, y delante de ellos se sitúan tres mujeres doloridas, un niño pequeño desnudo, un anciano y un joven. Al fondo, arquitectura con escalinata, y hasta trece personajes con una estatua de diosa, desnuda, con su altar encendido. Lejanía de paisaje. En lo alto, dos ángeles, llevando entre nubes, los atributos del glorioso martirio.

La composición está llena de movimiento y certera distribución.

Es compañero de La Visitación del Museo del Prado, y fueron adquiridos ambos para dicho Museo por Fernando VII, en 1826, a los herederos del Marqués de Jura-Real, valiendo 5.000 reales el Martirio de Santa Inés, y 4.000 el que se dice que hace pareja con él.
(Madrid. Museo del Prado.)

MAYNER, ALEJANDRO. Vid. AQUILES, JULIO.

**MEMLING —Manline, Memmeligne, Hemling, Hemmeling,
Menlinc—, HANS (seguidor de) (1425-1440 — † 1494).**

71. La Adoración de los Reyes.

T. 0,935 × 0,765.

A la izquierda la delicada figura, sentada de tres cuartos a la derecha, vestida de azul muy claro y manto más oscuro, del mismo color, tiene al Niño desnudo sobre sus piernas. Un Rey de Oriente, arrodillado en el centro de la composición, toma un pie del Hijo de Dios para besarle. San José, detrás de los personajes anteriores, en pie, de rojo, sujeta con la diestra la ofrenda de este primero de los Magos. A continuación está arrodillado, destocado, con su ofrenda entre las manos y sujetando el sombrero verde coronado, Gaspar, quedando delante de él, en pie, Baltasar, quien saluda con su tiara y porta rico pomo en la mano izquierda. En la arquitectura del pesebre, en ruinas, pacen las dos bestias y asoman por entre los vanos hasta cuatro personajes. Por las arquerías del fondo: paisaje con dos comitivas de camellos y caballos.

Resulta harto evidente la sugestión de Menling, tanto en la composición como en el carácter de los personajes y la factura.
(Medina de Pomar. Convento de Santa Clara.)

MEMLING (seguidor de).

72. El Príncipe Don Juan.

T. 0,28 × 0,23.

Busto. De tres cuartos, a la izquierda. Viste de oscuro rojizo, con camisa blanca. Cadena triple al cuello. La mano apoyó, abajo, a la izquierda, en el borde del marco. Fondo verde.

(Madrid. Enrique Traumann.)

METSYS —Matsys, Massys, Messys, Metzys—, QUENTIN (hacia 1446-1530).

73. Piedad.

T. 0,39 × 0,505.

María, vestida de negro, con las manos cruzadas sobre el pecho, sostiene el cuerpo muerto de Cristo sobre las rodillas. San Juan, a la dere-

cha, mantiene la cabeza del Señor con un paño blanco y lleva túnica y manto rojos. Fondo con la ciudad de Jerusalén a la izquierda, hacia la que cabalgan cuatro personajes y van a pie otros tres. Peñascos del Gólgota con las tres cruces y cueva del sepulcro. Cielo rosa con nubes.

Esta composición es igual a una obra existente en el Louvre (número 2.203), que mide casi igual, y atribuida a Metsys por Friedländer. En el Museo Lázaro Galdiano y en la Col. Van Gelder, en Uccle, hay otras dos réplicas.

E. Michel y Lavalleye afirman que el autor sigue en esta composición una Piedad de Th. Bouts (Louvre, 2.196), lo que se explica por ser Metsys originario de Lovaina, donde recibió su formación inicial. Lavalleye expresa que el paisaje debe relacionarse con las variadas Crucifixiones atribuidas a Metsys, paisajes que serían, según Friedländer, de Patinir.

(Madrid. Enrique Traumann.)

METSYS (discípulo de).

74. Tríptico de la Crucifixión.

T. alto : 0,80; ancho t. central : 0,49; laterales : 0,24.

Puerta izquierda: San Francisco de Asís mira de rodillas hacia la derecha, la escena de la Crucifixión de la tabla central. Detrás del Santo duerme su fraile compañero. Un gran árbol crece cercano a ellos. Fondo de paisaje con casas rurales, árboles y dos aldeanos que avanzan por un sendero.

Tabla central: Tres ángeles, de menor tamaño que el resto de las figuras, recogen en cálices la sangre que mana de las manos y pies de Cristo. El mira agonizante a la Magdalena, que, de rodillas y vestida lujosamente, abraza la cruz, junto a la que ha depositado su pomo de bálsamo. La Madre se encuentra algo más atrás, a la izquierda, en pie, vestida con manto azul oscuro y paño blanco sobre la cabeza y hombros. San Juan, en el término más avanzado, viste de rojo y cruza sus manos sobre el pecho. Fondo de paisaje con la ciudad de Jerusalén.

Puerta derecha: San Jerónimo, rodilla en tierra, la piedra en la mano y el león a su lado. De unas ramas cuelgan el manto rojo y el capelo cardenalicios. Fondo de paisaje con escena de la vida del Santo al lado de una aldea.

(León. Museo Arqueológico.)

MOIS, ROLAM DE.

75. Don Martín Gurrea.

T. 2,02 × 1,055.

Tocado con birrete negro, adornado de pluma blanca. Ropilla negra acuchillada en el pecho, con mangas abiertas descubriendo la tela del jubón, amarilla como los gregüescos, calzas y zapatos. Cadenilla al cuello, con joyel. Al cinto espada de empuñadura cincelada y gavilanes caídos.

Apoya la mano izquierda en pedestal de una columna, en la que se lee: A.º 1556. / AETATIS.30. / LVCEMQVE / METVQVE —emblemata de los rayos de Júpiter—.

Don Martín nació en 1526 y se pintó este retrato estando ausente de España, acaso para enviárselo a su mujer.

Esta obra estuvo algún tiempo en el Monasterio de Veruela.

Citado por Carderera.

(Madrid. Duque de Villahermosa.)

MOIS, ROLAM —Roland— DE (copia) (? — † h. 1590).

76. Doña María López de Gurrea.

L. 2,025 × 1,095.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha. Cofia adornada de aljófar y pedrería. Vestido velludo, o de terciopelo carmesí, en tres faldas escalonadas. Corpiño escotado con guarnición de oro y aljófar, dejando ver la camisa de fino cendal sobre el escote. Mangas acuchilladas y ceñidas con cintas blancas, cuyos cabos están guarnecidos de puntos de oro y pedrería. Mangas del vestido interior, descubiertas, de seda rosa. Rico collar, cinturón y cadena de él pendiente, de oro y esmaltes. Tiene en la mano izquierda un compás, aludiendo a sus conocimientos de Matemáticas. La diestra apoya sobre una mesa con libros de títulos de clásicos.

Inscripción abajo: D.A / MARIA / LOPEZ DE / GVRREA, LLAMADA / LA RICA FEMBRA, MVGER DEL DVQVE CONDE, DON IVAN.

Citado por Carderera, Copia antigua de un original de Rolam de Mois. (Madrid. Duque de Villahermosa.)

MOIS, ROLAM DE (?).

77. Doña Luisa de Borja.

L. 2,00 × 1,075.

En pie, de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro terciopelo, abierto por arriba hasta el talle que adorna una cintura de perlas, rubíes y esmeraldas; abierto también hasta los pies descubriendo el vestido rosa y plata. Piedras finas en la cofia, de la que pende velo con cabos unidos junto al talle con joyel de oro, diamantes y el monograma de Jesús y pinjante de tres perlas. Perro a su lado, a la derecha.

Inscripción abajo: LA VENE / DA / LVISSA / DE BORJA / Y ARAGON / PRIMA MVGER / DEL DVQVE D. MARTIN.

Citado por Carderera. José Ramón Mélida lo consideraba original de Rolam de Mois.

(Madrid. Duque de Villahermosa.)

MOIS, ROLAM DE (copia).

78. Don Juan de Aragón.

L. 2,025 × 1,07.

Viste sayo negro con la insignia —cruz blanca— de la castellanía en el pecho. Birrete negro también con joyel. Ropón de tela de oro, mangas partidas y bullones acuchillados sobre los hombros guarnecidos de herretes con cabos de oro labrado. Forro de piel vuelta por los delanteros y sobre hombros y espalda. Bastón en las manos.

Inscripción abajo: *D. IVAN. DE ARAGON ———. HIJO. DE D. ALONSO / DVQVE DE LVNA ——— Y CONDE DE RIBAGORZA / Y, DESPVES DE VIVDO. CASTELLANO ——— DE ANPOSTA.*

Citado por Carderera.

Es copia antigua de un original de Rolam de Moís. (Madrid. Duque de Villahermosa.)

MORALES, CRISTÓBAL.

79. El Rey don Sebastián de Portugal.

L. 1,61 × 1,02. Fdo.: *Cristophorus a morales faciebat*—abajo, a la izquierda.

En pie, de frente y con el rubio rostro rasurado, de tres cuartos a la izquierda. Viste de blanco galonado de oro. Jubón acuchillado. Medias y calzado blancos. Capa sobre los hombros, de rojo *roto* con bordados de oro. Gorra del mismo color con plumas. Su diestra pende sujetando los guantes, próxima a una silla de taracea y terciopelo encarnado. La mano izquierda aprieta el puño de la espada.

Cartela en una columna, en el ángulo superior izquierdo: *SEBASTIANVS. PRIMVS. REX / PORTVGALIAE ALGVIS EX / ANS VNDECIMVM.DECIMA / DIE IANVARII.1565.*

El retratado nació el 20 de enero de 1554. † o desaparecido misteriosamente en África en la jornada de Alcazarquivir, el 5 de agosto de (Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

CRISTOBAL MORALES (?).

80. Doña María de Portugal.

T. 0,51 × 0,365.

Busto. De tres cuartos a la izquierda, mirando al espectador. Viste de negro, con gola blanca. Cadenilla de oro al cuello y colgante por el frente.

Resulta harto difícil la atribución a Cristóbal Morales que hizo Tormo. (Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORALES, CRISTÓBAL (?).

81. Don Juan de Austria.

L. 0,995 × 0,845.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Viste armadura, Toisón y banda roja. En la diestra lleva la bengala. La izquierda empuña la espada. Fondo oscuro. Rubio y rasurado.

De factura harto semejante al firmado por Cristóbal Morales, retrato de don Sebastián de Portugal. Tormo lo consideró réplica de un original perdido de Alonso Sánchez Coello.

(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORALES, CRISTÓBAL (?).

82. Don Sebastián de Portugal.

L. 1,83 × 1,00.

De cuerpo entero y con el busto y rostro de tres cuartos a la derecha. Mira al espectador. Viste armadura, jubón rojo acuchillado, calzas del mismo color con botas de piel clara hasta por encima de las rodillas. En la diestra mantiene la bengala, apoyada en la armadura. En la izquierda, que pende, sujeta los guantes. Gola blanca. Columna sobre pedestal, detrás y al otro lado, a la derecha, parte de una ventana por la que se esboza someramente un paisaje. Inscripción arriba, cerca del centro: *SEBASTIANVS PRIMVS| REX PORTVGALLAE| ANNVM AGENS| XVIII.*

En la colección de don Narciso Liñán, Conde de Doña Marina, se consideraba como obra de Alonso Sánchez Coello. En la presente ocasión se pueden hacer interesantes comparaciones para pensar en la atribución que ahora se expresa. Las obras que se indican con interrogante como de Cristóbal Morales, vistas juntas, manifiestan una clara identidad de mano en la ejecución con la obra firmada de las Descalzas Reales.

(Madrid. Condesa Viuda de Doña Marina.)

MORALES, CRISTÓBAL (?).

83. El Príncipe don Carlos.

L. 0,995 × 0,845.

Hasta las rodillas. En pie y de tres cuartos a la derecha. Viste rica armadura con brazalete rojo y cinta del mismo color al cuello. La diestra apoya, juntamente con la celada, en mesa cubierta con paño rojo. La mano izquierda sujeta el puño de la espada. Fondo oscuro.

Tormo lo creía de Alonso Sánchez Coello, pero la manera de hacer, así como la gama, no corresponde a tal maestro. Pudiera atribuirse a Cristóbal Morales.

(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORALES, LUIS DE, «El Divino» (1520-1586).

84. La Virgen con el Niño.

T. 0,73 × 0,55.

María, vestida de ropa carmín, mangas blancas y manto verde, dulcemente cubre al Niño dormido, desnudo, con un velo en el que posa una mosca. Detrás asoma la cabecita de otra criatura que se lleva el índice a la boca, pidiendo silencio. Fondo negro.

(Madrid. Carlos Jiménez Díaz.)

MORALES, LUIS.

85. El Beato Juan de Ribera.

T. 0,40 × 0,28.

T. 1241 —áng. inf. deho.

Busto. De tres cuartos a la izquierda. Viste de negro con cuello blanco. Rostro ascético. Barba y pelo muy cortos.

Entonación oscura, en la que destacan el rostro y el blanco de la camisa. Materia muy delgada que, por veladuras y paleta harto restringida, modela suavemente la carne.

Identificada y documentada en 1945 por R. Robres y V. Castell.

Los Condes de Oñate poseyeron un tríptico de Morales que en una de las puertas llevaba idéntico retrato.

Antes del Catálogo del Prado de 1920 se identificaba con San Ignacio, y después con el beato Alonso de Villegas.

El Patriarca Juan de Ribera, Obispo de Badajoz y gran Arzobispo de Valencia, era hijo del Duque de Alcalá. Murió en 1611.

Legado al Museo del Prado por doña María Enriquez de Valdés en 1896.

(Madrid. Museo del Prado.)

MORALES, LUIS.

86. Crucifixión.

T. 2,33 × 1,59.

Cristo en la cruz. La Magdalena se abraza al sagrado madero, de rodillas. Detrás, en pie, aparece la Madre Dolorosa, envuelta en manto azul. Donante a la derecha, arrodillado, y en pie San Juan. Fondo con montaña azul. Cielo de dramáticas nubes.

Según Tormo, el donante, beneficiado de la Catedral de Valencia, sería familiar del Beato Juan de Ribera, cuando éste era Obispo de Badajoz.

Donado al Museo de Valencia por don Juan Martínez Vallejo.

(Valencia. Museo de Bellas Artes.)

MORO, ANTONIO (copia).

87. Doña Catalina de Austria, Reina de Portugal.

L. 0,99 × 0,85.

De más de medio cuerpo, de tres cuartos a la izquierda. En pie, junto a una mesa con un papel blanco doblado. Viste de blanco con magnífico sobretodo negro y cinturón que se cierra con espléndida joya. Con la diestra, que pende, sujeta los guantes y un pañuelo. Pendientes con tres perlas colgantes. Toca blanca, que también cubre el abultado peinado de los lados. La mano izquierda apoya sobre la referida mesa, que está ocupando espacio de cierta amplitud en el ángulo inferior derecho.

(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORO, ANTONIO (?).

88. Carlos V.

T. 0,86 × 0,66.

Más de media figura que asoma por detrás de un antepecho en el que apoya ambas manos. Viste de negro con puños y cuello blancos. Gorra también negra. Toisón pendiente de cinta. Mira al espectador, situado de tres cuartos a la derecha. Fondo verde.

Bibl. «Jahrbuch der Kunsthist. Saml. in Wien, Bd 7-1933, con descripción de Gluck (pág. 204).

(Zurich. Galería Neupert.)

MORO, ANTONIO (copia).

89. Doña Leonor de Austria.

T. 0,99 × 0,85.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la derecha. Viste largas y amplias tocas blancas que caen sobre el ropaje negro interior, visible abajo y en las mangas. Con ambas manos tiene un abanico negro. Fondo negro.

El original, perdido en el incendio de El Pardo en 1604, se inventarió en 1555-58 entre los tapices y cuadros de la Reina Viuda de Hungría, traídos a España. Se sabe que Moro la retrató en 1549 (Pinchart) o en 1551 (Piot), de cincuenta y tantos años.

(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORO, ANTONIO (copia).

90. Doña Juana de Austria o de España, hija de Carlos V.

L. 0,99 × 0,85.

De más de medio cuerpo. Sentada. De tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Rostro pálido y cabello rubio. Viste de negro. Cofia,

gola y velo rizado que cae desde los hombros, cerrándose en ángulo harto agudo con una joya. Sobre el regazo tiene un perrito que coge con las manos ensortijadas. Tal vez la copia sea de Sánchez Coello.
(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORO, ANTONIO (copia).

91. Doña María de Portugal.

L. 0,99 × 0,85.

Hasta por debajo de las rodillas. Sentada, de tres cuartos a la izquierda y la mirada puesta en el espectador. Viste de blanco con sobretodo negro, bordado de oro y acuchillado en los hombros. Apoya los codos en los brazos del sillón y tiene en las manos los guantes y un abanico. Toca de perlas y oro. Fondo oscuro.

Tormo argumentó decididamente la atribución a Moro del original perdido de que es copia este retrato.

Doña María de Portugal, único fruto tenido por don Manuel o *Venturoso* con doña Leonor, nació en 1521 y † en 1577. Prometida en 1553 a Felipe II y dejada por éste para casarse con María Tudor.
(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

MORO —Mor, Moor—, ANTONIO —Antonis, Anthonis, Anthony—, van Dashorst (1519-1575).

92. María Tudor, Reina de Inglaterra.

T. 0,915 × 0,68.

De más de medio cuerpo. Sentada en sillón de terciopelo rojo con bordados y fleco de oro, y de tres cuartos a la izquierda. En la diestra tiene una flor roja y en la mano izquierda los guantes. Viste sobretodo negro que deja ver abajo su rico vestido de oro. Toca con borde de oro, perlas y piedras. Pinjante al pecho. Rico cinturón colgante por delante. Fondo oscuro verdoso.

Hábil ejecución. de modo particular en los motivos ornamentales. Con cierta blandura de dibujo en los contornos.

(Madrid. Arturo Linares.)

MORO, ANTONIO.

93. El Marqués de las Navas.

T. 1,07 × 0,77.

En pie, de más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro con jubón dorado. Lleva gorra también negra con plumas a un lado. Barba castaño-rojiza en el enflaquecido rostro que mira

al espectador. Espada al cinto. La diestra se apoya en la esquina de una mesa cubierta de paño rojo. Al fondo, a la izquierda, escena en la que el personaje conversa, pasmado, con un esqueleto que sale de una fosa, de donde también surge otro más.

(Toledo. Fundación Lerma.)

MORO, ANTONIO.

94. La Marquesa de las Navas.

T. 1,105 × 0,785.

En pie, de más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro con adornos de oro y perlas. En el cuello, alto y cerrado, lleva pequeña gola y de la riquísima diadema pende muy transparente velo en el que se apoya la mano izquierda y se cierra con precioso pinjante. La diestra cae apoyada por la muñeca en el borde de una mesa de tapete carminoso; collar y cinturón colgante de cristal de roca engarzado en piezas de oro. Por el pecho se entreabre el sobretodo negro y deja ver, entre acuchillados, lo mismo que en los puños, el vestido interior, dorado caliente. Fondo castaño oscuro. Excepto en los dos dedos corazón, lleva sortijas en ambas manos.

La obra, al igual que la del Marqués de las Navas, gira en torno del concepto visual de Antonio Moro, siendo de notarse la *manera* de paleta y de factura con que son tratados en los dos retratos los rostros.

(Toledo. Fundación Lerma.)

MORO. ANTONIO. Vid. FROSCH.

MOSTAERT —Mostert, o Joannes Sinapius—, JAN (1475-1555).

95. Filiberto II de Saboya «el Hermoso».

T. 1,02 × 0,73.

192 - 2826 —áng. inf. izdo.

En un antepecho asoma casi media figura del personaje. De tres cuartos a la derecha. Viste manto rojo, sobre ropaje dorado y camisa blanca. El índice de la diestra se apoya en el cordón que sirve para cerrar arriba el manto. Con la mano izquierda sostiene los guantes grises, cuyos dediles se doblan al quedar presionados por la mano en el antepecho. Fondo de paisaje: a la derecha, construcciones en una elevación de terreno y puente por el que va a cruzar una comitiva importante con silla de manos negra; dos galgos van hacia otros tantos cisnes que están en el agua.

En la gorra negra lleva medallón con imagen de Santa Margarita e inscripción en torno del mismo alusiva a la efigie devota.

Hijo de Felipe II de Saboya. Con Margarita de Borgoña, viuda del Príncipe Don Juan, casó en 1501. Nació el 10 de abril de 1480. † el 10 de septiembre de 1504. Créase hasta 1919 retrato de Felipe «el Hermoso».

(Madrid. Museo del Prado.)

NUNYZ, PEDRO (primera mitad del siglo XVI).

96. Tabla del retablo de San Eloy.

T. 1,59 × 1,40.

Interior con arquitectura, en la que son visibles dos vanos con arcos de medio punto y pilastras con capiteles que quieren ser corintios.

Sobre un lecho, cubierto de paño rojo con franjas de bordados de oro, yace el Santo vestido con alba, casulla y mitra. El báculo apoya sobre su lado derecho. Una joven coronada se acerca a besar devota la enguantada mano del muerto. A los pies del catafalco un muchacho porta un cirio encendido. Siete obispos, once eclesiásticos y otro acólito más se hallan presentes en la escena llevando un libro, báculos y una cruz procesional.

Es característica la similitud de los rostros, que obedecen todos a un tipo de faz ancha y redondeada.

Realizado con la sólida técnica mixta de los hispanoflamecos. Domina la gama de tintas castaño-calientes, sobre la que se señalan los blancos de las mitras y algún ropaje.

La tabla pertenece al retablo de los Plateros, procedente del antiguo convento de la Merced, de Barcelona, obra que se contrató en 1526.

(Barcelona. Museo de Arte.)

OOSTANEN, JACOB CORNELISZ VAN —llamado Jacobo de Amsterdam— (a. de 1477 — † a. del 18 de octubre de 1533).

97. San Jerónimo.

T. 0,48 × 0,43.

T. 1455 —áng. inf. izdo.

De casi medio cuerpo. Tocado y vestido de rojo cardenalicio, escribe de tres cuartos a la izquierda en un libro que apoya sobre un pupitre. En la mano izquierda sujeta el tintero y entreabre las hojas del libro. Fondo con un roble, río con dos cisnes, edificaciones y monte con arbolado. Cielo claro. Friedländer afirma se trata de una obra de la primera época del artista. Está en relación con el San Jerónimo de la Colección T. Christ, de Basilea, publicado por Kurt Steinbart.

Legado por don Pablo Bosch al Museo del Prado.

(Madrid. Museo del Prado.)

ORLEY, BERNARD VAN, Barend, Barent van Brussel, de Orlich, de Ourlech, de Orlet (1492-1542).

98. Un Secretario de Carlos V.

T. 0,55 × 0,46.

De medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda, delante de una mesa, en la que apoya las manos para escribir en un papel que sobre ella

se halla. Viste de negro. Puños blancos. Gorra también negra. Detrás, ventana y anaqueles con libros, sello rojo y papeles.
(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

ORLEY, BERNARD VAN.

99. Margarita de Austria.

T. 0,375 × 0,275.

Casi media figura. De tres cuartos a la izquierda. Lleva almidonadas tocas blancas sobre el vestido negro, también con mangas blancas. La mano izquierda, cortada por el marco, abajo, coge el plisado velo blanco del pecho. Fondo oscuro.

Ríguroso de dibujo. El modelado se somete con precisión a la concepción lineal de la forma.

Una de las numerosas réplicas de este conocido retrato, la mejor de la cual es la de Mme. Tudor Wilkmim, de París.

Bibl. Friedländer. VIII, núm. 151.

(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

ORLEY, BERNARD VAN.

100. Don Fernando I de Austria.

T., pasada a lienzo, 0,515 × 0,395.

Casi de perfil, a la derecha. Busto grande. Viste de negro, con puños y cuello blancos. En las manos tiene un papel doblado. Se toca con gorra, también negra, que se adorna con cruces pequeñas de oro.

Es réplica de un cuadro de Vermeyen, de La Haya. La atribución es de Friedländer.

(Madrid. Enrique Traumann.)

ORLEY, BERNARD VAN.

101. Carlos V.

T. 0,435 × 0,315.

Busto grande que asoma por detrás de un antepecho en el que apoya la diestra con un clavel. De tres cuartos a la derecha. Cuello de piel, mangas cortas, doradas, del sobretodo. Vestido rosa acuchillado. Toisón de Oro. Gorra negra con medallón con Inmaculada e inscripción en torno: *MEMENTO MEI O MATER*. Con la mano izquierda toma el puño de la espada. Fondo de oro. El rostro rasurado.

(Brujas. Iglesia Catedral de San Salvador.)

ORLEY, BERNARD VAN.

102. Cristián II de Dinamarca.

T. 0,385 × 0,28.

Casi media figura, de tres cuartos a la derecha. Se toca con gorra de ala ancha. Viste camisa blanca, con ajedrezado romboidal y sobretodo de piel. Melena y barba oscura. Las manos apoyan abajo, a la derecha, sobre el borde del marco. Fondo verde.

Al dorso escudo en blanco con filacterias en las que se lee: *FRVCTIBUS EORVM / COGNOSCETIS EOS.*

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ORLEY, BERNARD VAN.

103. Descendimiento.

L. 0,615 × 0,45.

Al pie de la negra cruz yace el cuerpo de Cristo sostenida la cabeza con la diestra de María —a la izquierda—. San Juan, de rojo, consuela a la Madre. La Magdalena enjuga las piernas del Señor con una esponja —calderillo de metal delante—. A la derecha, dos más de las Santas Mujeres con varones que tienen, el uno, pomo de bálsamo y el otro la corona de espinas. Fondo con la ciudad de Jerusalén y gentes que van a entrar en ella; paraje rocoso, rojizo y encrespadas montañas azules por todo el paisaje lejano.

Rigoroso de dibujo y composición. Carecen de transparencia los oscuros y posee cierta especie de pastosidad el toque, allí donde precisamente se prestaba a la delgada minuciosidad tan querida de los maestros flamencos.

(Madrid. Duque de Villahermosa.)

ORLEY, BERNARD VAN.

104. Virgen con el Niño.

T. 0,51 × 0,35.

María en pie, de cuerpo entero, tiene a su Hijo en brazos envuelto en blanco pañal, dándole su seno. Detrás aparece la parte inferior de un rico sitial y por vanos que se sitúan en ambos lados del mismo es visible un paisaje lejano. La Madre viste manto azul y sus cabellos rubio-castaño caen largamente sobre sus hombros.

La figura de la Señora se ejecutó en principio en un ábside que fué inmediatamente repintado, quizá por el propio autor, para hacer por fin un trono Renacimiento.

La representación está inspirada en un original perdido del maestro de Flémalle, de los alrededores de 1428, conocido por gran número de copias y variantes. Esta obra, antes atribuida a Isenbrant, se situó bajo

el nombre de Van Orley, de hacia 1517, por Friedländer, quien cita igualmente una serie de variantes hechas por el propio Van Orley o por otros artistas. El catálogo del Museo de Cádiz también lo atribuye a Van Orley.

(Cádiz. Museo de Bellas Artes.)

ORLEY, VAN (seguidor de).

105. Tríptico de la Adoración de los Reyes.

T. Altura, 0,905; t. central, ancho, 0,57; laterales, 0,24.

Puerta de la izquierda: Nacimiento de Jesús. En una arquitectura renacentista María adora al Hijo recién nacido y San José aparece al fondo con una vela (es interesante el problema de iluminación efectista, artificial, que se plantea el pintor en esta tabla, en las figuras de los padres del Salvador y en una hoguera que se enciende tras unos muros en el fondo de paisaje). Tres pastores se asoman devotos por detrás de la Señora. Nocturno.

Tabla central: Los tres Magos en torno de María; sentada está en el suelo, sosteniendo al Niño que se inclina hacia la ofrenda del anciano Rey que está de rodillas. En término posterior se sitúa San José y cerca de él un grupo de cuatro hombres con banderas, de la comitiva real. Esta se repite, con camellos y caballo saliendo por el puente de una fortaleza. Arquitecturas que quieren ser clásicas con las bestias en el pesebre. Lejanía de montañas azules.

Puerta de la derecha: Huida a Egipto. En un descanso María da el pecho a Jesús. San José toma frutos de una planta que trepa por corpulento árbol. Caminante por un sendero. Masa cerrada de frondoso bosque.

El dorso de la puerta está pintado en época posterior con medias figuras de los Santos Juanes y de dos Santas sin interés artístico alguno.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ORLEY, VAN (escuela de).

106. Enrique III, Conde de Nassau, Marqués de Cenete.

L. 0,40 × 0,32.

Busto grande. De tres cuartos a la derecha. Viste de negro con cuello y puños blancos. Las manos quedan abajo, teniendo la derecha los guantes. Toisón sin cadena. Se toca con gorra también negra. Fondo oscuro.

Existe de este retrato un segundo ejemplar en Wörlitz, en la colección Von Ahhalt, que se expuso en Brujas en 1907 —núm. 16 del catálogo— y atribuido a Josse van der Beke. Una miniatura figuró igualmente en la Exposición del Toisón de Oro, Brujas 1907 —número 14 del catálogo; antigua colección imperial y con la inscripción: *HENRICUS COMES NASSAULAE MA. ZENETAE*—, lo que permite identificar este retrato de Barcelona como Enrique III de Nassau, confirmándose con la comparación con otro, expuesto igualmente en Brujas en 1907 —catálogo, número 77—, y que lleva la inscripción: *MONSOVE. DE. NASSAUV.*

(Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.)

OSONA (padre), RODRIGO DE (...1476-1486...).

107. Piedad.

T. 1,09 × 0,78.

María sostiene en su regazo el cuerpo exangüe de Cristo muerto. Un cáliz aparece en el primer término. San Juan a la izquierda, rodilla en tierra, ayuda a tener al Crucificado. Una de las Marías a la derecha. Cuatro ángeles con los símbolos de la pasión vuelan en lo alto, en plano posterior. Detrás del Evangelista, los tres santos sepultureros esperan a la puerta del sepulcro abierto en una roca. En la lejanía, la ciudad de Jerusalén y un hombre que camina hacia ella a cuestas con la escalera que sirvió para el descendimiento. Arbol dramáticamente expresivo, solitario. Mar con una nave, montañas zarcas lejanas. Monte con rebaño y un pastor. La tabla está *barrida*, sobre todo en la parte central de su superficie. (Valencia. Museo de Bellas Artes.)

OSONA (hijo), RODRIGO DE (...1505-1513...).

108. San Miguel.

T. 1,83 × 1,36.

San Miguel, en pie, vestido de rica armadura renaciente, decorada en el peto y launas de la falda con oro, cabezas, perlas y un camafeo. Planta sobre su pierna derecha, inclina la cabeza de femenil belleza rodeada de rayos áureos y con una preciosa joya rematada con pequeña cruz. Con la diestra presiona la roja lanza, que clava en el pecho de un monstruo infernal, a quien introduce también en la boca la punta de su escudo circular de oro, pavonado en el centro y guarnecido de materia como mármorea o marfileña de movida silueta y labrado de ricos roleos vegetales y dos *putti*. Hasta dos demonios más yacen furiosos a los pies del alado y celeste personaje de capa roja.

Fondo con hermosas ruinas clásicas y arquitecturas que quieren ser del Renacimiento y que aún conservan elevadas proporciones, como góticas. Ingentes y fantásticos peñascos. A la izquierda, algunos personajes: hombre sobre una caballería; figura de vistoso atuendo en un puente y un muchacho asomado en el pretil; un anciano cerca de una iglesia decorada con estatuas y un relieve movidamente compuesto del sacrificio de Isaac. Cielo azul con nubes blancas.

El firme y bello dibujo encierra las formas labradas con lechos extremadamente luminosos. Modelado todo con exquisita transparencia, utilizando una tinta parda general que entona el todo en oscuro para destacar las principales masas blancas.

(Orihuela. Iglesia Catedral.)

**PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN —o Juan de la Cruz Pantoja—
(? — † 1608).**

109. Marco Antonio Colonna.

L.

Busto. De tres cuartos a la izquierda y la cabeza, con alto gorro negro, ligeramente inclinada a la derecha. Barba corta con bigote y perilla de pelo muy negro. Viste de negro, con botonadura de oro. Collar grande, de oro, pende desde los hombros. Gola blanca. Mira al espectador.

Es, sin duda, fragmento de un lienzo de mayores proporciones.

Destacan luminosos el rostro y la gola sobre la entonación general oscura.

(Sevilla. Duque del Infantado.)

PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN.

110. La Emperatriz doña María, hija de Carlos V.

L. 1,865 × 1,045.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha. Viste el severo traje monjil, con el manto negro cayéndole desde la cabeza. Rosario negro al cuello. En la izquierda muestra un diez de cuentas grandes, también negras, con cruz, además de una medalla de oro. Corona imperial sobre una mesa a la derecha. Fondo oscuro.

(Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.)

PANTOJA DE LA CRUZ (copia de Tiziano).

111. El Emperador Carlos V.

Fdo.: *Joannes Pantoja dela* †/el.. traductor 1609.

L. 1,84 × 1,095.

182 —áng. inf. izdo.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha. Viste armadura negra y oro, medias blancas y botas altas crema. En la diestra empuña la bengala. Toisón de Oro al cuello. A la izquierda, delante de una parte de ventana por la que se ve paisaje, se sitúa una mesa con paño rojo sobre la que está la cleda con plumas también rojas.

Se semeja bastante con el que es propiedad del Duque del Infantado, aunque más firme y vigoroso de dibujo y ejecución.

Copia un original perdido que pintó Tiziano en Augsburgo.

(Madrid. Ministerio de Educación Nacional.)

PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN (copia de Tiziano).

112. El Emperador Carlos V.

L. 2,04 × 1,02.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha. Viste armadura pavonada y con remates dorados. Sobre el peto le cruza banda carminosa y lleva el Toisón al cuello. En la diestra empuña la bengala. Sobre una mesa, a la derecha, posa la celada de alto plumero.

Sigue el modelo de Tiziano catalogado anteriormente.
(Sevilla. Duque del Infantado.)

PARMIGIANNINO —Parmegianino, Parmigiano—, GIROLANO FRANCESCO MARÍA MAZZOLA, o Mazuola, o Mazzolino, llamado el (1503-1540).

113. El Conde de San Segundo.

T. 1,33 × 0,98.

867 —áng. inf. izdo.

Hasta cerca de las rodillas. En pie y de tres cuartos a la derecha. Viste de negro con ropón de mangas poderosas y remates de piel. Calzón blanco acuchillado. Apoya la diestra en la cadera y tiene la otra mano cogiendo el puño de la espada. Fondo de cortina o biombo castaño oscuro y todo él ornamentado con dibujos. A la derecha se abre una estrecha franja vertical con escultura que acaso represente a Perseo, libros sobre un antepecho —en esta zona se ha escrito *IMPERI*— y paisaje con arquitectura de Roma (?).

Estaba el cuadro en el Alcázar de Madrid, en 1686, y en el Retiro en 1772.

El famoso militar Pedro María Rossi, o Roscio, primo de Cosme de Médicis, hijo de Pedro María y Blanca Riario, combatió unas veces al lado del Rey de Francia y otras con Carlos V. † en 1547.

(Madrid. Museo del Prado.)

PATINIR —Patenier, Pateniers—, JOACHIM (?) (h. 1485-1524).

114. Noli me tangere.

T. 0,515 × 0,37.

A la izquierda, Jesús, en pie, con túnica azul, se dirige a la Magdalena, que está de rodillas, vistiendo traje dorado con dibujos negros y manto rojo. Tiene en la diestra su pomo de oro y se toca con paño blanco atrás, que se agita en el viento. Fondo de paisaje con ciudad, bosque, dos árboles delgados y una puerta solitaria de madera. Montañas en la lejanía. Cielo azul.

(Madrid. Enrique Traumann.)

PROVOST —Prevost—, JAN II (h. 1465-1529).

115. Tríptico de la Virgen de la Misericordia.

T. alto : 0,158; ancho central : 1,44; laterales : 0,645.

Puerta de la izquierda: San Sebastián. De cuerpo entero, de tres cuartos a la derecha, vestido con armadura, peto rojo con gran cruz de oro y manto carmín oscuro. En la diestra lleva arco y flechas, y con la mano izquierda toma el puño de la espada, que porta al cinto. Arbol a la derecha. Boscaje al fondo, con monte coronado por una fortaleza.

Tabla central: En dosel verde, sentada en trono bajo, colocado sobre una mesa de altar cubierta con paño blanco, María tiene cogida la figura graciosa del Niño, desnudo. Viste ella ropa dorada, con dibujos y sobretodo azul oscuro que la cubre casi totalmente. El rubio-castaño cabello cae largamente. En ambos lados, por detrás de San Juan Bautista y del Evangelista, aparecen dos ángeles que extienden y sostienen el manto rojo de la Madre. Abajo, de rodillas, a la izquierda, los personajes —Papa, monjes, importante caballero vestido de bermellón y capa oscura...— que representan los estados de Portugal, y a la derecha, don Manuel el Afortunado y cinco damas, de las cuales una se dice que acaso sea su mujer, y otra la Infanta, que luego fué Emperatriz Isabel.

Puerta de la derecha: San Cristóbal. Hacia la derecha, camina el anciano de largas barbas, con las piernas nudas y se introduce en el agua apoyándose en un tronco joven de árbol. Sobre los hombros va Jesús Niño con la esfera de cristal en la mano izquierda y, levantando para bendecir, la diestra. Fondo de país con elevación escarpada de terreno y mar con una nave. A los pies del Santo, en el agua, acecha un monstruo acuático.

(Lisboa. Museo de Bellas Artes.)

RAFAEL, SANTI, Sanzi, Sanzio, Raphael Urbinas, de Urbino (copia) (1483-1520).

116. Agustín Beazzano.

L. 0,79 × 0,60.

839 —cerca del áng. inf. dcho.

909 —áng. inf. izdo.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda y volviendo algo el rostro rasurado para mirar al espectador. Viste de negro y descubre parte de su hombro y el cuello de la blanca camisa. En el ángulo inferior izquierdo queda medio cubierta una mano.

En la entonación oscura surgen la luz discreta de la faz y la mano, juntamente con la más poderosa de la camisa.

El poeta Agostino Beazzano, o Bevazzano de Treviso, fué secretario y amigo del cardenal Bembo, de Navagiero y Baltasar de Castiglione. Publicó en 1558 *Rime Volgari*.

(Madrid. Museo del Prado.)

RAFAEL (copia).

117. Andrea Navagiero.

L. 0,68 × 0,57.
283 - 91 —áng. inf. izdo.

Busto grande. Los hombros aparecen de perfil a la derecha, y el rostro se vuelve para mirar al espectador, quedando de tres cuartos al referido lado. La cabeza, de rostro ancho y poderoso, cubierta de rizada barba oscura, se toca con amplia gorra. Fondo oscuro.

El original se halla en la Galería Doria, de Roma, y fué pintado en 1516. Sin embargo, en su «Repertoire», Reinach alude a que tal original es también copia veneciana, estando perdida la obra verdaderamente ejecutada por Rafael.

Andrea Navagiero nació en 1483 y murió en 1529. Estuvo en España (1525-28) y dejó noticia escrita de su viaje.

En 1686, considerándose copia, se encontraba este cuadro con el retrato de Brenzano en la Galería de Mediodía del desaparecido Alcázar madrileño. (Madrid. Museo del Ejército.)

RAXIS, PEDRO DE (XVI-XVII).

118. Retrato de San Juan de Dios.

L. 0,395 × 0,32.

Busto. De tres cuartos a la izquierda. Barba rala y bigote que le cae por las comisuras de los labios.

En la parte inferior del marco, inscripción partida por la cruz y la granada de los hermanos de San Juan de Dios: *fiel y Ber.^{ro} Res^o — de S.^{or} S.ⁿ Ju.ⁿ de Dios. | Echo por el f.^o m.^o pin.^{or} Raxis.*

Juan de Dios Duarte n. en Monte Mayor, Arzobispado de Evora, en 1495. De niño vino a España, a Oropesa, donde fué pastor. Más tarde ingresó en la milicia. Sin embargo, pronto regresó a su oficio. Después de cuatro años se alistó con las tropas del Conde de Oropesa. Vuelto a España, en Sevilla trabajó cuidando ganado, hasta que se hizo vendedor ambulante de libros. Se instaló en Granada, y las lecturas devotas decidieron su vocación. En los primeros años se le tuvo por loco. Estuvo encerrado en el Hospital Real granadino.

(Granada. Iglesia de San Juan de Dios)

REYMERSWAELE, MARINUS. Vid. MARINUS REYMERSWAELE.

RINCON, FERNANDO DEL (...1491 — † d. 1517).

119. Don Francisco Fernández de Córdoba.

T. —incluido el marco— 0,51 × 0,40.

Busto grande, de tres cuartos a la izquierda. Rostro carnoso y rasurado. Tocado con birrete. Lleva ropaje claro malva, con cuello o estola negra. Fondo más bien oscuro azul.

Inscripción, por arriba, en torno del retratado: *QVE M' GENITOR TRAXIT QVI IN VICVLA| RECEM| ET MEDOZA PARENS IAM SEMEL EDIDERANT ——— FRNCISCVM PROPRIA SUPERAZ| EM LAVDE PARENTES| RINCONIS RVRVS PROTVLIT INGENIVM.*

Escudos con las armas del obispo abajo, en ambos lados del marco. El retratado, hijo del segundo Conde de Cabra, vencedor de Boabdil, y de doña María Hurtado de Mendoza-Luna, fué Obispo de Oviedo desde 1526. En 1536 pasó a la sede de Palencia. Murió tres años después. Adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública en 1929. (Madrid. Museo del Prado.)

RINCON, FERNANDO DEL.

120. Francisco Ruiz, Secretario del Cardenal Cisneros.

T., en la que se incluye el marco : 0,52 × 0,37.

Busto grande. De tres cuartos a la derecha. Mira hacia el espectador. Viste su hábito monacal.

A la izquierda, desde el hombro: *HVIVS. CONSIL'S. ACRA. EXPVGNATA. REPENTE | .ET. GRANATA. L'BENS. FLVMINA . SACRATVLIT.*

A la derecha, desde el hombro: *HIC . FIDEI ZELO FERVENS. TRANAVIT . AD . INDOS - | FRACISCVS' PRESVL' NOBILITATE — SVA.*

Abajo, entre tres escudos:

FRANCISCVS. ——— .RVIZ.

. ANTISTES . ——— . ABVLENSIS.

Pintado con extremada delgadez de materia siguiendo manera harto convencional para el género.

(Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan.)

RUBENS, PETER PAUL (1577-1640), copia de Tiziano.

121. El Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel.

L. 1,14 × 1,64.

En primer término, mesa cubierta con paño rojo, con un reloj de oro con cúpula de plata y los guantes de la Emperatriz. A la izquierda, asomando de medio cuerpo, Carlos V mira de tres cuartos a la derecha. Viste de negro, con cuello blanco. En la diestra, que apoya sobre la mesa, lo mismo que la otra mano, tiene los guantes. El Toisón pende de una cinta negra. A su lado, la Emperatriz, de tres cuartos a la izquierda, con preciosa joya sobre el rubio cabello, vestida de blanco y negro con adornos y perlas y un pinjante en el busto. Posa ambas manos —de extraordinaria delicadeza y feminidad—, con un pañuelo entre ellas, sobre el borde de la mesa. Cortina de damasco abierta. Fondo de paisaje —pudiera ser el bosque de El Pardo—, con árboles y montes en la lejanía. Cielo azul-gris y nubes.

Aun perdido el original, conociendo la materia y calidades de la obra de Tiziano, puede precisarse cuánto hay de personal en la ejecución de esta copia hecha por Rubens. Por de pronto, las transparencias más mates, oleosas o de temples, del maestro veneciano, aquí adquieren nacarada suntuosidad por el aglutinante de resina, al tiempo que, por la misma razón, las formas se concretan en otro tipo de fluidez distinto del esfumado tizianesco.

Realizada en 1603, con ocasión del primer viaje de Rubens a España. La obra de Tiziano, según los inventarios de Palacio del XVI y XVII, estuvo en el Alcázar de Madrid y en el Palacio de El Pardo. Decoró también la habitación del Emperador en Yuste. Se quemó este lienzo en el incendio del Alcázar en 1734. Sánchez Cantón ha observado que la Emperatriz lleva el mismo vestido que aparece en un primer retrato realizado por el cadorino, perdido, que puede conocerse a través de una tabla del Marqués de Santo Domingo y de un grabado de Iode. Tiziano alude a este lienzo en carta escrita a Granvela en 1548, recogida por Beroqui; se refiere a varias pinturas y «*quello che sono sua Maestà et la Imperatrice*».

La copia de Rubens consta con el número 51 en el inventario de las obras existentes en su taller a su muerte: «*le pourtrait du dit Empereur avec sa femme sur la même toile*».

Bibl. Tietze: *Tizien Phaidon*, pág. 379, pl. 313. Scharff: *Burling. Mag.* 1935, I, pág. 259. Sánchez Cantón: *Los retratos de los Reyes de España*, pág. 114.

(Madrid. Duques de Alba.)

RUBENS (copia de Holbein).

122. Santo Tomás Moro.

T. 1,05 × 0,73.
1515 —abajo, a la izda.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la derecha. Viste sobretodo de pieles y quedan los antebrazos visibles cubiertos con mangas rojas. Se toca con gorra negra y tiene melena y barba rala cre-

cida de poco tiempo. El antebrazo derecho se apoya sobre un mueble que está a la izquierda. Junta las manos a la mitad de su altura y tiene un papel blanco en la diestra y un anillo en el índice de la otra.

La copia, hecha con la libertad de los antiguos maestros, se convierte en verdadera obra *original*, personal. El aglutinante resinoso de Rubens, magistralmente tratado, esmalta toda la pintura y hace brillar la cálida paleta.

El original de la colección Huth (Londres), ejecutado por Holbein en 1527, ha sido tratado suprimiendo algunos accesorios. Rubens pudo realizar esta copia en su visita a Inglaterra, de junio de 1629 a diciembre de 1630.

Quizá adquirió la copia Isabel de Farnesio.

El santo mártir del catolicismo inglés, Sir Thomas Moro, nació en 7 de septiembre de 1478 y fué decapitado en 6 de julio de 1535. Se le canonizó al cumplirse el cuarto centenario de su muerte.

(Madrid. Museo del Prado.)

RUBENS (copia de Tiziano).

123. El Gran Duque de Alba, don Fernando Alvarez de Toledo.

L. 1,155 × 0,81.

Joven. De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro, con achillado de vistas rojas y cuello blanco breve. Barba oscura y cabello corto. Mira al espectador. Toisón. La mano izquierda con sortijas en el anular e índice, posa sobre el borde de una mesa cubierta de tapete azul verdoso. Fondo oscuro, en el que se destacan certeramente la luminosidad del rostro, el blanco de la camisa y las manos.

La adquirió en Londres el XVII Duque de Alba, siendo Embajador de España en aquella corte en octubre de 1942.

Perdido el original de Tiziano, se conoce a través de un grabado de Iode, que representa al tercer Duque en actitud casi idéntica, con fondo arquitectónico. La edad que aparenta el retratado hace suponer que la pintura original se haría en Augsburgo en 1550, cuando coincidieron allí Carlos V, el Príncipe Felipe, don Fernando Alvarez de Toledo y Tiziano. Sería alguno de los que figuran en los inventarios regios del XVI y XVII. La copia se haría en el segundo viaje de Rubens a España —1628-29—, según explícita declaración de Pacheco. Se cita con el número 53 en la relación de «*Pourtraicts faits aussy du dict M. Rubens d'après Titien*», hecha a la muerte del artista.

Se conoce otra versión, de inferior calidad, en el «Christ Church College» de Oxford.

(Madrid. Duques de Alba.)

SANCHEZ COELLO, ALONSO (h. 1532-1607).

124. Autorretrato (?).

T. 0,38 × 0,32.

Busto. De tres cuartos a la derecha. Viste de negro con gola blanca. Lleva gorra, también negra. Rostro joven, como de treinta y tantos años,

con patillas, bigote y perilla de pelo no demasiado poblado y rubio-castaño. Fondo oscuro. La tabla está constituida por varias piezas que entornan una central con la cabeza y el cuello, habiendo sido, pues, aumentada de tamaño.

Adquirido por el Patronato del Museo del Prado a los herederos de don Antonio Vives, en abril de 1926.

(Madrid. Museo del Prado.)

SANCHEZ COELLO, ALONSO.

125. Doña Leonor de Mascareñas.

L. 0,75 × 0,51.

De más de medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Viste tocas blancas y manto negro. En ambas manos tiene un libro de rezos encuadernado en negro.

Inscripción en torno del marco: *DONALEONORMASCARENAS. HAIAI. DEL. REI. DON.FELIPE.SEGVND.O.YDEL.PRINCIPE.DON.CAR. LOS.SV'HIYO.9.FVNDADORA.DEL-MON'D.S, MAD LOS, ANGELES. LA.REAL.D,MADRID.*

(Madrid. Condes de Limpías.)

SARTO, ANDREA DA AGNIOLO —d'Agnolo, di Francesco—, llamado Andrea del (1487?-1530).

126. Alejandro de Médicis.

T. 0,395 × 0,31.

Busto. De tres cuartos a la izquierda y con la mirada puesta en el espectador. Rostro rasurado. Viste de negro con borde rojo en el cuello, donde también se ve algo del de la camisa. Fondo oscuro.

Ejecutado con suave y modelada factura, dentro de una extrema unidad de gama, de paleta tostada.

(Madrid. Museo Cerralbo.)

SCHONGAUER, MARTÍN —llamado Schön— (según un grabado de) (h. 1445-50—1491).

127. La huída a Egipto.

T. 0,425 × 0,25.

949 —a la derecha, abajo.

María, montada sobre un asno, camina hacia la derecha con el Niño sobre las rodillas. José, vestido con manto rojo, toma frutos que penden de lo alto.

Pintura que bien pudiera ser un estudio de taller. Recuérdese cómo se emplearon grabados para iniciarse en la técnica pictórica antes de pasar a la utilización del modelo.

(Madrid. Museo del Prado.)

SITOVV, MICHEL. Vid. MAESTRE, MICHEL.

STIMMER, TOBÍAS (1539-1584) (?).

128. Margarita de Parma.

T. 0,875 × 0,67.

Más de media figura, con el rostro de tres cuartos a la derecha, la mano izquierda en la cadera y la diestra que pende. Viste de blanco y negro, con rico cinturón y diadema en el tocado de ricas piedras montadas en oro que también, en piezas sueltas, adornan su traje. Fondo oscuro.

La retratada nació en 1522. † en 1586. Hija natural de Carlos V y de la hija de un tapicero de los alrededores de Audenarde. Casó en primeras nupcias con Alejandro de Médicis, Duque de Florencia, asesinado en 1537, y después con Octavio Farnesio, del que tuvo a Alejandro. Al dejar Felipe II los Países Bajos en 1559, la nombró Regente.

(Madrid. Museo del Prado.)

STRIGEL —llamado el Maestro de la Colección Hirsch—,
BERNARD (copia) (1460-1461 — † 1528).

129. El Emperador Maximiliano rodeado de su familia.

T. 0,73 × 0,625.

Por detrás de un antepecho situado en primer término aparecen los personajes, cada uno con la inscripción que se indica: *MAXIMILIANVS P IMP | ARCHIDVX AVSTRIAE. | DVX BVRGVNDIAE — FERDINANDVS. I IMP. | ARCHIDVX. AVSTRIAE. — PHILIPVS HISP. REX. I. | ARCHIDVX AVSTRIAE. — CAROLVS. V. IMP. | ARCHIDVX AVSTRIAE. — MARIA DVCISSA | BVRGVNDIAE MAX. VXOR* — y —en el papel que sujeta con la diestra— *LVDOVICVS REX | HVNG. MASP.*

El original pertenece al Museo Imperial de Viena y se acabó de pintar antes de 1520.

(Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.)

TINTORETTO —o «il Furioso»—, JACOPO —Giacomo— ROBUSTI llamado el (1518-1594).

130. Retrato del Marqués de Santa Cruz (?).

L. sobre T. 1,02 × 0,82.

De más de medio cuerpo. De tres cuartos a la izquierda mientras mira al espectador. Apoya su antebrazo derecho sobre un mueble im-

perceptible dentro de la oscuridad del fondo. La mano izquierda aparece sobre la cadera. Viste de negro con mangas verdes y sencillos encajes en los puños y golilla. Se toca con gorra negra.

El personaje, joven, tiene el cabello castaño oscuro y barba corta más rubia. Sobre la cálida entonación general oscura destacan certeramente puestas las notas luminosas del rostro y manos, capaces de componer de por sí toda la amplitud total del lienzo.

Ejecutado con extrema sencillez y segura franqueza de toque.

Ainaud de Lasarte ha identificado el cuadro en uno de los inventarios de la Casa de Haro; el texto dice así: «*Un lienzo pegado en tabla, de cinco cuartas de alto. Retrato de hombre con traje veneciano, apoyado el brazo derecho sobre el bufete; tiene vestido y gorra negros. Original de Tintoretto.*» (A. M. de Barcia. Catálogo de la colección de pinturas del excelentísimo señor Duque de Berwick y de Alba), Madrid, 1911, página 252. El mismo Ainaud tiene ciertas dudas sobre la identificación del personaje.

Procede de la col. Gil. Adquirido en 1944 por el Museo de Arte de Barcelona, donde se hallaba en depósito desde 1922.

(Barcelona. Museo de Arte.)

TINTORETTO, EL.

131. Retrato de caballero.

L. 0,605 × 0,446.

Busto grande. Ligeramente movido hacia la derecha y con la vista puesta en el espectador. Viste de rojo con banda oscura que le cruza el pecho. Melena y poblada barba oscura que se funde con el fondo.

(Madrid. Duquesa Viuda de Fernán-Núñez.)

TIZIANO, VECELLI —Vecellio— DI GREGORIO, llamado el (1477 ó 1489 — † 1576).

132. Cabeza de anciano.

L. 0,585 × 0,46.

Busto, de perfil a la izquierda, con barba blanca espesa. Mira hacia lo alto y se cubre con gorro rojo sobresaliente en la parte posterior de lo alto.

Es fragmento, sin duda alguna, de una composición de grandes dimensiones, dada la factura sintética de la parte conservada.

(Madrid. Duquesa Viuda de Fernán-Núñez.)

TIZIANO, EL (?).

133. La Gran Duquesa de Alba.

T. 1,02 × 0,83.

De más de medio cuerpo, sentada, de tres cuartos a la izquierda y con la mirada puesta en el espectador. Viste de gris plata, escotada,

con collar de oro y velo sobre los hombros que se cierra con joya pinjante. Con ambas manos tiene un rosario de cuentas rojas. Ventana detrás, a la izquierda, con paisaje de árboles.
(Madrid. Museo Cerralbo.)

TIZIANO, El (copia).

134. El Papa Paulo III.

L. 1,13 × 0,88.

Copia del impresionante retrato que del Pontífice realizó Tiziano. Esta copia se atribuye a Van Dyck, pero la pastosidad de factura y una cierta dureza en el rostro no se corresponde con la manera de hacer del supuesto copista.

Se sienta de tres cuartos a la derecha. Encorvado de espaldas y con larga barba blanca. Brillante de color.

El original al de Tiziano se pintó en 1543.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

TIZIANO, El (copia).

135. Don Fernando I, Rey de Romanos.

L. 1,12 × 0,90.

Más de media figura, en pie, de tres cuartos a la izquierda, vistiendo armadura y con la celada sobre una mesa cubierta con paño carminoso. La diestra se apoya sobre la celada y la izquierda toma la espada por debajo de la empuñadura. Toisón de Oro. Fondo oscuro.

Buena copia de un original perdido que acaso se pintó en Augsburgo en 1548. Existe otra copia en las Descalzas Reales de Madrid, entregada por Felipe II para la Emperatriz doña María.

(Madrid. Museo del Prado.)

TIZIANO, El (réplica).

136. Carlos V en Mühlberg.

L. 3,07 × 2,45.

El Emperador cabalga hacia la derecha sobre caballo español castaño oscuro, con lanza y vestido de armadura —ésta se conserva en Palacio—, a la que cruza banda roja. Corpulentos árboles detrás, a la derecha. Más árboles al otro lado. Cielo con nubes. Luz mortecina.

Excelente reproducción del original que se conserva en el Museo del Prado y que Tiziano pintó en Augsburgo, comenzándolo en abril de 1548.
(Toledo. Fundación Lerma.)

TIZIANO. Vid. RUBENS, VERONES.

VARGAS, LUIS DE (1502-1568).

137. Juicio Final.

T. 0,60 x 0,45.

Fdo.: *LVISIVS/ DE VARGAS/ FACIEBAT* —en el borde izquierdo, abajo.

En lo alto, Cristo, con el torso desnudo y cubierto con manto rojo, y María junto a El, rodeados de Santos desnudos. Un grupo de ángeles, desnudos y sin alas, tocan trompetas y muestran libros abiertos y Tablas: *LEX DONI*, agrupados a los pies del Juzgador. Bajo las nubes, que mantiene la escena superior aludida, multitud de almas se elevan o surgen de la tierra sepulcral. Es interesante la abundancia de figuras femeninas desnudas.

(Madrid. Manuel Gómez-Morceno.)

VERMEYEN —Vermay, Vermayen, Vermejen—, **JAN CORNELISZ**, llamado Juan de Mayo, Majo, El Mayo, Hans May, San May, El Barbudo, Barbado, Barbalunga (h. 1500 — † 1559).

138. El Canciller Juan II Carondelet.

T. 5,75 x 0,82.

De frente, ligeramente movido hacia la izquierda. Vestido y tocado de negro, con breve cuello blanco de la camisa; se apoya sobre una mesa alta, cubierta con paño rojo, y teniendo en la diestra —junto a la mano izquierda— los guantes. Fondo gris.

Magistral retrato pleno de solidez y carácter. Pintado con extrema sencillez. La fisonomía recuerda el retrato de la colección Havelmey, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, y al retrato de Viena.

(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

VERMEYEN, JAN CORNELISZ.

139. Carlos V.

T. 0,27 x 0,20.

Busto grande. De tres cuartos a la derecha y las manos en actitud de explicar con la diestra, teniendo los guantes en la izquierda. Viste de negro con cuello y puños blancos. Se toca con gorra negra pequeña ladeada a la derecha. Fondo verde.

Pintado hacia 1530.

(Bruselas. Colección Delporte.)

VERMEYEN, JAN CORNELISZ (?).

140. Batalla de Pavía.

T. 0,535 × 0,685.

Tiendas de campaña, artillería, cadáveres, apretadas formaciones de infantes y caballería. trincheras, ríos, la ciudad sitiada, lejanía con másas de arbolado y montañas.

Arriba, cartela con inscripción: *PAVIE 1525*.

Van Mander menciona una pequeña batalla por Patrínir en Middelburgo, y una hubo en la colección de Monganta de Austria. Esta es réplica de la de Viena.

(Bruselas. Muscos Reales de Bellas Artes.)

VERONES, PAOLO CALIARI, llamado el (1528-1588).

141. Alocución del Marqués del Vasto.

L. 2,58 × 1,93.

A la izquierda, en alto, se halla Ferrante sosteniendo el casco de su padre, don Alonso de Avalos, que levanta su diestra para dirigirse a los soldados que están abajo, a la derecha. En la mano izquierda lleva un ramo de azucenas. El soldado del primer término, vestido de rojo sobre la armadura, le muestra una corona.

El Marqués del Vasto y Pescara n. en 25 de mayo de 1502; † en 31 de marzo de 1546. Fué comisionado por el Emperador, en diciembre de 1539, para saludar al nuevo Dux de Venecia, Pietro Lando, y fué en tal tiempo cuando encargó a Tiziano que le pintara.

(Madrid. Museo del Prado.)

WEYDEN, ROGER —Rogier— VAN DER, o Roger de la Pasture, de Brujas, de Bruselas (1439-1440 — † 1464).

142. El Duque Felipe «el Bueno», de Borgoña.

T. 0,51 × 0,375.

Busto. De tres cuartos a la derecha. Viste de negro con doble cuello con piel. Lleva el pelo cortado a flequillo y a cierta altura por encima de las orejas. Rasurado su rostro enérgico y maduro. Lleva Toisón de Oro y cruz adornada con pequeñas bolas en los ángulos de los brazos y

colgando de cintita roja sobre la blanca camisa, que es visible en el cuello. Fondo pintando tabla y una cochinilla de humedad, por encima de su hombro derecho.

Es la más importante de las réplicas del retrato desaparecido que ejecutó Roger van der Weyden.

Bajo el medio punto superior: *LE—DVCK — PHYLIPE. / DE. BOVRGVNGE.*

Ang. inf. izquierdo: 105.

Ang. inf. derecho: flor de lis.

Felipe «el Bueno», Duque de Borgoña y de Brabante, Conde de Flandes, de Artois, de Charolais... hijo de Juan «Sin Miedo» y de Margarita de Baviera, n. en 1396 y † en 1467. Ostentó el ducado de Borgoña desde 1419 hasta su fallecimiento. En terceras nupcias casó con Isabel de Portugal, creando en su honor la Orden del Toisón de Oro. De este postrer matrimonio tuvo a Carlos «el Temerario», cuya hija María, al casar con Maximiliano I, llevó a los Habsburgos el derecho a la soberanía de los Países Bajos, que después pasaría a España con el matrimonio de Felipe «el Hermoso» con la Princesa Doña Juana.

(Madrid. Palacio Real.)

WEYDEN, VAN DER (hijo).

143. Cristo en la Cruz.

T. 0,46 × 0,35.

Cristo en la cruz. El viento mueve los largos extremos del blanco paño de pureza. María, desconsolada, se agita sostenida por San Juan. Otra de las Mujeres se acerca y recoge las lágrimas de la Madre con su toca blanca. Vuelta a la derecha, arrodillada, llora la tercera de las Santas, y detrás, en pie, pone los brazos en alto la de atuendo menos severo, la Magdalena sin duda.

Los blancos de los paños de las Marías destacan en la entonación de azules y pardos de la composición, que también se aclara por el cielo bajo techumbre de dramáticas nubes.

(Sevilla. Duque de Villahermosa.)

YAÑEZ DE LA ALMEDINA, HERNANDO (...1506-1536...).

144. Resurrección.

T. 1,29 × 0,32.

Cristo desnudo, cubierto con un paño de pureza rojo, se halla centrando la composición, en pie sobre la losa del sepulcro, con la cruz de su triunfo y bendiciendo con la diestra. A su lado, un soldado sentado sobre la misma losa, se incorpora. Otro, visto por la espalda, de tres cuartos a la izquierda, se asombra en actitud harto convencional. A la dere-

cha, duerme todavía un tercero de ajustado calzón rojo. Detrás, en este último lado, Cristo se aparece a la Magdalena, «Noli me tangere».

Fué donado al Museo de Valencia por don J. Martínez Vallejo.

Bella tabla, a pesar del convencionalismo manierista y una muy fuerte, verdaderamente probable, participación de colaboradores en esta obra que pertenecería a algún retablo. Compárese con el San Damián del mismo autor que se expone en esta ocasión también.

(Valencia. Museo de Bellas Artes.)

YAÑEZ DE LA ALMEDINA, HERNANDO.

145. San Damián.

T. ochavada, 0,95 × 0,73.

De más de medio cuerpo, con la cabeza inclinada a la izquierda y ligeramente movida a este lado. Viste túnica roja, cuyos pliegues sujeta con la diestra, y lleva manto oscuro con cuello y forro de piel. En la mano izquierda mantiene un recipiente circular para las medicinas, de oro. Se toca con gorra parda muy oscura, casi negra; la melena es larga y lleva el rostro rasurado. Fondo con montañas y cielo zarco.

Paleta cálida, restringida de tintas. Ordenación constructiva de las masas verdaderamente monumental.

Réplica de la parte alta del cuadro de la catedral de Valencia, que se halla en la Sala Capitular. Parte de un retablo dedicado a los santos médicos Cosme y Damián.

Adquirido por el Patronato del Museo del Prado en 1929.

(Madrid. Museo del Prado.)

ANONIMO DEL SIGLO XV.

146. La Virgen de los Reyes Católicos.

T. 1,39 × 0,79.

María coronada, vestida de rojo con ricos dibujos en oro, extiende sus brazos para acoger a un papa, un obispo, un emperador —¿Carlomagno?—, un cardenal, multitud de personajes y las supuestas figuras de los Reyes Católicos —éstos a la derecha—, todos de rodillas. Tres ángeles elevan el manto azul de la Señora otorgadora de mercedes para cubrir a los fieles devotos que la entornan.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XV.

147. La Virgen con la familia de los Reyes Católicos.

T. 1,40 × 1,18.

María, en tamaño bastante mayor que el resto de las figuras de la composición, en pie, de cuerpo entero, vestida de rojo y manto verde y

oro con vuelta azul y teniendo en cada una de las manos tres flechas. A sus plantas, de rodillas, a la izquierda, el Cardenal Mendoza, el Príncipe don Juan, doña Juana, doña Catalina y los Reyes Católicos. Al otro lado, la Abadesa del Real Monasterio de las Huelgas con báculo y sus monjas. Paisaje con árboles diseminados por el terreno montuoso y dos demonios llevando, el uno, flechas y, el otro, cargado de libros a la espalda. Cielo zarco que se aclara hasta el blanco por abajo.

(Burgos. Real Monasterio de las Huelgas.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XV.

148. Carlos «El Temerario» y su segunda mujer Isabel de Borbón.

T. 0,22 × 0,29.

Retrato doble. Bustos que miran de tres cuartos al centro con que se les separa. Cada uno de ellos tiene, arriba, su escudo de armas. Carlos lleva el Toisón de Oro. Cuadro más interesante como documento que como obra de arte.

(Gante. Museo de la Byloke.)

ANONIMO.

149. Carlos V.

Diámetro : 0,07.

T. 1453 —sobre el fondo de terciopelo en que se encuentra. Viste de negro con cuello blanco y Toisón de Oro pendiente de cinta.

Siglo XVI.

(Madrid. Museo del Prado.)

ANONIMO.

150. Retrato mágico del Emperador Carlos V.

T. 0,11 × 0,99.

Sobre el marco cartela: + / MIRVM / NATURÆ, ET ARTIS.

En la pintura, parte superior central, cartela: IMPERATOR CÆSAR / CAROLVS. G.

Mirando por el orificio abierto a la izquierda del marco, las formas monstruosas y *surrealistas* que presenta la pintura se reducen y conforman en el rostro de un caballero de perfil a la derecha, quien no se parece con exceso al Emperador; pero ya es harto juego de virtuosismo y de óptica lograr lo que el pintor, germano, a buen seguro, consigue.

Siglo XVI.

(Palencia. Iglesia Catedral.)

ANONIMO.

151. Retrato mágico del Emperador Carlos V.

T. 0,125 × 0,995.

Vid. las observaciones que se hacen al retrato mágico de la anterior, de Palencia.

Siglo XVI.

(Valladolid. Iglesia de San Miguel.)

ANONIMO.

152. Retrato mágico de la Emperatriz Isabel.

T. 0,12 × 0,995.

Vid. los dos retratos mágicos anteriores. En éste se «retrata» la Emperatriz, de perfil, a la derecha.

Inscripción en el centro, arriba: *Elisabeth Caroli V, Imperatoris Vxor.*

Siglo XVI.

(Valladolid. Iglesia de San Miguel.)

ANONIMO.

153. Don Juan de Austria.

L. 0,65 × 0,46.

Busto grande. De frente y la cabeza vuelta de tres cuartos a la izquierda, mirando al espectador. Rostro joven con barba rubio-ceniza y bigotes extendidos. Gola blanca. Armadura con ornamentación dorada y Toisón en el peto. Fondo oscuro.

Inscripción arriba: *DON, IVAN DE AUSTRIA,*

Fines del XVI.

(Madrid. Duques de Alba.)

ANONIMO.

154. Don Juan de Austria.

L. 1,98 × 1,13.

En pie, de cuerpo entero y el rostro de tres cuartos a la derecha. Viste armadura, jubón rojo acuchillado y calzas también rojas. Apoyá la bengala sobre el león. Mesa con guanteletes y casco. Fondo con cortina, columna y marina. Lleva el Toisón de Oro.

Siglo XVI.

(Madrid. Museo Naval.)

ANONIMO.

155. El Conde don Pedro Navarro.

L. 0,68 × 0,65.

Busto de caballero de largas barbas, nariz aguileña, de edad, y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro y se toca con sombrero igual. Su diestra se acerca al pecho con un papel en la mano.

Inscripción arriba: CODE . PEDRO NAVARRO.

Es fragmento de una tela mayor.

Siglo xvi.

(Toledo. Museo Arqueológico.)

ANONIMO.

156. Luis Vives.

T. 0,495 × 0,355.

Busto grande. De tres cuartos a la izquierda. Gorra negra y abrigo también negro con cuello de piel.

Inscripción, arriba: *LVDOVICVS. VIVES VALENT.*

Siglo xvi.

(Sevilla. Duque del Infantado.)

ANONIMO.

157. El Príncipe de Eboli.

T.

Busto. Discretamente de tres cuartos a la izquierda. La mirada puesta en el espectador. Rostro joven con barba oscura que se hace rubio-castaño en la región del bigote y la barbilla. Lleva pequeña gorra y fina gola. Viste de negro.

De pasada la primera mitad del xvi.

(Sevilla. Duque del Infantado.)

ANONIMO.

158. San Ignacio (?).

T. 0,35 × 0,26.

De medio cuerpo y de tres cuartos a la izquierda. Viste de negro —asoma el cuello de la blanca camisa— y se toca con bonete negro. En ambas manos —cortadas por el marco, abajo— un libro de rezos y los guantes. Fondo azul-gris.

Cerca del ángulo superior izquierdo, en letras de oro: *INACIO.*

Pintura de hacia la mitad del xvi.

(Madrid. Herber Weisberger.)

ANONIMO.

159. Tríptico de la Adoración de los pastores.

Puerta izquierda: ECCE | VIRGO ERIT PR | EGNANS | ET
PAR | IET FI | LIUM, ET | VOCAB | VNT NO | MEN. En oro
sobre fondo negro.

Puerta derecha: EIVS | EMANY | ET QVOD | SI QVIS | IN
TER | PRE TET | VR SO | NAT NO | BISCVM | DEVS E. S.

Han desaparecido las pinturas que, sin duda, debieron existir en las caras exteriores de estas puertas.

Tabla central: Junto a una suntuosa arquitectura monumental y clásica, abajo de la composición aparece el establo donde María contempla a su hijo, que la tiende sus manos. Asoman el buey y el asno, y San José, en pie, señala la escena a cuatro pastores, uno que toca una gaita dos que miran devotos, y otro que, temeroso, acerca, rodilla en tierra, una cesta de huevos. Por la izquierda avanzan dos pastores más con un perro y un cordero.

En lo alto de la composición, el Padre extiende sus brazos rodeado de seis ángeles. El Espíritu Santo vuela más abajo. Al fondo, a la derecha, una ciudad amurallada.

Recuerda en gran modo la *manera* de Alonso Berruguete.
(Paredes de Nava. Iglesia de Santa Eulalia.)

ANONIMO.

160. Retrato de la Emperatriz Isabel.

T. 1,07 × 0,84.

De más de medio cuerpo, sentada, de tres cuartos a la derecha, con la mano izquierda apoyada sobre una mesa y la diestra con ramo de tres rosas, abajo en el regazo. Las mangas del vestido negro están acuchilladas y asoma la blanca camisa, mientras penden paños rojos de los puños. Lleva rica joya en su rubio cabello, pinjante y cadena en el pecho, así como cadena cinturón de oro. A la derecha posa la gran corona imperial sobre especie de repisa con tapete rojo. Fondo de interior oscuro. Destacan sobre la oscuridad general de la entonación el rostro luminoso y los espacios donde aparecen las blancas telas.

Perteneció a la Colección del Marqués de Salamanca, donde se atribuyó a Antonio Moro. Se atribuyó por otros a S. Coello, y hay de él un grabado de P. de Jodae.

(Madrid. Marqués de Santo Domingo.)

ANONIMO.

161. Francisco Pizarro.

T. 0,20 × 0,155.

Casi media figura. De tres cuartos a la izquierda. Viste de azul-negro y lleva la cruz de Santiago en el pecho y en la capa. Gorro negro. Gola. Rostro enjuto con larga barba. Mira al espectador. Fondo gris oscuro.

Inscripción al dorso: D. Franco. pizarro. | Marq^o. de los atabillos. | gobernador ia de la MADO. del- | reyno en virtud de una | Capitulación que se otorgó | en 26 de Julio de 1529- | entro en el Perú el año 1515.

(Madrid. Museo de América.)

ANONIMO.

162. San Carlos Borromeo.

T. 0,215 × 0,15.

Busto. De perfil a la izquierda. Tocado y vestido de rojo, con cuello blanco. Rostro enjuto, rasurado y aquilino. Fondo negro.
(Sevilla. Duque del Infantado.)

ANONIMO.

163. Retrato del Rey Fernando el Católico.

L. 1,475 × 0,76.

Copia del siglo XVII de un original perdido. De rodillas y de tres cuartos a la derecha. Levanta sus manos juntas a la altura del pecho. Lleva gran cadena de oro pendiente en los hombros.

Angulo superior izquierdo: F.
(Granada. Museo de la Casa de los Tiros.)

ANONIMO.

164. Retrato de la Reina Isabel la Católica.

L. retelado: 1,475 × 0,76.

Copia del siglo XVII de un original perdido. Vestida de rojo, con franjas con perlas, de rodillas y con las manos juntas a la altura del busto. Asoma camisa blanca con ribetes de encaje negros y bordados sencillos iguales. Se toca su rubia cabeza con muy transparente velo. De tres cuartos a la izquierda.

Procede, como el de don Fernando, del Generalife de Granada.
Angulo superior derecho: Y.
(Granada. Museo de la Casa de los Tiros.)

ANONIMO ALEMAN DEL SIGLO XVI.

165. Retrato de caballero.

T. 0,34 × 0,235.

Busto grande con el rostro de tres cuartos a la derecha. Se toca con gran gorra roja con lazos de cintas negras. Viste de negro. Con capa o manto amarillo. Fondo verde.

Pieza de ceñida ejecución y sólido dibujo.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ANONIMO ALEMAN DEL SIGLO XVI.

166. Retrato de caballero.

T. 0,275 × 0,23.

Media figura casi. Viste de oscuro con gran cuello de pieles. Gorra negra también. El rostro rasurado se gira hacia la derecha. Fondo oscuro.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

167. Don Diego Hurtado de Mendoza (?).

T. 0,45 × 0,33.

2864 - 1968 —abajo, a la izda.

Busto de caballero, con barba más bien corta y poblada. De tres cuartos a la izquierda, con la vista puesta en el espectador. Gola blanca. Viste de negro. A Hurtado de Mendoza, según Vasari, le retrató Tiziano —acaso sea la obra existente en el Palazzo Pitti, de cuerpo entero y de negro—. H. Voss estima inadmisibile la atribución a Pulzone de los catálogos anteriores a 1920, del Prado. Berenson piensa que quizá no sea de mano italiana.

Mayer lo considera «como obra juvenil de la misma mano que pintó el retrato del calabrés», del Prado.

En 1818 estaba en Aranjuez.

(Madrid. Museo del Prado.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

168. Hernán Cortés.

L. 0,625 × 0,48.

Busto que asoma por un óvalo con cartela debajo: *HERNAN CORTES*. De tres cuartos a la derecha y la mirada puesta en el espectador. Viste de negro. Gorra negra con pluma. Barba corta castaño oscuro, pelo negro. Sobre su pecho aparece parte pequeña de la cruz de Santiago.

De la segunda mitad del XVI. Círculo de Alonso Sánchez Coello.

Existe otro ejemplar en el Museo Naval.

(Sevilla. Duque del Infantado.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

169. Retrato de un conquistador de Indias.

T. 0,33 × 0,24.

T. 1343 —áng. inf. izdo.

Caballero con barba, de medio cuerpo. Viste de negro. Mira al espectador ligeramente movido el rostro hacia la izquierda. Lleva gorra también negra, y en la diestra, a la altura del pecho, sostiene un papel con letreiro: *MI TENER YMIBALER./ ES AVUN SOLO DIOS/ QVERER.*

Abajo, con la mano izquierda, adornada con una sortija en el dedo meñique, sujeta los guantes.

Escudo en el ángulo superior izquierdo. Cuello y puños breves, blancos. Sánchez Cantón la considera tabla quizá andaluza del siglo XVI. Donada al Museo del Prado por don Rafael García Palencia.

(Madrid. Museo del Prado.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

170. San Ignacio.

L. 0,37 × 0,29.

Busto. De tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Fondo oscuro.
(Madrid. Duque del Infantado.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

171. San Francisco de Borja.

L. sobre T. Ovalo, 0,575 × 0,465.

Busto. De tres cuartos a la derecha. Mira al espectador. Rostro enjuto, ascético.
(Gandía. Residencia de los PP. Jesuítas.)

ANONIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

172. San Francisco de Borja.

L. 0,65 × 0,515.

Busto grande de tres cuartos a la derecha. Mira al espectador. Rostro enjuto con la barba crecida. Birrete negro.
(Madrid. Duque del Infantado.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

173. Escudo con las armas de Carlos V.

Sirvió en las pompas fúnebres celebradas en la iglesia de San Martín, de Ypres, a la muerte del Emperador.
(Gante. Museo de la Byloke.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

174. Vista de Gante en 1564.

L. 302 × 150.

Esta vista panorámica de la ciudad de Gante y otra de la biblioteca de aquella Universidad son réplicas del original conservado en la catedral de San Bavón, ejecutado en 1564 para el preboste Viglino de Aytta. Con líneas claras se marca en el cuadro el castillo de los Españoles, encuadrando la Abadía de San Bavón, arrasada en 1540.
(Gante. Museo de la Byloke.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

175. El nacimiento de Carlos V.

L. 2,165 × 2,215.

El niño, metido en el lecho, está rodeado de las Parcas, joven coronada —~~con~~ cetro—, una con cuerno de la abundancia y tres más, entre las cuales la hay que ofrece su seno desnudo. Por la izquierda, vista de ciudad.

Procede de los arcos de triunfo erigidos para la entrada en Gante de los Archiduques Alberto e Isabel.

(Gante. Museo de la Byloke.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

176. El bautizo de Carlos V.

L. 1,90 × 2,24.

El cortejo abandona el Palacio para dirigirse al templo, donde se efectuará la administración del Sacramento del Bautismo. En la lejanía, por la izquierda, aparecen las torres de Gante.

Procede de los arcos de triunfo erigidos para la entrada en Gante de los Archiduques Alberto e Isabel, en 1600.

(Castillo de Roeulx. Príncipe de Croy.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

177. Carlos V.

T. 0,168 × 0,14.

Busto. De tres cuartos a la derecha. Viste de oscuro con cuello de piel y asomando el blanco de la camisa. Lleva gorra pequeña, ladeada. (Amsterdam. Rijksmuseum.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

178. Carlos V.

T. 0,42 × 0,27.

Busto. De tres cuartos a la derecha. Viste de negro con cuello blanco y Toisón pendiente de cinta. Sombrero negro.

Inscripción que se parte por la cabeza: *CARO—LVS/ DEI/ GRA/ TIA/Sr.*

Inscripción abajo: ROMANO = IMPERA = HISPA = REX.

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

179. Retrato de Guillermo de Croy, señor de Chièvres.

T. 0,41 × 0,23.

Busto grande, de tres cuartos a la izquierda. Viste de rojo con pieles negras y mangas doradas con dibujos. Lleva al cuello el Toisón de Oro, se toca con gorra negra teniendo en la derecha un medallón de María con el Niño y las manos enguantadas. Con la izquierda sostiene una pieza de oro circular. Fondo oscuro.

(Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

180. Tríptico del Descendimiento.

T. Alto, 0,875; ancho t. central, 0,675; laterales, 0,295.

Fdo.: 1470/ *at dus* /Fa /Fe. /Galleg.—En el primer término, en una piedra, de la tabla central. Esta firma es apócrifa. Con toda evidencia, esta pintura muy difícilmente podría estimarse de mano de Fernando Gallego.

Puerta de la izquierda: Cristo con la cruz auestas, ayudado por el Cirineo, vuelve el rostro para mirar a la Verónica. Un sayón esgrime una correa. Dos hebreos, uno de ellos con turbante, y cuatro soldados. Muralla y torre.

Tabla central: Descendimiento. Entre la Madre y San Juan sostienen el cuerpo muerto de Jesús. Una de las Marías asoma de perfil entre las tres figuras anteriores y besa el blanco sudario. A la derecha, la Magdalena llora, vestida de agitados ropajes. Pomo de oro en el suelo, en el centro. Más atrás, con fondo de la ciudad de Jerusalén, la cuarta de las Santas Mujeres. Lejanía de montañas y cielo azul. Al otro lado elevación rocosa de terreno, con cueva donde se efectúa el santo entierro y, arriba, las tres cruces con los dos ladrones y diversos personajes. Centra la composición, también, la masa oscura de un frondoso árbol.

Puerta de la derecha: Resurrección. Cristo en lo alto se eleva bendiciendo y con la cruz de su triunfo en la mano izquierda. Tres guardianes abajo, en movidas y recompuestas actitudes. Uno de éstos, con turbante, mira al sepulcro cerrado y sellado. Rocas a la izquierda. Fondo de paisaje con ciudad y montañas azules en la lejanía.

Según Friedländer, las portezuelas son réplicas con variantes de una obra existente en el Museo de Amberes. Las tres composiciones giran en torno del Pseudo-Blés.

(Cádiz. Museo de Bellas Artes.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

181. Adoración de los Reyes.

T. 0,785 × 0,58.

A la derecha, sentada, vestida con túnica malva y manto azul, tiene sentado y sujeto con un pañal blanco al Niño, desnudo, que mira de

frente y dirige las manos hacia el Rey, postrado de rodillas, que le hace su ofrenda. Detrás aparecen los otros dos Magos, quedando en pie Baltasar. Arquitectura que quiere ser renaciente; y, asomando tras cortina verde, humildemente, San José —de rojo—. Paisaje con personajes de la comitiva real. Cielo azul con la estrella en alto.

Cuidada ejecución, brillante de color.

(Madrid. Enrique Traumann.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

182. Tríptico de la Adoración de los Magos.

T. Alto, 1,07; ancho t. central, 0,815; laterales, 0,32.

Puerta izquierda. Exterior: María, en pie, vestida de blanco. *Interior:* Rey a la izquierda, sentado en trono con dosel. Recibe el homenaje de un guerrero, rodilla en tierra, que le ofrece un jarro metálico decorado con escenas. Dos personajes, vestidos de rojo, detrás del Rey, miran y señalan al militar, y detrás de éste, en pie, otro con armadura, escudo dorado y una bandera, contempla al anciano barbudo del trono. Por un arco del fondo de este interior aparecen multitud de soldados y gentes, arquitecturas y la aguzada torre de una iglesia gótica. En el primer término, un galgo blanco, tendido sobre el suelo enlosado.

Tabla central: El Niño, sobre el regazo de la Madre, sentada, introduce la mano en el recipiente de oro que le acerca, de rodillas, el Mago, destocado, calvo y rasurado. El Rey Negro se quita respetuoso su sombrero coronado y acerca con la mano izquierda un rico pomo de cristal y oro. El tercero de los Reyes se halla a la derecha. Detrás, en el centro, aparece San José. Más atrás se yerguen curiosas ruinas renacentes, con significativas reminiscencias góticas. A través de los arcos de tales ruinas: un joven con dos hombres, los tres con lanzas, ábside y alejado paisaje; cuatro caballeros y un galgo blanco, lanzas, banderas, gentes, caballo, camello, un hombre que saca joyas de un cofre, y ya, en la derecha, dos hombres de edad conversando; lejanía con casas, castillo, montes y otro grupo con un camello y abriendo otro de los cofres de los presentes de los Reyes. En lo alto vuelan en movidas actitudes tres ángeles y luce la estrella de Oriente.

Puerta derecha. Exterior: El ángel Gabriel, de blanco, en pie, que anuncia a María. *Interior:* La reina de Saba ante Salomón. Una joven ofrece, de rodillas, un pebetero al Rey, sentado en el trono, con el cetro en la mano. Este personaje no se parece poco a los retratos del Emperador, joven y rasurado. Alusión a la persona imperial son las águilas que saltan el pavimento. Tres doncellas más con pebeteros están en pie detrás de la primera citada. Tres caballeros conversan al fondo. Arquitectura. Soldados, una dama, construcciones, fortaleza en la lejanía azul.

Este tríptico fué regalado a Zamora por el Emperador en 1522; así se explicaría el parecido del Rey con Carlos V.

(Zamora. Iglesia de San Pedro.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

183. La Santísima Trinidad.

T. 0,55 × 0,39.

Hasta las rodillas aparecen el Padre y el Hijo. Este, desnudo, sangrante y llorando, es cogido por los brazos de Aquel, coronado y vestido de azul, con manto más oscuro y forro verde. El Espíritu Santo queda entre las cabezas de ambos. Nubes abajo.

El dibujo recortado y la paleta gris que sirve de fundamento para la ejecución recuerda el estilo de Van der Weyden. Es obra de la primera mitad del siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI.

184. Tríptico de la Virgen con el Niño.

T. Altura, 0,595; ancho t. central, 0,425; laterales, 0,64 × 205.

Portezuela de la izquierda: FOELIX | E SACRA | VIRGO | MARIA | ET OMNI | LAVDE | DIGNIS | SIMA,

Portezuela de la derecha: QVIA | EX TE | ORTVS | EST SOL | IVSTICIE | CHRVS | DEVS | NOSTER.

Tabla central: En un interior y en el centro de la composición se sienta María, vestida de oscuro, con manto rojo. Tiene en los brazos al Niño desnudo que se dirige hacia la izquierda, donde un ángel músico de rodillas le ofrece un fruto. A la derecha otro ángel, también de rodillas y con instrumento de cuerda. Sobre la Reina de los Cielos dos ángeles, en lo alto, tienen la corona de su realeza. Por el amplio vano del fondo formado por arco rebajado que no vemos completo, aparece un interesante paisaje de arbolado, construcciones rurales y montañas lejanas. Cielo con nubes.

Inscripción al dorso: *S. Isidro | del Can.º Ant.º de Orozco diolo a la Sacristia.*

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANÓNIMO VENECIANO

185. Don Francisco de los Cobos.

T. 1,225 × 0,91.

De más de medio cuerpo y ligeramente de tres cuartos a la izquierda. Asoma por detrás de un antepecho bajo y cubierto con un paño verde. Viste de negro con estrechos galones de oro, mostrando en sus ropas dos grandes cruces rojas de Santiago. La diestra sostiene rica joya que pende colgada de cuello por una cadena de oro. La mano izquierda toma la espada por debajo de la empuñadura. Gorra negra. Fondo oscuro.

Inscripción, arriba, a la izquierda: *D. FRAN.º DE L.ºS COBOS | COMEND. MAYOR DE LEÓN.*

(Madrid. Duque de Alcalá.)

ANONIMO VENECIANO.

186. El Marqués del Vasto.

L. 0,60 × 0,45.

Busto grande. Con armadura negra. De tres cuartos a la derecha. Mira al espectador. Barba y cabello oscuro. En el fondo se ven armas rematadas con la tiaria pontificia y una filacteria en la que se lee: SE SIBE.

(Madrid. Museo Cerralbo.)

ANONIMO VENECIANO.

187. El Almirante Andrea Doria.

L. 0,995 × 0,855.

Larga y poblada barba gris. De tres cuartos a la izquierda mirando al espectador. Viste armadura sencilla. Ventana detrás, por la que se ve cielo y mar con una nave.

Al dorso se dice que es de Palma «el Joven» (?).

(Madrid. Museo Cerralbo.)

ANONIMO DEL SIGLO XVII.

188. Historia de la conquista de América.

Movidas y diversas escenas señaladas con letras y que se explican en inscripción: *A Comen los Indios| carne de Españoles y tienen| Asco. B. Con cinco cabezas de Es-|pañoles amenazan a los Indios ha|cer lo mismo con los demas.| C Aborcan âXicotenca, D. A Indio| Lerma quiso defender a Xicotenca.| E García Holguín prende â Coactemuz|F Socorro por tierra, G Manda-| Cortes quemar y destroz ar los|idolos.H Nao derrotada| que dio socorro a la Villa.*

Del siglo xvii.

(Madrid. Museo de América.)

188^{bis} Historia de la conquista de América.

T. y nácar incrustado : 2,05 × 1,25.

Escenas diversas, señaladas con letras que se explican en inscripción: *A. El Sobrino de Moctezuma| recibe â Cortes, le sauma y regala| B. Xicotenca viene â hacer pazes, da-| Suchites y los Caziques ofrecen sus Hijas a Co| rtes y no las adm^{to} C. Entrada de Cortes en Mex^{co},| y Recivim^{to} de Moctezuma D. Visita Cortes. |â Moctezuma. E. llevan tar â Cortes a la casa de los Ydolos. F. Visita-|Moctezuma a Cortes y da dadivas, y oro| â Españoles G Jardines y Recreos| Varios de Moctezuma.*

189. Historia de la conquista de América.

T. con incrustaciones de nácar. 2,05 × 1,215.

Movidas y diversas escenas con inscripciones: A Acclaman á Guatem/uz por Rey. B Guerra en Satuba i/ queman los Españoles las casas. C los Haxcal-/tecas maltratan á Xicotenca, D Socorro de Sandoval, E Restauración del Estandarte Real/ y muerte del Alférez F. Ganasse el Gran Cu y derribanse los Idolos. G Hacen prisionero á Cortes/ los Judíos, y llevándole á Sacrificar le libra Chris-/toval de Olea, con algunos Españoles, y Haxcalteras.

Del siglo XVII.

(Madrid. Museo de América.)

189^{bis} Historia de la Conquista de América.

T. con incrustaciones de nácar. 2,05 × 1,215.

Movidas y diversas escenas con letras que se explican en inscripción: A Puerto de la Veracruz/ B Cortés comiendo con dos/ Embajad.^{os} de Moctezuma C. Corren á Caballo/ y se admiran los Embajadores. D. Hace Cortes Al-/caldes Ordinarios de la Villa. E. D.^a Marina da á en-/tender á Totonagues quien es Cortes F Haces/ la Villa Rica, á que andan los Indios Totonagues/ G Entra Cortes en Zempuala y le recibe, el-/ Cazique Gordo, que le sauma, da de / co / mer, y regala á todos los Españoles

Del siglo XVII.

(Madrid. Museo de América.)

II

DIBUJOS Y GRABADOS

DIBUJOS

COVARRUBIAS, ALONSO DE (fines del xv — † 1570).

190. Plano de la fachada del Hospital de Tavera.

Dibujo a pluma. Papel: 0,525 × 1,07.

(Toledo. Fundación Lerma.)

PACHECO, FRANCISCO (1564-1654).

191. San Juan de la Cruz.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

192. Baltasar de Alcázar.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

193. Gutierre de Cetina.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

194. Pedro de Campaña.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

195. Luis de Vargas.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

196. Francisco Guerrero.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

197. Don Pedro Mejía.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

198. Fray Luis de Granada.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

199. Fray Luis de León.

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PACHECO, FRANCISCO.

200. Fernando de Herrera «el Divino».

Lámina reproducida del libro de Pacheco.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

VERMEYEN, JAN CORNELISZ (vid. PINTURA).

201. Fiesta de toros en el siglo XVI.

Dibujo a pluma con aguadas, 0,865 × 0,40.

Amplio recinto limitado por tribunas y tabladillos de madera, donde en confuso tropel una multitud, compuesta de peones y caballeros, se entretienen en capear, alancear y matar cinco poderosos toros.

En primer término, una línea de estrados repletos de figuras: una grave señora con su dueña; varios caballeros; una mujer del pueblo con su hijo desnudo en brazos y otra que tañe un pandero cuadrado. Un severo Cardenal reza, entre tanto, su rosario.

Los dos guardias del fondo acaso quieran dar a entender que asiste a la fiesta el propio Emperador.

Tal vez este dibujo de «Barbalunga», el cronista gráfico del Emperador, refleje las brillantes fiestas celebradas en Valladolid hacia 1537.

En el reverso constan dos atribuciones: una en flamenco con letra del siglo XVI que expresa: «Van meester Jan metden Baerde», es decir, «Del maestro Juan de la Barba»; la otra atribución, en francés, en letra del XVIII, manifiesta: «El juego de cañas que tiene el Con... es de Ant^o Rice p.» Nótese que a Ricci también se le llamó Barbalunga.

(Madrid. José Menéndez Pidal.)

ANÓNIMO.

202. Cinco cartones para vidrieras de la Capilla de la Santa Sangre de Brujas.

Perg. 76 × 69.

Dibujos coloreados sobre pergamino. Son los originales para las vidrieras de la Capilla de la Santa Sangre. Contienen los retratos de Carlos V y sus antepasados. Felipe el Atrevido y Margarita de Maele, Juan Sim Miedo y Margarita de Baviera, Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, Carlos el Temerario e Isabel de Borbón, Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, Carlos V e Isabel de Portugal.

(Brujas. Museo de la Capilla de la Santa Sangre.)

G R A B A D O S

ANTHONISZ, CORNELIS (h. 1499 — † d. 1533).

203. Retrato de Carlos V a caballo.

Grabado en madera : 0,385 × 0,28.

Cabalga el Emperador hacia la izquierda, con el torso y cabeza de tres cuartos a ese lado. En el ángulo superior izquierdo las armas de Carlos V como Rey de España y Señor de los Países Bajos, rodeadas del collar del Toisón de Oro. También lleva éste al cuello pendiente de cinta.

Posiblemente la cabeza está copiada de Joos van Cleve.
(Amsterdam. Rijksprentenkabinet.)

ANTHONISZ, CORNELIS.

204. La reina doña María de Hungría a caballo.

Grabado en madera : 0,40 × 0,32.

Fdo.: monograma —áng. inf. dcho.

Montada a mujeriegas cabalga hacia la derecha y con el rostro de perfil a este mismo lado. Escudo de armas y las de su marido en el ángulo superior izquierdo.

Inscripción en alto: *Vrouw Maria Hertonnigine van Gulick, Cleve, ende Berghbe, Gravinne van der Merck. &CC.*
Acaso ejecutado poco después de 1553.
(Amsterdam. Rijksprentenkabinet.)

BOUTAS, A.

205. Don Diego Ramírez de Haro, Obispo de Cuenca que bautizó a Carlos V.

Grabado a buril.

Hasta las rodillas. De tres cuartos a la derecha, sentado junto a una mesa con un crucifijo y sujetando con la izquierda un libro. Cortina que pende del ángulo superior izquierdo. Escudo episcopal del retratado en ángulo contrario.

Inscripción grabada al pie de la plancha: *ILLVSTRISSIMVS D. D. DIDACVS RAMIREZ AB HARO. EPS. ECLESIAE | CONCHENSIS. | FVNDATOR MAIORIS COLLEGII CONCHENSIS | August. Bouttas. Sculp. Salmant.*

(Madrid. Mariano Rodríguez de Rivas.)

CRANACH EL VIEJO, LUCAS.

206. Martín Lutero.

Grabado a buril. 0,208 × 0,148.

Busto de perfil a la izquierda. Se toca con gorra que le cae por detrás de la nuca. Inscripción, abajo: *LVCAE OPVS EFFIGIES HAEC EST MORITVRA LVTHERI | AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSB SVAE | M. D. X. X. I.*

Se trata de uno de los raros grabados a buril de Lucas Cranach. La estampa lleva la marca del taller —el dragón— y la fecha indicada anteriormente en la inscripción transcrita.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

CRANACH, LUCAS.

207. Martín Lutero en Jonker Jorg.

Grabado en madera: 0,28 × 0,207.

Busto de tres cuartos a la izquierda. Con barba. Nubes al fondo. Inscripción en lo alto.

Lutero, en 1521, para escapar de sus perseguidores, pudo huir gracias a la complicidad del Elector Federico de Saxe. Se dejó crecer la barba, y Cranach le pintó varias veces de esta guisa. El grabado, que data probablemente de 1522, se aproxima al cuadro de Leipzig.
(Bruselas. Biblioteca Real.)

**CUERENHERT —Coenhert—, DIRCK-VOLKART (1522-1590),
según dibujo de Marten-Jacobsz van Veen, llamado Heemskerk (1498-1574).**

208. Liberación de Viena por Carlos V.

Grabado a buril. 0,205 × 0,23.

Fdo.: *V.* —ángulo inf. izdo.; *M H* —enlazadas— *Inventor. D V C* —enlazadas— *ft.* cerca del áng. inf. dcho.

Movidas escenas de combates de caballería.
Inscripción: 1529./ *PANNONIA TVRCAM, CAESAR, CRUDELE
FVRENTEM/ PROFLIGAT, SOLVENS DVRA OBSIDIONE VIENAM./
Venia Solimano poderoso,| Y avia puesto ya cerco a Viena,| Pero buyó de
aquí muy temroso,| Por la virtud de Carlos el que impera. V| Cy
furent Turcs vaincuz & dechassez| Virillement du puissant Empereur,
Vienne alors de ses ennuyctz passez| Fut deluirée, & remise en honneur.*
(Bruselas. Biblioteca Real.)

CUERENHERT, D., según dibujo de M. Van Heemskerk.

209. Victoria del Conde de Bueren sobre el Elector de Saxe.

Grabado a buril. 0,205 × 0,23.

Fdo.: *MHeemskerch-inventor* —abajo, en el centro.

Inscripción: 1546./ *PRINCIPIS ACCESSV BVRANI, TERRITVS
HESSVS,| SAXO QVE, CAESAREIS SVBITO DANT TERGA MANI-
PLIS,| Sintieron de las alas el sonido| Que l'Aguila triumpante venia
haziendo| Langraue y el de Saxa, y al ruido,| los véas atras boluer am-
bos buyendo,| Quant le Conte de Buren arriva| Dedans le camp de
Cesar vaillamment| Le duc de Saxe alors fugitif va| Et le Langraus-
aussy pareillement.*
(Bruselas. Biblioteca Real.)

DUETECUM —Doetechum, Deutechum, Doetekum—, **JOANES VAN (XVI-XVII)** y **LUCAS, A.** (noticias a partir de 1558).

210. Siete estampas de la pompa fúnebre de Carlos V.

Grabados a buril.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

DURERO —Dürer—, **ALBERTO** —Albrecht— (1471-1528).

211. El Emperador Maximiliano I.

Grab. en madera; 0,55 × 0,385.

Fdo.: Monograma —áng. inf. dcho.

Dentro de una orla formada por columnas, en cuyos capiteles dos grifos sostienen las armas del retratado, superadas por la corona imperial. Casi de perfil a la derecha. Busto grande. Tocado con sombrero. El Toisón al cuello. Inscripción en caracteres góticos abajo y a cada lado: *IMPERATOR/ DIVVS MAXI/PIVS FELIX*; a la derecha: *CAESA/ MILIANVS/ AVGVSTVS*.

(Madrid. Duques de Alba.)

DURERO, ALBERTO.

212. Erasmo.

Grabado a buril. 0,245 × 0,187.

En pie, de tres cuartos a la izquierda, vestido con amplio manto de voluminosos plegados, aparece más de media figura, escribiendo sobre libro apoyado en un atril de mesa, teniendo en la mano izquierda el tintero. Un jarrón con flores sobre la mesa. En primer término, libro abierto y seis más a la derecha del mismo. Inscripción enmarcada en el fondo, firmada con el monograma del artista.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

GUNST, PIETER STEVENS VAN (1659-1724?).

213. El Gran Duque de Alba.

Grabado a buril. 0,305 × 0,184.

En un tondo rodeado con piel de lobo que se sostiene con huesos humanos aparece de tres cuartos a la derecha, vestido con armadura y

el Toisón de Oro. Busto grande. Todo ello asoma en una hornacina con dos calaveras, armas y la bengala.

Inscripción en la piel de lobo: *FERDINAND DE TOLEDE, | D'un Monarque cruel Ministre impitoyable | Vainqueur du Portugal boureau des Pays-Bas: | Amateur des gibets autant que des combats, | Et du sang innocent toujours insatiable.*

Inscripción en el margen inferior: *Adrian. vander Werff pinx. — P. à Gunst sculps.*

(Madrid. Marqués Viudo de Valdeterrazo.)

HOGENBERG —Hogenbergh—, FRANS —Franz— (a. 1540-1590).

214. La abdicación de Carlos V.

Aguafuerte. 0,197 × 0,274.

Interior con dosel bajo el que se sienta el Emperador que tiene de rodillas a sus pies a Felipe II. Decorado con tapices con unicornios y ciervos. Numerosos personajes presencian la escena y los que se hallan en el estrado llevan escrito su nombre debajo.

Inscripción en francés, abajo, a la derecha: *L empereur Charles le 5, cognoissant par la defaillance des forces corporelles approcher sa fin, fait/ assembler les Estats du Pais-bas en la Ville de Bruxelles, resignant la Seigneurie et Gouvernement desdictz Pais entre les mains du Roy Philippe son Filz et heritier: D'oubdien/ tost apres se partit, faisant voile en Espagne la ou il se despestrá entierement des sollicitu/ des mondaines à ce de librement vacquer à la contemplation des choses Divines:| L'an 1555, le 25^e d'Octobre.*

(Bruselas. Biblioteca Real.)

HOGENBERG, FRANS.

215. Seis grabados con efemérides de la época del Emperador Carlos V.

Entre ellos se encuentra el de «La abdicación de Carlos V», del que se expone también una prueba que pertenece al Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas.

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

HOGENBERG, NICOLÁS († hacia 1539).

215^{bis} La procesión imperial de Carlos V después de su coronación en Bolonia en 1530.

Reproducción en cristal del friso de la Coronación de Alemania hecho por Hogenberg en 40 láminas.

(Madrid. Dirección de Bellas Artes.)

HOPFER, C. B. (del xvi).

216. Retrato del Emperador y de su hermano don Fernando.

Aguafuerte. 0,190 × 0,270.

Bajo un trazado de orla con columnas y Adán y Eva en cada una de las enjutas, aparece, a la izquierda, Carlos V mirando a su hermano; los dos están delante de antepecho con cojines y llevan el Toisón. (Madrid. Duques de Alba.)

LIEFRINCK, J. (1518-1573).

217. Carlos V a caballo.

Grabado en madera coloreado. 0,40 × 0,295.
H. L. —ángulo inferior derecho.

Cabalga, con el busto y rostro de tres cuartos, a la derecha. Viste armadura. Escudo Imperial. Columnas de Hércules con Plus Ultra. Inscripciones en caracteres góticos arriba y abajo. Hacia 1550. (Amberes. Museo Plantin.)

LIEFRINCK, J. (1518-1573).

217^{bis} Carlos V a caballo.

Grabado en madera, coloreado. 0,40 × 0,275.

Marcha de perfil a la izquierda, vestido con manto negro y gorra del mismo color. Escudo Imperial. Columnas de Hércules con el Plus Ultra. Bandera roja y gualda. Inscripciones en caracteres góticos, arriba y abajo. (Amberes. Museo Plantin.)

MASSON.

218. Hernán Cortés.

Grabado a buril. 0,395 × 0,335.

Copia un cuadro que perteneció a don José Salamanca. Más de media figura, de tres cuartos a la derecha y con la mirada puesta en el espectador. Viste de oscuro. La diestra, con un guante, apoya sobre la esquina de una mesa sobre la que posa un reloj. La mano izquierda en el puño de la espada. Sombrero alto y gola.

Inscripción, arriba, a la izquierda: *FERNA CORTES*.
Inscripción en el margen inferior: *Galería del Excmo. Señor Dn Jose de Salamanca / Masson del. et sculp. / Drodart imp. r. du Fouarre, II. Paris.*

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

PARIS, SILVESTRE (...1528...).

219. El Bey de Túnez. 1535.

Grabado en madera. 0,39 × 0,30.

Busto grande, con el rostro de tres cuartos a la derecha.
Inscripciones con caracteres góticos, arriba y abajo —en ésta se da el autor—.

(Amberes. Gabinete de Estampas.)

SALAMANCA, ANTONIO (h. 1500-1562).

220. Carlos V.

Grabado a buril. 0,495 × 0,365.

Copia invertida del original que se describe como de Encas Vico.
(Amsterdam. S. M. la Reina de los Países Bajos.)

SELMA, FERNANDO (1752-1810).

221. Carlos V.

Grabado a buril. 0,27 × 0,195.

Hasta las rodillas. De tres cuartos a la izquierda. Con la mano izquierda sujeta un enorme perro.

Inscripción en el margen inferior: *CAROLUS.V.ROM.IMP.HISP. REX / Ex tabula TITIANI VECCELLI in aedibus regii Matriti afservata. / Ferdin. Selma del. AND incidit anno 1778.*

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

SOMPTEL —Sompelen—, **PIETER VAN** (h. 1600 — † d. 1643)
según dibujo de **P. Soutman** (h. 1580-1657).

222. Carlos V.

Aguafuerte. 0,445 × 0,36.

Cuatro angelotes con armas, armaduras y una columna, además de otros dos montados en águilas, rodean el óvalo en que aparece de busto el Emperador. De tres cuartos a la izquierda, coronado de laurel, con armadura y Toisón de Oro.

Inscripción abajo: *P. Soutman Inuenit Effigianit et Excud. Cum Priuil. P. Van Sompel Sculpsit 1644.*

(Amsterdam. S. M. la Reina de los Países Bajos.)

SUAVIUS, LAMBERT, Loete, Lutman, Loetman y, por error, Gusterman (h. 1510-1567).

223. Antonio Perrenot, Cardenal Granvela.

Grabado a buril. 0,403 × 0,286.

Media figura. Asoma por un antepecho en el que se da la fecha de 1556 y la inscripción *EFFIGIES. ILL. AC. RS^{MI}. D. ANTONII. PERRENOT. EPI. ATREBATENSIS | IMP. CAROLI. V. PRIMI. CONSILIARII. ET. SIGLLORVM. CVSTODIS.* Se halla de tres cuartos a la izquierda con la vista puesta en el espectador. Fondo con arquitecturas y vano abierto a la izquierda con paisaje lejano. En ambas manos sostiene un libro encuadernado.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

SUIDERHOFF —Snyderhoff—, **JONAS** (h. 1613-1686) (según dibujo de **Pieter Claesz Soutman**) (h. 1580-1657) (copiando **Tiziano**.)

224. Carlos V.

Aguafuerte. 0,415 × 0,28.

En un óvalo rodeado de guirnaldas y superado con el escudo Imperial, las columnas de Hércules y dos águilas, aparece el busto. De tres cuartos a la izquierda. Vestido con armadura. Toisón de Oro.

Inscripción abajo: *Carolus V. Dei Gratia Imperator Semper Augustus, | Et Gloriosissimus, Hispaniarum et Indiarum Rex, | Nouiquae Orbis Monarcha Potentissimus | Titianus Pinxit | P. Soutman Effigianit et Excud | I. Suiderhofc Sculpsit | Cum Priuil. Sa. Ca. M.*

(Amsterdam. S. M. la Reina de los Países Bajos.)

VICO —Vicus, Vighi—, ENEAS (1523-1567).

225. Carlos V.

Grabado a buril. 0,51 × 0,365.

Fdo.: *INVETVM/ SCVLPTVMQUE/ AB AENEA VICO/ PARMENSE.*
MDL. —en un entablamento roto, en el áng. inf. dcho.

Dentro de arquitectura clásica, con columnas estriadas —«PLVS» «VLTRA»— y entablamento con metopas decoradas con corona imperial, Toisón de Oro, etc., se enmarca óvalo con retrato del Emperador —busto con Toisón, de tres cuartos a la izquierda. En cada una de las columnas aparecen figuras femeninas —vestida y escribiendo en libro; la de la izquierda y, desnuda, la de la derecha, con casco, escudo y lanza— además de cartelas: *IVRE BELLI/ GERMANIA PE/ RIERAS: EGO/ TE SEPVAVI [y] DIVINA MI/ HI PATENT ET/ HVMANA: VTRA/ QVE CAESAR TVA/ SVNT ; ILLA, QVIA/ VIVIS INONCE=/ TER; HAEC, QVIA/ FORTITER AGIS.* En el basamento inferior, decorado con relieves de batallas —«GERMANIA y «AFRICA»— aparecen otras dos figuras femeninas sentadas en el suelo y rodeadas con frutos, armas y diversos objetos —trofeos—. Frontón con guirnaldas de frutas y tres mujeres alegóricas con armas, cruz y corona de laurel, además de cartelas, sobre las que destaca aquella en que se lee: *DIVO CAROLO V IMP... RIVM OR/ BIS PARTI... VM... TRIVMPHIS/ GLORIO... SIS... SIMO.* Fondo con batalla y arquitecturas, éstas a la derecha:

(Bruselas. Biblioteca Real.)

WIERIX, J. (h. 1549 — d. de 1615).

226. Guillermo de Orange, Conde de Nassau.

Grabado a buril. 0,276 × 0,182.

En pie, de cuerpo entero, con el rostro de tres cuartos a la derecha, mirando al espectador. En la diestra sujeta la bengala que se apoya sobre el borde lateral inferior del peto de la armadura. La mano izquierda queda en la esquina de una mesa sobre la que posan guanteletes y yelmo con plumas. Columnas sobre pedestal en el fondo, armas del retratado y cortina que pende de lo alto, a la derecha.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

WIERIX, J.

227. Jan Vermeyen.

Grabado. 0,205 × 0,122.

Fdo.: monograma —áng. inf. dcho.

15 —áng. sup. dcho.

Más de media figura. De tres cuartos a la izquierda y la cabeza de frente al espectador. Con su larga barba que le dió el sobrenombre de

«Barbalunga». Fondo de paisaje con palmera, ciudad amurallada y escena de soldado que amenaza con su espada a tres mujeres desnudas.
Inscripción —con versos latinos—: *De Ioanne Maio, Pictore*.
Forma parte de una serie de estampas editadas en la casa de la viuda de H. Cock, en Amberes, en 1572.
(Bruselas. Biblioteca Real.)

ANONIMO.

- 228.** Tres grabados del siglo XVI con retratos de Carlos V, Fernando I y Maximiliano II, como soberanos del Sacro Imperio Romano.

(Madrid. Marqués viudo de Valderrazo.)

ANONIMO.

- 229.** Felipe el Bueno.

Grabado a buril. 0,25 × 0,18.

Inscripción arriba: *XXXVIII. BRAB. I. BELGII VNITI PRINCEPS.*
417 [págs.].

Inscripción abajo: *PHILIPPVS BONVS XXXVIII. BRAB. I. BELGII VNITI PRINC.*

Texto impreso al dorso.

(Madrid. Marqués viudo de Valderrazo.)

III

ESCULTURA

BALDUQUE —Balduc—, ROQUE, (? — † 1561).

230. Virgen de la Misericordia.

Talla policromada y dorada: 1,56 × 0,67 × 0,39.

En pie. Vestida de rojo y manto azul con adornos de oro, sostiene al Niño con la izquierda.
(Sevilla. Casa de Misericordia.)

BALMASEDA, JUAN DE (...1516-1548...).

231. Virgen con el Niño.

Talla en madera dorada y policromada: 1,06 × 0,48 × 0,36.

En pie, dando un paso hacia adelante. Sujeta al Niño, que bendice con la diestra, y con la izquierda sujeta el manto azul. Viste de oro. Muy repintada.
(Cisneros, Palencia. Iglesia Parroquial.)

BEAUGRANT, GUYOT DE. Vid BLONDEEL, LANCELOT.

BECERRA, GASPAR (1520-1570).

232. Cristo crucificado.

Talla en madera, sin policromar. 0,33 × 0,275 × 0,08.

Crucifijo de cuidada labra, hecho sin duda para situarlo en alto, por lo que el escultor ha disminuído ligeramente la longitud de las piernas del Redentor y aumentado también el volumen de la cabeza.
(Astorga. Iglesia Catedral.)

BECERRA, GASPAR (?).

233. La Muerte.

Talla policromada.

En pie, con los huesos recubiertos con la piel apergaminada y rota. En el vientre asoman las vísceras. Eleva las manos a la altura del esternón, y en la izquierda tiene una trompeta —de oro y azul— que cae hacia abajo. Se envuelve parcialmente con manto blanco.

La atribución a Becerra es muy problemática. Quizá se podría afirmar que es obra ultrapirenaica, donde las representaciones de este tipo fueron frecuentes.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

BERRUGUETE, ALONSO (1490-1561).

234. Sacrificio de Abraham.

Talla en madera policromada y estofada: 0,93 × 0,43 × 0,28.

A los pies de su padre está de rodillas Isaac, maniatado a la espalda. Abraham le toma de los cabellos y clama, levantando la cabeza al cielo. Tiene parte de su torso desnudo y viste de oro y estofado azul. Su pierna izquierda sale de la base para obtener la berruguetesca e inquietante inestabilidad propicia a la tensión dramática espiritual pretendida. Las crenchas del cabello se agitan en contrapunto con el movimiento de la barba. Obra plena de patetismo.

Escultura que perteneció al retablo de San Benito, de Valladolid, comenzado en 1527.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

BERRUGUETE, ALONSO.

235. San Jerónimo.

Talla en madera, estofada y policromada: 0,945 × 0,45 × 0,30.

En ardiente tensión, apoya el pie derecho presionando al león— de oro— y tiene la mano izquierda sobre la rodilla de esta pierna levantada. Con la piedra en la diestra se golpea el pecho, mientras gira la calva cabeza y eleva la mirada con dramática y anhelante expresión. Barba larga, gris, abierta en su fin en dos afiladas puntas. El torso, desnudo. Lleva calzón estofado —azul— y manto de oro con borde de estofado semejante al anterior.

La exacerbadamente deformación y el giro *salomónico* ascendente es relacionable con el idéntico concepto pictórico del Greco.

Pieza que pertenece al citado retablo de San Benito, de Valladolid. (Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

BERRUGUETE, ALONSO.

236. La Virgen y el Niño.

Talla en madera policromada y dorada: 1,36 × 0,50 × 0,38.

En movida, femenina y grandiosa actitud. Planta sobre su pierna derecha y avanza la contraria. Tiene al Niño, desnudo, suavemente apoyado en un pliegue del manto, que ella sujeta con la diestra, mientras la otra mano se aproxima a El con delicadeza. El manto que la cae desde la cabeza se pliega con amplitud por todos los volúmenes del cuerpo.

Puede decirse que es toda ella de oro. Este se conjuga cálidamente con el rojo bol que de continuo aparece.

No es pieza exenta; perteneció, sin duda, a un retablo; la parte posterior está sin labrar. Vulgarmente se la conoce con el nombre de la «Virgen guapa».

(Paredes de Nava, Palencia. Iglesia de Santa Eulalia.)

BERRUGUETE, ALONSO.

237. Imposición de la Casulla a San Ildefonso.

Caliza. Diám., 0,12.

Medallón. Boceto, según Gómez-Moreno, de Berruguete para uno de los relieves del sepulcro del Cardenal Tavera, de Toledo.

(Madrid. Manuel Gómez-Moreno.)

BIGARNY, FELIPE (llega a España en 1498 — † 1543).

238. Estatuilla de un Rey mago del retablo mayor de la Capilla Real de Granada.

Talla en madera dorada y policromada: 0,90 × 0,35 × 0,26.

Retrato de Carlos V joven —hacia 1520— en traje de Rey Mago, en pie. Gira el rostro hacia la derecha. Se toca con gorra —desmontable— roja con corona. En su izquierda lleva su ofrenda para el Niño y levanta la diestra a la altura del pecho. Viste ropa dorada hasta la rodilla y lleva manto de oro con vuelta roja.

Pertenece a la Adoración de los Magos del centro del banco del retablo mayor de la Capilla Real, hecho por Bigarny de 1520 a 1522.

(Granada. Capilla Real.)

BIGARNY, FELIPE.

239. Relieve del Cardenal Cisneros.

Mármol suavemente policromado: 0,36 × 0,28 × 0,03.

Busto de perfil a la derecha. Con cuello de capa pluvial cerrado con medallón con escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso. (Madrid. Universidad.)

BLONDEEL, LANCELOT (1495-1581) (dirección y dibujo) y BEAUGRANT —Beaugran, Beaulgrant—, GUYOT DE (? — † 1551).

240. Carlos V como Conde de Flandes.

Talla en madera, sin policromar: 2,10 × 0,86 × 0,43.

En pie, de cuerpo entero. Viste armadura y manto que le cae por la espalda. Toisón de Oro. Corona. Eleva la diestra con la espada; en la mano izquierda sostiene la esfera rematada con cruz.

Pertenece a la chimenea del Franc de Brujas, la cual fué ejecutada en 1529 por Herman Glosencamp, André Rasch y Roger de Smet, con los dibujos y la dirección de Lancelot Blondeel, de Brujas, y de Guyot de Beaugrant, de Malinas, en recuerdo de la «Paz de las Damas» —Tratado de Cambrai. En la chimenea figuran, además, las estatuas de Maximiliano I, María de Borgoña y los Reyes Católicos, y cuatro niños de mármol.

(Brujas. Palacio de Justicia.)

DAUCHER, HANS.

240^{bis} Carlos V con manto y corona imperial. 1532.

Medallón de marfil.

(Lyon. Dr. P. Trillat.)

DAUCHER, HANS.

240^{terc} Retrato ecuestre de Carlos V joven.

Bajorrelieve en piedra de Kehltheim. 22,7 × 16,6.

Monogramado y fechado en 1522. Antiguas colecciones James Gustave y después Robert de Rothschild. (Strasburgo. Mme. Hans Hang.)

DUBROEUCQ, JACQUES (1500-1510 — † 1584).

241. Doña Leonor de Austria.

Mármol: 0,63 × 0,61 × 0,14; basa: 0,17 × 0,39 × 0,37.

Busto grande con tocas de viuda. Gira ligeramente la cabeza hacia la derecha. Hasta hace poco se creía de Leoni. La atribución a Dubroeuq la dió el inventario de pinturas y esculturas de María de Hungría enviadas a España desde el palacio de Binche.

Inscripción en el pedestal, en cartela: *LEONORA*.
(Madrid. Museo del Prado.)

DUQUESNOY, FRANCISCO (1594-1643).

242. Carlos V.

Marfil.

Busto en relieve de tres cuartos a la izquierda. Con el Toisón de Oro. Sobre peana en la que se lee: *CAROLUS QUINTUS*.

(Bruselas. S. A. S. el Príncipe de Ligne.)

FLORENTINO, JACOBO —«El Indaco» (1476-1526).

243. Crucificado.

Talla en madera, policromada.

Escultura de Cristo crucificado sobre cruz de plata con corona de espinas del mismo metal. Se ha tallado completamente desnudo, para sobreponerle después el paño de pureza. Manos, brazos y pies se contraen, dando nota patética que se acentúa por la expresividad cruda del rostro y la tostada policromía de la carne. Melena de cabello natural. Es una de las más impresionantes imágenes del Crucificado existentes en España.

Pertenecía al suprimido convento de Agustinos, de Granada, donde se le conocía con el nombre de Cristo de San Agustín, de honda y tradicional devoción en Granada.

(Granada. Convento del Angel Custodio.)

FORMENT, DAMIÁN (copia) (...1498 — † 1543).

244. Autorretrato.

Mármol: diám., 0,455.

Bajorrelieve. De perfil a la derecha. Con el cabello corto recogido con una malla y tocado con gorra encima. Rostro rasurado.

Es copia del retrato que el artista se hizo, juntamente con el de su mujer, en el banco del retablo del Pilar de Zaragoza.

(Madrid. Pascual Bravo.)

GLOSENCAMP, HERMAN. Vid. BLONDEEL, LANCELOT.

JUNI, JUAN DE (1507-1577).

245. Disputa de monjes y judíos.

Talla en madera, pintada de blanco y dorada en algunas partes: 1,06 × 1,92 × 0,20.

La enmarcan dos pilastras con capiteles corintios y entablamento. (Si, como suponemos, se pintó de blanco en el XVIII, también pudo añadirse entonces este marco harto académico, como lo evidencian las distintas estructuras del relieve y del marco arquitectónico que se ven al dorso.)

En medio de una arquitectura clásica se agitan y contorsionan hasta diez hebreos, que arrojan libros a una hoguera —sometiéndolos a la prueba del fuego— y discuten entre sí y con un monje que está en el rellano de una escalera de dos vertientes. En una de éstas, a la izquierda, otro fraile ora pidiendo la ayuda divina para su compañero de polémica. (León. Museo Arqueológico.)

JUNI, JUAN DE.

246. San Antonio de Padua.

Talla dorada y policromada: 1,62 × 0,68 × 0,53.

En pie. De cuerpo entero y con la cabeza vuelta hacia el Niño desnudo que sostiene de pie y en movida actitud sobre un libro, mientras ambos agarran el pequeño globo terráqueo y El lleva su manecita diestra hacia el rostro de barba oscura, rasurada, del Santo de Padua. Los amplios ropajes se mueven voluminosos por toda la figura plena de fortaleza y poder.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

JUNI, JUAN DE.

247. Santa Ana.

Talla en madera policromada y estofada: 0,52 × 0,56 × 0,28; basa: 0,13 × 0,45 × 0,33.

Busto relicario, cubierto de paños dorados y azules, con la potencia y ampulosidad características del maestro. Sobre la toca blanca, una franja vertical, ancha, roja. Sobre el pecho, hueco circular para las reliquias. Inclina la cabeza.

El modelo, de carácter patético, harto repetido por Juní desde su juventud, se ha supuesto sea la mujer del artista.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

JUNI, JUAN DE.

248. María con el Niño.

Alabastro. Ovalo en bajorrelieve. 0,22 × 0,17.

El Niño, en pie sobre las rodillas de la Madre y cogido por ella, la besa en la boca abrazándola la cabeza. Ella en la diestra sostiene un libro.

Movida y sabia composición llena de belleza.
(Madrid. Manuel Gómez-Moreno.)

JUNI, JUAN DE (círculo de).

249. San Jerónimo.

Relieve enmarcado en madera y policromado. Incluido el marco: 0,525 × 0,46 × 0,07.

San Jerónimo, penitente, semidesnudo. Con la piedra en la diestra, la rodilla en tierra y dirigiendo su anciano rostro de largas barbas hacia un Cristo que apoya en dos árboles con el manto cardenalicio del Santo y una calavera. Paisaje con frondoso arbolado. El león asoma entre las piernas de San Jerónimo. Movidas con arrebató todas las formas que integran la composición.

En el marco, inscripción: *VITA BREVIS MERCES COPIOSA*
|PENA PERPETVA PAV | LVS PRIMO ADCORINTH CAP.
(León. Museo Arqueológico.)

LEONI, LEÓN —Leone o Lioni d'Arezzo, o Aretino— (1509-1590).

250. Carlos V.

Vaciado en yeso del original del Prado. 1,97 × 0,79 × 0,44.

Mayor que el natural. En pie. Viste media armadura, con banda y manto. Toisón de Oro. Calza botas altas. Con la diestra sostiene la espada. Con la izquierda recoge el manto. Casco bajo el pie derecho. Aguila detrás de esta misma pierna.

(Madrid. Dirección de Bellas Artes.)

LEONI, LEÓN.

251. Carlos V. (relieve).

Vaciado en yeso: 1,52 × 1,33.

Busto grande en bajorrelieve, de perfil a la derecha y tamaño algo mayor que el natural. Armadura, banda sobre el peto. Toisón de Oro.

Medallón del Salvador en el frente de la hombrera derecha, y en la de la izquierda otro con figura vestida que oculta parte de la banda. Manto. Enmarcado en recuadro arquitectónico en altorrelieve: estípites humanas —anciano y joven desnuda— en ambos lados sosteniendo el entablamiento, con mascarón en el centro del friso y guirnaldas que salen de su boca para quedar bajo el arquitrabe y caer a derecha e izquierda; frontón partido con un águila y con volutas.

Ceán Bermúdez cita el relieve original juntamente con el de la Emperatriz, y manifiesta haberlos visto colocados en el Jardincillo de los Césares, de Aranjuez.

Consta en los inventarios de 12 de marzo de 1582 y 15 de enero de 1608, valorado en éste en 500 ducados.

El original, en mármol de Italia, se encuentra en el Museo del Prado, (Madrid. Dirección de Bellas Artes.)

LEONI, LEÓN.

252. Relieve de la Emperatriz Isabel (relieve).

Vaciado en yeso : 1,52 × 1,36.

Busto grande. Mira de perfil a la izquierda. Viste manto y rico vestido, con pinjante sobre el pecho. Se encuadra en marco arquitectónico, igual al anterior.

Según Barrón, el relieve original de este vaciado, lo mismo que su compañero que se expone —vaciado en yeso— en esta ocasión, y que pertenecen al Museo del Prado son los dos a que la carta de León Leoni, dirigida desde Milán —14 de agosto de 1555— el Obispo de Arras se refiere cuando dice «*dos grandes y bellos cuadro de mármol*». Antes, en otra carta, el escultor expresó al prelado que tenía hecho *un cuadro de dos brazos y medio cada lado con el retrato de la Emperatriz e infinidad de adornos, figuras, follajes y molduras*. Por la contestación del obispo a León Leoni se deduce que la anterior misiva fué de 20 de diciembre de 1550.

(Madrid. Dirección de Bellas Artes.)

LEONI, LEÓN.

253. Doña María de Austria.

Mármol : 0,96 × 0,57 × 0,35.

Busto grande, con basa labrada en la misma pieza, decorado su frente y unión con una cabeza de serafín, ángulos con estípites humanas, grifos, esfinges y cabeza de león. La Reina viste con toca y estola. Gira la cabeza ligeramente hacia la izquierda.

Quizá proceda de los encargos hechos personalmente por la Reina de Hungría a Leoni.

(Madrid. Museo del Prado.)

LEONI, LEÓN.

254. Carlos V.

Mármol: 1,02 × 0,53 × 0,32.

Busto de hasta media figura con pedestal labrado en la misma pieza y en el que se esculpen nereida y tritón, máscara, cartelas — en la del frente: IMP/ CAES/ CAROL/V—. Viste armadura con suave bajorrelieve en el peto representando la Purísima Concepción. Toisón de Oro.

Figura en los inventarios de 1582 y 1608.

(Madrid. Museo del Prado.)

LEONI, LEÓN.

255. La Emperatriz Isabel.

Bronce: 1,77 × 0,84 × 0,93.

De tamaño algo mayor que el natural. En pie, de cuerpo entero. Viste riquísimo traje bordado, prendido de joyas, igual que en el peinado, falda y ropón. Cinturón recamado de pedrería. Con la mano izquierda recoge el bullón de la manga del mismo lado.

Inscripción en el plinto: *DIVA * ISABELLA * AVGVSTA * CAROLI * V * IMPERATORIS **, y en la parte delantera *LEO * P * POMPE * F * ARET * F * 1564*.

En el Prado existe otra escultura exactamente igual en mármol (núm. que aparece también hecha en 14 de agosto de 1555, al proponer Leoni al Obispo de Arras el envío de ambas a la corte.

Estuvo en la escalera de la Real Academia de San Fernando.

(Madrid. Museo del Prado.)

LEONI, LEÓN (atribuido a).

256. Carlos V.

Medallón de mármol. Diámetro, 0,54. Profundidad, 0,12.

Alto relieve con enmarcamiento en madera tallada y dorada. Busto del Emperador de perfil a la derecha.

(Bélgica. Castillo de Gaesbeek.)

LEONI, LEÓN (atribuido a).

256^{bis} Carlos V.

Mármol. Alt. cm. zócalo, 0,70.

Busto con corona de laurel, armadura y Toisón. Ni el trabajo del mármol ni el dibujo del zócalo permiten asignar esta obra como indubitada a Leoni.

(París. Museo Jacquemart André.)

LEONI, POMPEO (1533-1608).

257. Felipe II.

Bronce: 0,76 × 0,65 × 0,40; pedestal de mármol: 0,22 × 0,23 × 0,23.

Busto grande, tamaño mayor que el natural. Viste armadura con hombreras, formadas con máscaras de León. Banda y Toisón de Oro. Inclina hacia adelante, y ligeramente hacia la derecha, el rostro. Relieve en el peto, con una Fama o Victoria con alas, llevando palma y clarín. Otro relieve con mujer desnuda alada y con corona de laurel en el frente de la hombrera derecha. Según Vasari, quizá este busto fué uno de los encargados por la Reina de Hungría para el palacio de Binche. De no suceder así, Barrón supone que acaso lo encargara el Duque de Alba.

Estuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando antes de pasar al Museo del Prado.

(Madrid. Museo del Prado.)

LEONI, POMPEO.

258. Felipe II.

Mármol blanco de Italia. 0,34 × 0,13 × 0,14 sobre base de jaspe veteadado.

En la escocia de la base: *PHELIPE/II.*

Busto corto con breve gola.

(Madrid. Museo del Prado.)

LEONI, POMPEO.

259. Crucificado.

Bronce dorado: 0,38 × 0,37 × 0,09.

Sobre cruz negra.

(Plasencia. Iglesia Catedral.)

LEONI (?).

260. El Emperador Carlos V.

Plata: 0,29 × 0,20 × 0,11.

A la cabeza, que es la pieza original, se la ha añadido un busto con armadura y se ha montado sobre una escribanía con bestias de formas humanas, de bronce.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

MEIT —Meijt—, CONRAD (siglo XVI) (atribuido a).

261. Carlos V.

Terracota. 0,52 × 0,72 × 0,34.

Busto grande. Vestido con túnica roja y manto de armiño. Toisón de Oro. Representa unos diecisiete años. El sombrero y la policromía son posteriores.
(Brujas. Museo Gruuthuse.)

MONE, JEAN (fines del s. XV — † 1548?).

262. Carlos V y su mujer Isabel de Portugal.

Alabastro: 0,37 × 0,39.

Relieve. El Emperador, a la izquierda, toma con su diestra una mano de la Emperatriz, apoyando amorosamente la izquierda sobre el hombro de ella que le entrega un corazón. Carlos V se toca con gorra y lleva el Toisón de Oro. Fondo en bajorrelieve dibujando arquitectura con un arco que tiene en ambos lados los escudos de los esposos y en el centro cartela con la fecha de 1526.
(Bélgica. Castillo de Gaesbeek.)

MONEGRO, JUAN BAUTISTA (? — † 1621).

263. Juanelo Turriano.

Mármol.

Busto grande y mayor que el natural del relojero del Emperador. Con manto que pende curvo por el pecho.
Inscripción en el pedestal: IANELLVS / TVRRIAN: / CREMON:
HOR/OLOG: ARQVITECTE.
(Toledo. Museo Arqueológico.)

**MONTORSOLI —Montorsi—, GIOVANNI ANGELO —llamado
Angelo di Michel d'Angelo da Poggibonsi— (1507?—† 1563)**

264. El Emperador Carlos V.

Mármol: 0,99 × 0,62 × 0,38.

Busto hasta la cintura, con basa de mármol blanco. Armadura y Toisón de Oro pendiente de cordón.
Procede de la Colección de Carlos V y Felipe II.
(Madrid. Museo del Prado.)

MORETO —Moretti—, JUAN DE (? — † a. de 1551).

265. La Adoración de los pastores.

Alabastro : 0,74 × 0,48 × 0,22.

Alto relieve. María y San José adoran al Niño tendido y desnudo sobre una cesta, abajo. Dos pastores con dos carneros aparecen en pie, detrás. El rostro de un tercero asoma por la derecha, arriba, en este fragmento que sin duda tuvo más grandes proporciones. La cabeza del buey aparece entre las cuatro figuras primeras.

Quedan restos de suave policromía que respetaba el material de la obra.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ORDÓÑEZ, BARTOLOMÉ (...1517 — † 1520).

266. María, el Niño y San Juan.

Mármol : 1,22 × 0,48 × 0,45.

María, en pie, tiene, sonriente, en brazos a su Hijo, a la derecha. Jesús lleva hacia abajo, con la diestra, unas cerezas, y la otra mano la apoya sobre una de la Madre. El Niño se compone en casi violenta actitud e inclinando fuertemente la cabeza. Abajo, San Juanito, cubierto en parte por una piel, avanza hacia adelante con alegría, llevando un aguilucho. Entre los pies de María y de San Juan, una cabeza de angelito que ríe gozoso.

Pertenece a las obras que quedaron en el taller de Ordóñez, de los sepulcros de los Fonseca, para su iglesia de Coca.

Es imagen hecha para adosarla por la espalda; existen huellas de ella, así como de policromía.

(Zamora. Iglesia Catedral.)

RASCH, ANDRÉ. Vid. BLONDEEL, LANCELOT.

REINHART —el Viejo—, HANS (? — † 1581)

267. Carlos V.

Cera roja. 0,15 × 0,12.

Sobre ménsula se sitúa la medalla del Emperador que está de perfil a la derecha, de medio cuerpo y con cetro y globo terráqueo en cada una de las manos. En torno se escribe: *KAROLVS V DEI GRATIA ROMAN IMPERATOR SEMPER AVGVSTVS REX HIS ANN SAL M D XXXVII AETATIS SVA XXXVII A*. Dos figuras femeninas, aladas y semidesnudas, se apoyan sobre la guarnición.

Es modelo para la gran medalla de Carlos V, obra conocida del orfebres de Leipzig Hans Reinhart.
(Madrid. Manuel Gómez Moreno.)

SILÓEE —Siloe—, DIEGO DE (...1517 — † 1563).

268. San Juan Evangelista.

Tondo tallado en madera policromada. Diám.: 0,54; prof.: 0,13.

Altorrelieve. Movido busto enmarcado en un círculo dorado. Los paños de su ropaje son también de oro. El joven evangelista mira a la derecha con rostro infantil y como compungido. Su cabello oscuro cae en amplias y movidas crenchas por detrás del cuello y a la derecha de la faz.

En la aureola se lee: *S^a Juan / Siloe ft.*
(Granada. Museo de Bellas Artes.)

SILÓEE, DIEGO.

269. La Sagrada Familia.

Talla en madera, sin policromar: 0,70 × 0,60 × 0,275.

María, sentada, contempla a su Hijo, el cual se aparta juguetón hacia la derecha para mirar gozoso a San Juanito. Este ofrece a la Señora un cesto con frutos. San José dirige su rostro también a la Madre y se apoya en el cayado.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

SMET, ROGER. Vid. BLONDEEL, LANCELOT.

ANONIMO DEL SIGLO XV.

270. Virgen con el Niño.

De cuerpo entero. En pie. Sostiene al Niño, desnudo, que lleva en cada mano la esfera terrestre y una paloma. El dulce rostro de la Madre se inclina femeninamente a la derecha. Su manto y vestido forman movidos pliegues en fuerte masa que se establece en toda la mitad inferior de la figura. Le falta la corona. Conserva restos de la delicada policromía. Estuvo adosada por el dorso.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

271. Relieve del Calvario.

Alabastro. 0,49 × 0,375 × 0,085.

De bulto entero. Cristo en la cruz. María y San Juan en ambos lados. La Magdalena, de rodillas, abraza la cruz y mira al Señor, muerto. Al lado de ésta posan en el suelo el pomo del bálsamo, una calavera y una tibia. Fondo en bajorrelieve con árboles y ciudad fortificada. Parece obra hispano-flamenca.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

272. Carlos V joven.

Alabastro. Relieve octogonal. 50 × 43.

Busto. De perfil a la derecha. Tocado con gorra. Toisón de Oro pendiente de cadena. Fechado: 1553.

(Bruselas. Museos Reales de Arte e Historia.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

273. Carlos V.

Alabastro. Diám., 0,165.

Medallón en relieve. Busto grande. De tres cuartos a la derecha. Tocado con gorra. Toisón pendiente de una cinta.

(Bruselas. Museos Reales de Arte e Historia.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

274. Felipe II.

Alabastro. Diám.: 0,165.

Relieve. Busto grande. De tres cuartos a la izquierda. Toisón pendiente de una cinta.

(Bruselas. Museos Reales de Arte e Historia.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

275. Carlos V y Fernando I.

Mármol. Diám.: 0,525; prof.: 0,20.

Altorrelieve. Bustos. De perfil, a la derecha, sobrepuesto el de Carlos. Ambos llevan el Toisón de Oro y coronas de laurel.
(Granada. Museo de Bellas Artes.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

276. Carlos V como Carlomagno.

Bajorrelieve en madera. Con suave policromía. 0,455 × 0,235.

En pie, de cuerpo entero y con la cabeza vuelta hacia la derecha ligeramente. Cruza una pierna, apoyándose solamente en la derecha. Con la diestra sostiene la espada y con la mano izquierda la esfera rematada con cruz. Viste armadura y manto rojo. Su escudo posa a un lado. Al otro, al izquierdo, aparece una ciudad.

Inscripción arriba: *CAROLVS—MAGNVS/ ROMANVS—CAESAR.*
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

277. San Ignacio.

Talla en madera policromada: 0,25 × 0,18 × 0,19.

Cabeza del Santo. Retrato lleno de expresividad y realismo. Ojos de cristal. Acentúa el verismo una apenas perceptible asimetría facial que sólo de la observación directa del natural o de una pintura original cierta se puede obtener con tanta eficacia.

(Medina del Campo. Iglesia Parroquial de San Juan.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

278. Antonio Agustín (?).

Mármol: 0,49 × 0,385 × 0,05.

Bajorrelieve. Busto de perfil a la izquierda. Se toca con gorro y el cabello le cae en melena hacia abajo y hacia atrás.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

279. El Nacimiento de la Virgen.

Alabastro : 0,505 × 0,375 × 0,085.

Apretada composición. Santa Ana tendida en la cama. San Joaquín, a la derecha, en pie, al lado de la cabecera. Tres mujeres se aproximan a la madre. Abajo, una caliente pañales en el vapor de un recipiente, al que vuelca un perro. Otra más mira amorosamente y tiene en sus brazos a María envuelta en pañales. En la arquitectura de la izquierda, de fondo, cuatro serafines, y un quinto más bajo el dosel del lecho. Suavemente policromado y con dibujos en oro.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

280. Virgen con el Niño.

Talla en madera policromada y dorada : 1,08 × 0,69 × 0,33.

María se sienta en un trono. Tiene en la diestra —a la altura del busto— un ramo de flores y con la izquierda sujeta al Niño, que bendice y se inclina, con la esfera en la otra mano; la cabeza coronada de la Madre se vuelve hacia la derecha.

En la policromía dominan los oros calientes.

La parte posterior, sin labrar, denota que es imagen para retablo.

Primera mitad del siglo XVI.

(Paredes de Nava. Iglesia de San Martín.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

281. Asunción.

Mármol con restos de policromía y dorado : 0,95 × 0,53 × 0,30.

Relieve de bulto entero. María coronada apoya su pie derecho sobre la cabeza sonriente de un serafín alado adosado a la media luna. Tiene las manos juntas a la altura del pecho y vuelve el rostro hacia la izquierda. Seis graciosos angelitos, pequeños y muy movidos, se distribuyen, tres a cada lado, a los costados de la imagen. Los dos de arriba sujetan la corona de la Señora.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

282. Retablito de la Adoración de los Pastores.

Talla en madera, sin policromar: 1,90 × 1,18 × 0,25.

En arquitectura, flanqueada por columnas terciadas y decoradas con máscaras y serafines. María, a la izquierda, de rodillas, adora el Niño, tendido sobre lecho improvisado con paños y el manto de la Señora. Un angelito y San José —le falta la cabeza— también le adorán, así como tres pastores en pie, que tocan una gaita y llevan como presente un cordero. Otro pastor más detrás de la Virgen. Fondo con arquitectura, dos ángeles en lo alto y escena de la Anunciación de los pastores.

Atico trebolado con dos *putti* y una calavera sobre la moldura que enmarca Calvario.

(Valladolid. Museo Nacional de Escultura.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

283. Crucifijo de San Francisco de Borja.

Plomo policromado con paño de pureza de metal amarillo: 0,25 × 0,19 × 0,05.

Bello y severo, atlético, muy italiano. Clavados los pies con dos clavos. El paño de pureza es desmontable.

Pertenece a un modelo muy difundido en el Renacimiento y que se atribuye a Miguel Ángel, siendo fundido en metales preciosos. De esto, de ser el que se comenta de plomo, acaso venga el nombre popular de «Cristo Pobre» que se le da. Dice la tradición que perteneció a S. Francisco de Borja.

(Gandía. PP. Jesuítas.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

284. Crucifijo.

Marfil. 0,30.

Existe la memoria de que fué regalado por la Emperatriz Isabel a la iglesia de Santo Tomás, de Toledo.

(Toledo. Iglesia Parroquial de Santo Tomás.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

285. Armas austro-borgoñas de Carlos V.

Madera tallada: 0,64 × 0,60.

Escudo tallado y policromado, rematado por corona con las armas de Carlos de Austria.

(Malinas. Museo Comunal.)

ANONIMO DEL SIGLO XVI.

285 ^{bis} Crucifijo (conocido con el nombre de «el Cristo quemado»).

Madera. 0,30.

La Cruz, montada sobre una bola de cristal de roca. Perteneció a don Luis Quijada, el ayo de don Juan de Austria, y la tradición refiere que es el que don Luis salvó de ser quemado por los moriscos valencianos en la guerra de las Germanías. Acompañó a don Juan de Austria en sus empresas y en sus últimos momentos, recogiénolo luego doña Magdalena de Ulloa, mujer de don Luis y aya de don Juan, la cual lo legó al Convento de PP. Jesuítas de Villagarcía de Campos, fundación suya. La talla está en parte quemada por el fuego, del que le salvó don Luis.

(Villagarcía de Campos. Convento de PP. Jesuítas.)

IV

BRONCES

ALARI-BONACOLSI, PIER JACOPO. *El Antico* (1460-1528).

286. Figura de Hércules sentado.

Bronce. 0,225 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ALARI-BONACOLSI, PIER JACOPO. *El Antico*.

287. Figura de Hércules, de pie, sobre pedestal.

Bronce, dorado en parte. 0,380 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BRIOSCO, ANDREA. *El Riccio*. (1470-1532.) Escuela pa-
duana.

288. Figura de macho cabrío.

Bronce. 0,165 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BRIOSCO, ANDREA. *El Riccio*.

289. Figura de sirena.

Bronce. 0,145 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BRIOSCO, ANDREA. *El Riccio*.

290. Escribanía decorada con un animal quimérico.

Bronce. 0,170 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LOMBARDI, AURELIO? (1507-1563).

291. Figura de Alejandro Magno sobre pedestal.

Bronce. 0,449 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (hacia 1500). Escuela del Norte de Italia.

292. Busto varonil.

Bronce. 0,165 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (hacia 1500). Escuela paduana.

293. Figura ecuestre de Marco Aurelio.

Bronce. 0,235 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (principios del siglo XVI). Escuela del Norte de Italia.

294. Hércules luchando con el león.

Bronce. 0,370 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (principios del siglo XVI). Escuela paduana.

295. Estuche en forma de cangrejo de mar.

Bronce. 0,030 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (mediados del siglo XVI).

296. Jarro con decoración repujada de follajes, mascarón y escudo.

Bronce. 0,330 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMO (mediados del siglo XVI).

297. Jarrón con decoración repujada de follajes, mascarones, variatides y escudo con la leyenda M ANTONIVS MVRETVS.

Bronce. 0,294 m. de alto.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

V

MEDALLAS

MEDALLAS DE CARLOS V

BERNARDI, GIOVANNI (1495-1555).

298. *Anv.* Busto del Emperador. *Sin reverso.*

Bronce. 1530. 83 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo de las medallas de los siglos xv y xvi conservadas en el Museo Arqueológico Nacional» (Madrid, 1950). Número 125.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CAVINO, GIOVANNI (1499 ó 1500-1570).

299. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Esfera armilar entre las columnas de Hércules.

Bronce. 39 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 344.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

DURERO, ALBERTO (?) (1471-1528).

300. *Anv.* Busto del Emperador, orlado con catorce escudos. *Reverso.* Aguila imperial con los escudos de Austria y Hungría, orlada con trece escudos. Nuremberg, 1521. Ejemplar muy raro y bellissimo. Existe otro en Nuremberg, Munzsammlung.

Plata. 72 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 112.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GAYRARD, R. (1777-1858).

301. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Leyenda.

Pertenece a las «Series numismática universalis viro.um illustrium».
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JONGHELINCK, JACQUES (1530-1606).

302. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Busto de Felipe II.

Plata sobredorada. 1557. 35 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 225.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JONGHELINCK, JACQUES.

303. Otros dos ejemplares de la misma medalla en bronce.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN (1509-1590).

304. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Las columnas de Hércules bajo el águila imperial.

Bronce. 1542. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 149.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

305 *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Escudo imperial.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 148.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

306. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Escena alegórica de la Virtud.

Bronce. 80 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 155.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

307. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Busto de Felipe II.

Bronce. 78 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 157.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

308. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Alegoría de la Salud.

Bronce. 52 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 150.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

309. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Personificación del Tibet.

Bronce. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 151.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

310. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Atributos de la Paz y de la Ley.

Bronce. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 152.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

311. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Figura de la Piedad.

Plata. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 153.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

312. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* La ciudad de Milán.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 156.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

- 313.** *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Busto de la Emperatriz.

Plata sobredorada. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 156 bis.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN (?).

- 314.** *Anv.* Bustos del Emperador y de Felipe II. *Rev.* Las columnas de Hércules.

Bronce dorado. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 158.

LEONI, LEÓN.

- 315.** Variante de la anterior, con alegoría de las Indias en el reverso.
38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 158 (?).

LEONI, LEÓN.

- 316.** Variante de las anteriores, sin reverso. 40 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 158 (?).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

POLO, DOMÉNICO DI (1480-1547).

- 317.** *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Busto de Cosme II de Médicis.

Bronce. 34 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 119.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

REINHART, HANS (primera mitad del siglo XVI. † 1581).

- 318.** *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Escudo imperial.

Bronce. 1544. 64 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 140.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

REINHART, HANS.

319. Variante de la anterior. 65 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 141.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

STAMPFER, HANS JAKOB (siglo XVI).

320. *Anv.* Busto del Emperador. *Sin reverso.*

Plata. 53 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 141.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

321. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Aguila imperial con los escudos de Austria y de Castilla.

Bronce. 1534. 41 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 342.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

322. *Anv.* Busto del Emperador. *Sin reverso.*

Bronce dorado. 71 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 341 bis.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

323. *Anv.* Busto del Emperador. *Rev.* Figura ecuestre de Felipe II.

Bronce. 101 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio, «Catálogo», núm. 345.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

324. *Anv.* Busto del Emperador. *Sin reverso.*

Bronce. 55 mm.

BIBL.: Alvarez-Osorio, «Catálogo», núm. 343.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

324^{bis} *Anv.* Busto del Emperador, de perfil a la derecha, armado, con corona de laurel y Toisón.

Plata, 75 mm.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

PERSONAJES CONTEMPORANEOS
DEL EMPERADOR

ABONDIO, ANTONIO (1538-1591).

325. *Anv.* Busto del escultor y medallista Jácome Nizzola Trezzo (1515-1589). *Rev.* Figuras de Minerva y de Vulcano.

Bronce. 1572. 69 mm.

BIBL.: Alvarez-Osorio: «Catálogo de las medallas de los ss. xv y xvi» conservadas en el Museo Arqueológico Nacional» (Madrid, 1950), número 298.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANGLI, P. (siglo xvi).

326. *Anv.* Busto del Cardenal Gaspar de Quiroga (1500 ó 1512-1594). *Rev.* Escudo de armas del Cardenal. Firmada.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Osorio: «Catálogo», núm. 303.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANNIBAL (siglo XVI).

- 327. Anv.** Busto de Gonzalo Fernández de Córdoba, Duque de Sessa (1524-1578). *Rev.* Batalla ante una ciudad.

Bronce. 58 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 181.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BAGNO, CÉSAR DE (1530?-1564).

- 328. Anv.** Busto de Alfonso II de Avalos, Marqués del Vasto (1502-1546). *Sin reverso.*

Bronce. 60 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 168.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CAVINO, GIOVANNI (1499 ó 1500-1570).

- 329. Anv.** Busto del Cardenal Juan Salviati (1490-1553). *Rev.* Figura de la Fortuna.

Plata. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 196.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO (1500-1571).

- 330. Anv.** Busto del Papa Clemente VII (1523-1534). *Rev.* Figura femenina ante Marte (?) encadenado.

Bronce. 41 mm.

BIBL.: «Trésor de Numismatique et de Glyptique. Médailles des Papes» (Paris, 1839), pág. 8, núm. 2.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO.

- 331.** *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1495-1547). *Reverso.* La Fortuna derribada en tierra, vencida por la Virtud a caballo.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 134.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO.

- 332.** Igual a la anterior. Bronce dorado. *Sin reverso.* 41 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO.

- 333.** *Anv.* Busto del Cardenal Juan de Lorena (1498-1550). *Rev.* Alegoría de la Prudencia.

Bronce. 49 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 287.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO.

- 334.** *Anv.* Busto de Alejandro de Médicis, esposo de Margarita de Austria (1510-1537). *Rev.* Alegoría de la Paz.

Bronce. 1534. 39 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 139.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CELLINI, BENVENUTO.

- 335.** *Anv.* Busto de Alejandro de Médicis, esposo de Margarita de Austria (1510-1537). *Rev.* Alegoría de la Paz.

Bronce. 1534. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 138.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

COMPAGNI, DOMENICO DE (segunda mitad del siglo xvi).

336. *Anv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* en hueco.

Plata. 58 mm.

BIBL.: Álvarez Ossorio: «Catálogo», núm. 166.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

DRESDEN, JOHANN AUS (siglo xvi).

337. *Anv.* Busto del Rey Enrique VIII de Inglaterra (1491-1597).
Rev. Alusión a la separación de Inglaterra de la Iglesia Católica.

Bronce. 41 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FLOTNER, PETER (1485-1546).

338. *Anv.* Busto de Felipe, Conde Palatino, a los veinticinco años de edad. *Rev.* Escudo de armas.

Plata dorada. 54 mm.

BIBL.: Álvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 114.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FONTANA, ANNIBAL (1540-1587).

339. *Anv.* Busto de Fernando Francisco de Avalos, Marqués de Pescara (1530-1571). *Rev.* Hércules en el jardín de las Hespérides.

Bronce. 68 mm.

BIBL.: Álvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 214.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GAQUE (siglo XIX).

- 340.** *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494-1547). *Reverso.* Biografía del Rey.

Bronce. 51 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GAYRARD, R. (1777-1858).

- 341.** *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494-1547). *Reverso.* Leyenda.

Bronce. 1819. 41 mm.

Pertenece a la «Series numismática universalis virorum illustrium».
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GEBEL, MATHES (hacia 1523).

- 342.** *Anv.* Busto de Alberto Durero a los cincuenta y seis años de edad (1471-1528). *Rev.* Figura femenina sentada ante un ara.

Bronce. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 113.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GOUJON, JEAN (1520-1572).

- 343.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Rev.* La Victoria y la Abundancia en el carro de la Fama.

Bronce. 1552. 55 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 354.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GOUJON, JEAN (1520-1572).

- 344.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Reverso.* Busto de la Reina Catalina.

Bronce. 1555. 54 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 177.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JONGHELINK, JACQUES.

- 345.** *Anv.* Busto de Margarita de Austria (1522-1586). *Rev.* El león belga metido en la prensa de la Inquisición.

Bronce. 1566. 60 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 222.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JONGHELINK, JACQUES.

- 346.** *Anv.* Busto de Margarita de Austria (1522-1586). *Rev.* Figura alegórica de Margarita.

Bronce. 1567. 59 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 223.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LAULNE

- 346.**^{bis} *Anv.* Busto de Enrique II de Francia, 1552. *Rev.* Alegoría del Carro de la Fortuna.

Bronce, 55 mm.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

LEONI, LEÓN.

347. *Anv.* Busto de Andrea Doria (1466-1550). *Rev.* Galera.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 164.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

348. *Anv.* Igual al anterior. *Rev.* Cabeza de León Leoni con atributos navales orlada de grillos.

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 170.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

349. *Anv.* Busto del Rey Felipe II de España (1527-1598). *Rev.* Hércules, la Virtud y el Vicio.

Bronce. 78 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 159.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

350. *Anv.* Busto del Rey Maximiliano II de Bohemia (1527-1576).
Sin reverso.

Bronce. 69 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 154.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

351. *Anv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* El bajel de Eneas combatido por los vientos.

Plata. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 168.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

352. *Anv.* Busto del pintor Tiziano Vecellio (1477-1576). *Sin reverso.*

Bronce. 35 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 171.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, POMPEYO (primera mitad del siglo XVI-1610).

353. *Anv.* Busto del Príncipe don Carlos de Austria (1545-1568).
Rev. Figura de Apolo.

Firmada con las mencionadas iniciales.

Bronce. 65 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 281.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

D. M. (segunda mitad del siglo XVI).

354. *Anv.* Busto de Martín de Aragón, Conde de Ribagorza (1525-1581). *Rev.* Júpiter sobre el águila encima de un paisaje.

Bronce. 59 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 311.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

METZYS, QUENTIN (1460-1536) (atribuída a).

- 355.** *Inv.* Busto de Erasmo de Rotterdam (1467-1536). *Rev.* Estatua de Terminus.

Bronce. 1557. 65 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 115.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V. (segunda mitad del siglo XVI).

- 356.** *Inv.* Busto de Don Juan de Austria (1547-1578). *Rev.* alusivo a la batalla de Lepanto.

Bronce. 1571. 41 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 285.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V.

- 357.** *Inv.* Busto de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Mondéjar. († 1577?). *Rev.* Batalla en un puente.

Bronce. 1577. 49 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 287.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V.

- 358.** *Inv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* Navío dentro de un puerto.

Bronce. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 288.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V.

359. *Avv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* El bajel de Eneas combatido por los vientos.

Plata. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 289.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V.

360. *Avv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* El Cardenal entregando a don Juan de Austria una bandera de guerra ante un cortejo de guerreros.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 290.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MILON, GIOVANNI V.

361. *Avv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* Igual al anterior.

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 291.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MOSCA, GIOVAN MARÍA. *El Padovano* († 1573).

362. *Avv.* Busto de la Reina Bona Sforza de Polonia a los treinta y dos años de edad (1500-1558). *Rev.* Mata de alcachofas.

Bronce. 63 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 124.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

NASSARO, MATEO DAL (1515-1547 ó 1548).

363. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494-1547). *Reverso.* Batalla ante una ciudad.

Bronce. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 213.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

POGGINI, DOMENICO (1520-1590).

364. *Anv.* Busto de Eleonora de Toledo, Duquesa de Florencia († 1562). *Rev.* Pavo real cobijando seis pavipollos.

Bronce. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 256.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

POGGINI, GIANPAOLO (1518-1582).

365. *Anv.* Busto de Juana de Austria (1535-1573). *Rev.* La Abundancia sentada sobre un toro.

Bronce. 1564. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 234.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

POLO, DOMENICO DI (1480-1547).

366. *Anv.* Busto de Alejandro de Médicis, esposo de Margarita de Austria (1510-1537). *Rev.* La Fidelidad.

Bronce. 43 mm. (medalla híbrida?).

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 120.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROGAT, EMILE (1770-hacia 1850).

- 367.** *Anv.* Busto de Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alba y Virrey de Nápoles (1507-1582). *Rev.* Leyenda.

Metal blanco. 1844. 43 mm.

Pertenece a la «Series numismática universalis virorum illustrium».
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DI (1517-1575?).

- 368.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Reverso.* El Rey a caballo guiado por la Victoria.

Bronce. 1553. 73 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 279.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DI.

- 369.** *Anv.* Busto del Papa Paulo IV (1555-1559). *Rev.* Figura alegórica de la Fe.

Bronce. 78 mm.

BIBL.: «Trésor», pág. 12, núm. 7 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

RUSPAGIARI, ALFONSO TOMASO (1521-1577).

- 370.** *Anv.* Busto de Manuel Filiberto, Duque de Saboya (1528-1580).
Sin reverso.

Bronce. 77 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 210.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

STAMPFER, HANS JAKOB (1505-1579).

- 371.** *Anv.* Busto de Juan Calvino (1509-1564). *Rev.* Escena del infierno.

Bronce. 47 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 361.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

THEVENOT, FRANÇOIS (hacia 1523-1546).

- 372.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia como Delfín (1519-1559). *Rev.* San Miguel dominando al demonio.

Bronce. 1535. 69 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 176.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

TREZZO, JACOME NIZZOLA (1515?-1589).

- 373.** *Anv.* Busto de la Reina María Tudor de Inglaterra (1516-1558).
Rev. Alegoría de la Paz.

Plata. 70 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 271.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

TREZZO, JACOME NIZOLA.

- 374.** Igual a la anterior. Bronce. 67 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

TREZZO, JACOME NIZOLA.

- 375.** *Anv.* Busto de Juanelo de la Torre, «Turriano» (1501-1575).
Rev. La fuente de las ciencias.

Bronce. 81 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 270.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

TREZZO, JACOME NIZOLA.

375. ^{bis} *Anv.* Busto de Juan de Herrera, 1578. *Rev.* Alegoría arquitectónica.

Bronce, 50 mm.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ANONIMA.

376. *Anv.* Busto del Papa Adriano VI (1522-1523). *Rev.* Escena de coronación pontificia.

Bronce. 45 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

377. *Anv.* Busto del Papa Adriano VI (1522-1523). *Rev.* Mesa llena de libros.

Bronce. 43 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

378. *Anv.* Busto del Papa Adriano VI (1522-1523). *Rev.* Emblema de la Sabiduría Pontificia.

Bronce dorado. 34 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

379. *Anv.* Busto del Papa Alejandro VI (1492-1503). *Rev.* Coronación pontificia.

Bronce. 44 mm.

BIBL.: «Trésor», pág. 5, núm. 7.
(Madrid-Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

380. *Anv.* Busto del Papa Alejandro VI (1492-1503). *Rev.* Castillo de Sant'Angelo.

Bronce. 53 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

381. *Anv.* Busto del Papa Alejandro VI (1492-1503). *Rev.* Castillo de Sant'Angelo.

Bronce. 57 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

382. *Anv.* Busto de Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alba y Virrey de Nápoles (1501-1582). *Rev.* Ara encendida entre trofeos.

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Virreyes de Nápoles que figuran en las medallas del siglo XVI, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional» (*Numario Hispánico*, I, 1952, pág. 187 y sigs.), núm. 6.

Alvarez-Ossorio: «Catálogo», pág. 225.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

383. *Anv.* Busto de Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alba y Virrey de Nápoles (1507-1582). *Rev.* Escena de cacería.

Bronce. 37 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Virreyes», núm. 5.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 384.** *Anv.* Busto de Pedro Alvarez de Toledo, Marqués de Villafraanca y Virrey de Nápoles (1484-1545). *Rev.* El Rey poniendo en pie a la Justicia.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 385.** *Anv.* Busto de Juana de Austria (1535-1573). *Rev.* La diosa Ceres.

Bronce. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Virreyes», núm. 4.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 386.** *Anv.* Busto de Fernando Francisco de Avalos, Marqués de Pescara (1489-1525). *Rev.* Busto de su esposa Victoria Colonna.

Bronce. 61 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 327.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 387.** *Anv.* Busto de Fernando Francisco de Avalos, Marqués de Pescara (1489-1525). *Rev.* Busto de su esposa Victoria Colonna.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 328.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 388.** *Anv.* Busto de Otón Enrique, Duque de Baviera (1502-1559).
Rev. Alegoría de la Esperanza y leyenda.

Bronce dorado. 45 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 329.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 389.** *Anv.* Busto de Andrea Caraffa, Virrey de Nápoles (h. 1450-1526).
Rev. Figura femenina sentada.

Plata. 1531. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 106.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 390.** *Anv.* Busto de Andrea Caraffa, Virrey de Nápoles (h. 1456-1528).
Rev. Escudo de armas entre una romana y un cerrojo.

Bronce. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 335.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 391.** Variante de la anterior. 63 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 392.** *Anv.* Busto del Papa Clemente VII (1523-1534). *Rev.* Moisés
haciendo brotar agua de la peña.

Bronce. 65 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 136.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

393. *Anv.* Busto del Papa Clemente VII (1523-1534). *Rev.* Alegoría de la Paz.

Bronce. 39 mm.

BIBL.: «Trésor», pág. 8, núm. 10.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA

394. *Anv.* Busto del Papa Clemente VII (1523-1534). *Sin reverso.*

Bronce. Año XI. Pont.º 36 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

395. *Anv.* Busto del Papa Clemente VII (1523-1534). *Rev.* José se da a conocer a sus hermanos.

Bronce. 38 mm.

BIBL.: «Trésor», pág. 8, núm. 3.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

396. *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Reverso.* Leyenda dentro de una láurea.

Bronce. 54 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 336.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 397.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Reverso.* Dos ejércitos frente a frente.

Bronce. 50 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 360.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 398.** *Anv.* Busto del Rey Enrique II de Francia (1519-1559). *Reverso.* Perseo libertando a Andrómeda.

Bronce. 50 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 433.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 399.** *Anv.* Busto del Cardenal e Inquisidor General Diego de Espinosa a los sesenta años de edad (1498 ó 1502-1572). *Rev.* Figura de la Esperanza ante un templete.

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 280.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 400.** *Anv.* Figura del Rey Fernando I de Bohemia (1503-1564). *Reverso.* Aguila con el escudo real.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 355.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

401. *Anv.* Busto del Rey Fernando I de Bohemia como Emperador de romanos (1503-1564). *Rev.* Busto de Maximiliano II y de su esposa.

Bronce. 1541. 51 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 361.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

402. *Anv.* Bustos del Rey Fernando I de Bohemia (1503-1564) y de su esposa. *Rev.* Aguila con las armas reales.

Bronce. 1563. 34 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 359.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

403. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494 - 1547).
Rev. Alegoría de la Paz.

Bronce. 1536. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 353.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

404. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494 - 1547).
Rev. Figura de Diomedes sentado.

Bronce. 48 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 366.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

405. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494 - 1547).
Rev. Salamandra.

Bronce. 121 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 365.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

406. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494 - 1547).
Rev. Trofeo.

Bronce. 51 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 369.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

407. *Anv.* Busto del Rey Francisco I de Francia (1494 - 1547).
Rev. Francisco I coronado por Marte y la Victoria.

Bronce. 41 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 368.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

407. ^{bis} *Anv.* Busto de Francisco I de Francia, 1537. *Sin reverso.*

Bronce, 134 mm.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

ANONIMA.

408. *Anv.* Bustos superpuestos de Francisco I, Enrique II y Francisco II de Francia. *Sin reverso.*

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 367.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional)

ANONIMA.

409. *Anv.* Busto de Francisco Delfín de Francia (1517-1536). *Reverso.* Delfines y cuernos de la Abundancia.

Bronce dorado. 51 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 175.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

410. *Anv.* Busto de Mercurio Gattinara, Consejero del Emperador (1465-1530). *Rev.* El Ave Fénix sobre un ara.

Bronce. 51 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 380.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional)

ANONIMA.

411. *Anv.* Busto de Federico Gonzaga, Duque de Mantua (1500-1540). *Rev.* Calvario.

Bronce. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 168.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 412.** *Anv.* Retrato de Felipe von Gostgnaden. *Rev.* Escudo de armas.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 413.** *Anv.* Busto del historiador Francisco Guicciardini (1482-1540).
Rev. Peñasco combatido por las olas.

Bronce. 66 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 379.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 414.** *Anv.* Busto del Papa Julio II (1503-1513). *Rev.* Basílica de San Pedro.

Bronce. 1506. 57 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 180.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 415.** *Anv.* Busto del Papa Julio II (1503-1513). *Rev.* Pastor guardando las ovejas.

Bronce. 1506. 56 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 416.** *Anv.* Busto del Papa León X (1513-1521). *Rev.* Figura femenina quemando escudos.

Bronce. 42 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 417.** *Anv.* Busto del Papa León X (1513-1521). *Rev.* Alegoría de las virtudes del Pontífice.

Bronce. 42 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 418.** *Anv.* Busto de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Mondéjar († 1577?). *Rev.* La Victoria entregando dos coronas a don Iñigo.

Plomo. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 198.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 419.** *Anv.* Bustos del Rey Luis II de Hungría (1506-1526) y de la Reina María. *Rev.* Batalla de Mohaz.

Bronce. 1526. 43 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 420.** *Anv.* Busto de Maximiliano II de Austria, Emperador de Alemania (1527-1576). *Rev.* Aguila agarrando la esfera terrestre.

Plata. 1570. 24 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 363.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

421. Variante de la anterior. Plata dorada.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

422. Anv. Busto de Maximiliano II de Austria, Emperador de Alemania (1527-1576). Rev. Aguila agarrando la esfera terrestre.

Bronce. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 362 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

423. Anv. Busto de Maximiliano II de Austria, Emperador de Alemania (1527-1576). Rev. Aguila agarrando la esfera terrestre.

Plata sobredorada. 27 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 362.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

424. Anv. Busto de Cosme I de Médicis (1519-1574). Rev. Escudo de Médicis.

Bronce dorado. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 397.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

425. Anv. Busto del Papa Paulo IV (1555-1559). Rev. Armas pontificias.

Bronce. 43.

BIBL.: «Trésor», pág. 12, núm. 5.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 426.** *Anv.* Busto del Papa Paulo IV (1555-1559). *Rev.* Alegoría de la ciudad de Roma.

Plata. 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 427.** Igual a la anterior, bronce.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 428.** *Anv.* Busto del Papa Paulo IV (1555-1559). *Rev.* Alegoría de la Justicia.

Bronce. 32 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 429.** *Anv.* Busto de Gonzalo Pérez, Secretario del Emperador († 1563 ó 1567).

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 404.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 430.** *Anv.* Busto de Antonio Perrenot, Cardenal Granvela (1516-1586). *Rev.* En hueco.

Plata. 75 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 165.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 431.** *Anv.* Busto del Papa Pío III (1503). *Rev.* Personaje arrodillado solicitando la protección del Papa.

Bronce. 1503. 45 mm. Acuñación moderna.

BIBL.: «Trésor», pág. 5, núm. 9.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 432.** *Anv.* Busto del Papa Pío III (1503). *Rev.* Escudo Pontificio.

Bronce. 1503. 46 mm. Acuñación moderna.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 433.** *Anv.* Busto de Perafán de Ribera, Duque de Alcalá (1508-1571).
Rev. Dos escuadras combatiendo.

Bronce. 1565. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 428.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 434.** *Anv.* Busto de Perafán de Ribera, Duque de Alcalá (1508-1571).
Rev. Angel volando sobre un paisaje de ciudad.

Bronce. 1565. 37 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 427.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 435.** *Anv.* Busto de Carlos II, Duque de Saboya (1486-1553). *Reverso.* Busto de su esposa Beatriz.

Bronce. 79 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 424 bis.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 436.** *Anv.* Busto de Juan Federico, Duque de Sajonia († 1547). *Rev.* Combate entre caballeros.

Bronce. 1537. 48 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 426.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 437.** *Anv.* Busto del Cardenal Antonio María Salviati (1507-1602). *Rev.* Iglesia de Santiago.

Bronce. 1592. 47 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 423.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 438.** *Anv.* Busto del Cardenal Pedro Sarmiento († 1541). *Reverso.* Cuadriga.

Plomo. 41 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», pág. 223.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 439.** *Anv.* Busto del Rey Segismundo I de Polonia (1467-1548).
Rev. Escudo de Polonia rodeado de otros cuatro escudos.

Bronce. 1527. 74 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 425.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 440.** *Anv.* Busto de Francisco Sforza, Duque de Milán (1492-1535).
Sin reverso.

Bronce. 42 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», pág. 225.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 441.** *Anv.* Busto de Isabel Sforza (1503-1561). *Rev.* Figura de Venus.

Bronce. 65 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», pág. 225.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 442.** *Anv.* Busto del pintor Tiziano Vecellio (1477-1576). *Sin reverso.*

Bronce. 97. mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

443. *Anv.* Busto del Cardenal Carlos Visconti (1523-1565). *Rev. Coral.*

Bronce. 70 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Catálogo», núm. 455.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

443^{bis} *Anv.* Busto de Martín Lutero. Modelado según grabado de Lucas Cranach, 1521.

Bronce, 60 mm.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

**MEDALLAS DE PERSONAJES
DEL CONCILIO DE TRENTO**

PAULO III (1534-1549)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO (segunda mitad del siglo xvi).

444. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Animales en un río.

Bronce. Año XVI Pont.º 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas de los Papas del Concilio de Trento, en el Museo Arqueológico Nacional» (en «Archivo Español de Arte», 1945, páginas 33-60), núm. 10.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

445. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Perspectiva de la ciudad de Roma.

Bronce. 1550. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medalla», núm. 2.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto* (1538-1564).

446. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Alejandro Magno ante el Sumo Pontífice de Jerusalém.

Bronce. Año XII Pont.º 50 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medalla», núm. 12.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto*.

447. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Basílica de San Pedro.

Bronce. Año XIII Pont.º 40 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 15.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto*.

448. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Figura de Ganimedes.

Plata. Año XVI Pont.º 40 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 24.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto*.

449. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Palacio Farnesio en Roma.

Bronce. Año XVI Pont.º 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 7.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto*.

450. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Palacio Farnesio en Roma.

Bronce. Año XVI Pont.º 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 8.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

LEONI, LEÓN.

- 451.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Huída de Barbarroja bajo la tormenta.

Bronce. 1538. 44 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 5.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 452.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Villa Rufina en Túsculo.

Bronce. Año XVI Pont.º 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 16.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JULIO III (1550-1555)

CESATI, ALESSANDRO, *Il Grechetto.*

- 453.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Basílica de San Pedro.

Bronce. 1550. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 27.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

MARCELO II (1555)

ANONIMA.

- 454.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Jesucristo entregando las llaves a San Pedro.

Bronce. 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

PIO IV (1559-1565)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

455. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Iglesia de Santa Catalina.

Bronce. 1561. 33 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 52.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

456. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Seguridad del pueblo romano.

Bronce. Año IV Pont.º 37 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 70.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

457. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Jesús entre los Doctores.

Bronce. 33 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 71.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

458. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Jesucristo bendiciendo a un grupo de personas arrodilladas.

Bronce. 33 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 60.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

459. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Madona.

Bronce. 29 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 73.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

460. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Madona.

Bronce. 30 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 73.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

461. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puerta Pía de Roma.

Bronce dorado. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 65.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

462. Igual a la anterior. Bronce. 29 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

463. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Vista del puerto de Civitá Vecchia.

Bronce. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 66.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERIGO.

464. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* VIA PIA ROMA bajo querubín dentro de una láurea.

Bronce. 33 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 72.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

PALLANTE, SIMONE (segunda mitad del siglo xvi).

465. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Piedad pontificia.

Bronce. Año I Pont.º 47 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 63.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

466. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Adoración del Niño Jesús.

Bronce. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 54.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

467. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Restauración del Colegio de Jurisconsultos de Milán.

Bronce. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 59.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

468. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Fuente del Agua Pia.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 51.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

469. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Edificio del Forum Carnarium.

Bronce. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 53.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

470. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Castillo de Sant' Angelo.

Bronce. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 57.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI.

471. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Castillo de Sant' Angelo.

Bronce. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 58.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI y BARUZZO, ANDREA.

472. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Providencia pontificia.

Bronce dorado. 29 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 67.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, GIOVANNI ANTONIO DEI y BARUZZO, ANDREA.

473. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Providencia pontificia.

Bronce. 28 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 66.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

VITTORIA, ALESSANDRO (1525-1608?).

474. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Annona pontificia.

Bronce. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 49.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

475. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Pío IV perdona a los romanos
las injurias inferidas a Paulo IV.

Bronce. Año II Pont.º 70 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 55.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

476. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Lavatorio de los pies.

Bronce. 27 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 74.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

477. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Expulsión de los mercaderes
del Templo.

Plomo. 27 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

478. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. El Pontífice aplastando una hidria.*

Bronce. 37 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 64.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

479. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. La Annona pontificia.*

Bronce dorado. 32 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 50.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

480. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Alegoría de la Paz.*

Bronce dorado. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 62.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

481. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Alegoría de la Paz.*

Bronce. 30 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 61.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

482. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Alegoría de la ciudad de Roma.*

Bronce. 31 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Medallas», núm. 89.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

GREGORIO XIII (1572-1585)

BONZAGNA, GIAN FEDERICO.

483. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Escena alusiva a la matanza de los Hugonotes.

Bronce. 1572. 30 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo del Concilio de Trento», en *Boletín R. A. H.*, tomo CXVII. Madrid, 1945, págs. 201-254), núm. 25.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERICO.

484. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puerto de Civitá Vecchia.
Bronce. Año I Pont.º. 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERICO.

485. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Apertura de la Puerta Santa.

Plata. 1575. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 24.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

BONZAGNA, GIAN FEDERICO.

486. Variante de la anterior. Bronce. 39 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

F. C. y FED. COC.

487. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Figura de la Equidad y de la Abundancia.

Bronce. Año III Pont.º 34 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

F. C. y FED. COC.

488. *Anv. Busto del Pontifice. Rev. Puerta Santa.*
Bronce dorado. 1575. 34 mm.

Bronce. 1575. 33 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

F. C. y FED. COC.

489. *Anv. Busto del Pontifice. Rev. Puerta Santa.*

Bronce. 1575. 37 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO (segunda mitad del siglo XVI-1618).

490. *Anv. Busto del Pontifice. Rev. Expulsión de los mercaderes del Templo.*

Plata. Año II Pont.º 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

491. Variante de la anterior. Bronce.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

492. *Anv. Busto del Pontifice. Rev. La Seguridad del pueblo romano.*

Bronce. Año II Pont.º 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

493. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puente sobre el Tiber.

Plata. Año III Pont.^o 32 mm.

BIBL.: «Trésor de Numismatique et de Glyptique: «Médailles des Papes» (Paris, 1839). Lám. XV, núm. 7.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

494. Variante de la anterior. Bronce. Año II Pont.^o 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

495. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Apertura de la Puerta Santa.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 2.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

496. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puerta Santa.

Bronce dorado. 1575. 34 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

497. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puerta Santa.

Bronce. 1575. 32 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

498. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puerta Santa.

Bronce. 1575. 38 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

499. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Jesucristo entregando las llaves a San Pedro.

Bronce. 1575. 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

500. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Alegoría de la Seguridad del Gobierno de Roma.

Plata. 1578. 34 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 6 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

501. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puente sobre el Tíber.

Bronce. 1580. 36 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVI, núm. 4.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

502. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* ¿Iglesia de San Gregorio?

Bronce. 1582. 38 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 7 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

503. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Cabeza de carnero y dragón aludiendo a la reforma del calendario.

Plata. 1582. 38 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 21 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

504. Variante de la anterior. Bronce. 40 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 21.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

505. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Alegoría de la Providencia.

Bronce. 1583. 36 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVI, núm. 8.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

506. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Annona pontificia.

Plata. 1583. 35 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 22.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

507. Igual a la anterior. Bronce. 32 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

508. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Basílica de San Pedro.

Bronce. 1583. 36 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVI, núm. 2.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

509. Anv. Busto del Pontífice. Rev. La predicación de San Pedro.

Bronce. 1583. 37 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XV, núm. 6 (variante).
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

510. Anv. Busto del Pontífice. Rev. Alegoría de la Seguridad del Gobierno de Roma.

Bronce. 1583. 34 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 6.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

511. Anv. Busto del Pontífice. Rev. Representación de la Iglesia Romana.

Bronce. 1583. 37 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 1.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

512. Anv. Busto del Pontífice. Rev. Leyenda alusiva a la primera legación enviada por el Japón.

Bronce. 39 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

513. Anv. Busto del Pontífice. Rev. Interior de la iglesia de San Gregorio Nazianceno.

Bronce. 40 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVIII, núm. 1.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNY, LORENZO.

514. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Basílica de San Pedro.

Bronce. 38 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 10.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, ANTONIO DEI (1517-1575?).

515. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La predicación de San Pedro.

Bronce. Año III Pont.º 37 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XV, núm. 6.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROSSI, ANTONIO DEI.

516. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Los apóstoles en la barca piden al Señor aplaque la tempestad.

Plata dorada. 35 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

517. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puente sobre el Tíber.

Bronce. Año III. Pont.º 27 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

518. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Puente sobre el Tíber.

Bronce dorado. Año III Pont.º 26 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

519. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Puerta Santa.*

Bronce. Año III Pont.º 39 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

520. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Puerta Santa.*

Bronce. 1575. 31 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

521. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Curación de un paralítico.*

Bronce. 1575. 42 mm.

«Trésor»: Lám. XVII, núm. 3.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

522. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. Dragón guardando una puerta.*

Bronce. Año VII Pont.º 45 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVI, núm. 1.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

523. *Anv. Busto del Pontífice. Rev. SACERDOS MAGNUS... Eccl. I.
1 y 3.*

Bronce. 47 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 524.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Abraham contando los trescientos siervos.

Bronce. Año X Pont.^o 47 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 4
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 525.** *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* SACERDOS MAGNUS... Eccl. I, 1 y 3.

Bronce. 58 mm. Año X Pont.^o

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 526.** *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* El Pontífice, de rodillas, escucha el mandato del Señor: «Apacienta mis ovejas».

Bronce. Año X Pont.^o 59 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

- 527.** *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Las Artes sometidas a la Religión.

Bronce. Año X Pont.^o 57 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 23.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

528. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Abraham contando los trescientos siervos.

Bronce. Año X Pont.º 59 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVI, núm. 6.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

529. *Anv.* El Pontífice bendice a la Compañía de Jesús. *Rev.* Leyenda alusiva a la construcción y dotación del Colegio General de la Compañía de Jesús.

Bronce. 1582. 56 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

530. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Escena ante un edificio.

Bronce. 38 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

531. *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* Puente sobre el Tíber.

Bronce. 44 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

532. *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* Edificio.

Bronce. 45 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

533. *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* Dragón entre caduceo y cuerno de la Abundancia.

Bronce. 47 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

534. *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* Escudo de armas.

Bronce. 47 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

535. *Anv.* Busto del Pontífice bendiciendo. *Rev.* Alegoría de la Justicia y de la Paz.

Bronce. 45 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

536. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* La Oración del Huerto.

Bronce. 46 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

537. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* San Pedro con otros pescadores en una barca echando las redes.

Bronce. 29 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

538. *Anv.* Busto del Pontífice. *Rev.* Dragón volando sobre una ciudad.

Plata. 30 mm.

BIBL.: «Trésor»: Lám. XVII, núm. 3.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

C A R L O S B O R R O M E O (1 5 6 0 - 1 5 8 4)

ROSSI, ANTONIO DEL.

539. *Anv.* Busto del Cardenal. *Rev.* Roma entregando una corona al Cardenal Borromeo.

Bronce. 70 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 33.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

540. *Anv.* Busto del Cardenal Borromeo. *Rev.* Cordero sobre un ara.

Bronce. 48 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 31.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ANONIMA.

541. *Anv.* Busto del Cardenal Borromeo. *Sin reverso.*

Bronce. 53 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 32.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ALEJANDRO FARNESIO (1534-1589)

MILON, GIOVANNI V. (segunda mitad del siglo XVI).

542. *Anv.* Busto del Cardenal Farnesio. *Rev.* Iglesia de Jesús en Roma.

Bronce. 1575. 49 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 34.

MILON, GIOVANNI V.

543. Variante de la anterior. 47 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 35.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

PASTORINI, PASTORINO DE' (1508-1592).

544. *Anv.* Busto del Cardenal Farnesio. *Rev.* Fachada de una iglesia.

Bronce. 1568. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 36.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ESTANISLAO HOSIO (1561-1579)

545. *Anv.* Busto del Cardenal. *Rev.* Altar.

Plomo. 36 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 37.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CRISTOBAL MADRUZZI (1542-1579)

FRAGNY, LORENZO.

546. *Anv.* Busto del Cardenal Madruzzo. *Rev.* Ave Fénix.

Plata. 43 mm.

BIBL.: Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 36.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

FRAGNI, LORENZO.

547. Variante de la anterior. Bronce. 42 mm.

Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 39.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

ROMANO, PIETRO PAOLO (1532-1584).

548. *Anv.* Busto del Cardenal Madruzzi. *Rev.* Una mujer a la izquierda señala el sol y su reflejo en las aguas de un lago.

Bronce. 72 mm.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

JUAN MORONI (1542-1580)

549. *Anv.* Busto del Cardenal Juan Moroni. *Rev.* Nube radiante sobre paisaje.

Bronce. 49 mm.

Alvarez-Ossorio: «Recuerdo», núm. 40.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

VI

MONEDAS

MONEDAS DEL EMPERADOR

SERIE CASTELLANA

- 550.** Oro. Doble excelente de la granada. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Bustos afrontados de Isabel y Fernando. *Reverso.* Escudo de los Reyes Católicos.

Sevilla. 7,03 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 551.** Oro. Excelente de la granada. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Bustos afrontados de Isabel y Fernando. *Rev.* Escudo de los Reyes Católicos.

Sevilla. 3,51 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 552.** Plata. Real de a 8. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo. *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Toledo. 27,50 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

553. Plata. Real de a 8. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Sevilla. 27,12 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

554. Plata. Real de a 8. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Coruña. 27,47 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

555. Plata. Real de a 4. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Segovia. 13,69 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

556. Plata. Real de a 4. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Sevilla. 12,80 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

557. Plata. Real de a 4. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Coruña. 13,65 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

558. Plata. Real de a 2. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Su escudo. Rev. Haz de flechas y yugo.*

Granada. 6,42 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

559. Plata. Real de a 2. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo. *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Sevilla. 6,74 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

560. Plata. Real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo, *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Granada. 3,40 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

561. Plata. Real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo, *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Segovia. 3,33 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

562. Plata. Real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo, *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Sevilla. 3,37 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

563. Plata. Real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Su escudo, *Rev.* Haz de flechas y yugo.

Toledo. 3,37 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

564. Plata. Medio real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anverso.* Yugo. *Rev.* Haz de flechas.

Granada. 1,61 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 565.** Plata. Medio real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anverso.*
Yugo. *Rev.* Haz de flechas.

Sevilla. 1,63 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 566.** Plata. Medio real. A nombre de los Reyes Católicos. *Anverso.*
Yugo. *Rev.* Haz de flechas.

Toledo. 1,59 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 567.** Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* F co-
ronada. *Rev.* I coronada.

Coruña. 2,01 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 568.** Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* F co-
ronada. *Rev.* I coronada.

Cuenca. 1,95 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 569.** Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* F co-
ronada. *Rev.* I coronada.

Granada. 1,73 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 570.** Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* F co-
ronada. *Rev.* I coronada.

Segovia. 1,05 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

571. Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. F coronada. Rev. I coronada.*

Sevilla. 0,67 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

572. Vellón. Blanca. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. F coronada. Rev. I coronada.*

Toledo. 1,09 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

573. Vellón. Cuarto. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Castillo, Rev. León.*

Coruña. 6,91 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

574. Vellón. Cuarto. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Castillo, Rev. León.*

Cuenca. 6,84 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

575. Vellón. Cuarto. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Castillo, Rev. León.*

Granada. 6,01 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

576. Vellón. Ochoavo. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv. Castillo. Rev. León.*

Coruña. 5,32 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 577.** Vellón. Ochavo. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Cas-
tillo. *Rev.* León.
Cuenca. 3,76 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 578.** Vellón. Ochavo. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Cas-
tillo. *Rev.* León.
Granada. 4,39 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 579.** Vellón. Ochavo. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Cas-
tillo. *Rev.* León.
Sevilla. 4,22 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 580.** Vellón. Ochavo. A nombre de los Reyes Católicos. *Anv.* Cas-
tillo. *Rev.* León.
Toledo. 4,90 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 581.** Oro. Escudo. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo **real**
de España. *Rev.* Cruz de Jerusalem.
Segovia. 3,39 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 582.** Oro. Escudo. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo **real**
de España. *Rev.* Cruz de Jerusalem.
Sevilla. 3,37 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE LA EXPEDICION DE TUNEZ

- 583.** Oro. Escudo Imperial. A nombre de Carlos. *Anv.* Escudo del Emperador. *Rev.* Cruz floreada.

Acuñada para la expedición de Túnez en Barcelona. Pragmática del 30 de mayo de 1935, 3,34 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 584.** Variante de la anterior.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 585.** Vellón. Dinero. A nombre de Carlos. *Anv.* Columnas de Hércules. *Rev.* Cruz de Jerusalém.

Acuñada para la expedición de Túnez en Barcelona 1 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE CATALANA

- 586.** Oro. Doble principado. A nombre de Juana y Carlos. *Anverso.* Bustos afrontados de los Reyes. *Rev.* Escudo real de Aragón, Jerusalém y las Dos Sicilias.

Barcelona. 6,98 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 587.** Vellón. Diner. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Busto real *Rev.* Cruz.

Barcelona. 0,73 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE ARAGONESA

- 588.** Oro. Doble ducado. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Bustos afrontados de los Reyes. *Rev.* Escudo real de Aragón.

Zaragoza. 7,03 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 589.** Plata. Real de a 4. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo real de Aragón. *Rev.* Escudo del reino.

Zaragoza. 1554. 13,32 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 590.** Plata. Real. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo real de Aragón. *Rev.* Escudo del reino.

Zaragoza. 3,03 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 591.** Plata. Real. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo real de Aragón. *Rev.* Escudo del reino.

Zaragoza. 3,08 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 592.** Plata. Medio real. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* I K coronadas. *Rev.* Escudo del reino.

Zaragoza. 1,52 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 593.** Vellón. Dinero jaqués. A nombre de Juana y Carlos. *Anverso.* Busto real. *Rev.* Cruz patriarcal.

Zaragoza. 1,09 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 594.** Vellón. Dinero jaqués. A nombre de Juana y Carlos. *Anverso.* Busto real. *Rev.* Cruz patriarcal.

Zaragoza. 0,70 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 595.** Vellón. Dinero jaqués. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Rev.* Cruz patriarcal.

Zaragoza. 0,90 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE NAVARRA

- 596.** Vellón. Dinero. A nombre de Carlos. *Anv.* Columnas de Hércules. *Rev.* N.

Pamplona. 0,72 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 597.** Vellón. Dinero. A nombre de Carlos. *Anv.* Columnas de Hércules. *Rev.* N.

Pamplona. 1,20 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE VALENCIANA

- 598.** Plata. Real. A nombre de Fernando II. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Escudo real de Valencia.

Segorbe. 2,97 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

599. Oro. Doble ducado. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Rev.* Escudo real de Valencia.

Valencia. 7,05 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

600. Oro. Escudo o Corona. A nombre de Carlos. *Anv.* Cruz de Jerusalém. *Rev.* Escudo real de Valencia.

Valencia. 3,28 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

601. Plata. Real de a 4. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Escudo real de Valencia.

Valencia. 9,97 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

602. Plata. Doble real. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Escudo real de Valencia.

Valencia. 5,12 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

603. Plata. Medio real. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Escudo real de Valencia.

Valencia. 2,19 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

604. Vellón. Diner. menut. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Rev.* Ramo.

Valencia. 0,62 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE BALEAR

605. Plata. Medio real. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Escudo real de Mallorca.

Mallorca. 1,65 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

606. Vellón. Dobler. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto real. *Reverso.* Castillo.

Ibiza. 1,37 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE NUEVA ESPAÑA

607. Plata. Real de a 4. A nombre de Carlos y Juana. *Anv.* Escudo real. *Rev.* Columnas de Hércules.

Méjico. 13,66 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

608. Plata. Real de a 3. A nombre de Carlos y Juana. *Anv.* Escudo real. *Rev.* Columnas de Hércules.

Méjico. 9,87 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

609. Plata. Real de a 2. A nombre de Carlos y Juana. *Anv.* Escudo real. *Rev.* Columnas de Hércules.

Méjico. 6,78 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

610. Plata. Real. A nombre de Carlos y Juana. *Anv.* Escudo real.
Rev. Columnas de Hércules.

Méjico. 3,30 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

611. Plata. Medio real. A nombre de Carlos y Juana. *Anv.* K I coronadas. *Rev.* Columnas de Hércules.

Méjico, 1,62 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

612. Cobre. Pieza de 4 maravedís. A nombre de Carlos y Juana.
Anv. K coronada. *Rev.* I coronada.

Méjico. 6,04 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE LA ESPAÑOLA

613. Cobre. Pieza de 4 maravedís. A nombre de Carlos y Juana.
Anv. Y coronada. *Rev.* Columnas de Hércules.

Santo Domingo. 3,10 gr.

Variante de la anterior. 3,07 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

614. Vellón. Cuarto de real. A nombre de Carlos y Juana. *Anverso.*
K coronada. *Rev.* Castillo.

Santo Domingo. 3,23 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

615. Cobre. Pieza de 4 maravedís. A nombre de Carlos. *Anv.* Castillo. *Rev.* León.

Santo Domingo. 3,22 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE LAS DOS SICILIAS

616. Cobre. Grano. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* I C coronadas. *Rev.* Cruz de Jerusalém.

1,90 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

617. Oro. Doble escudo. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Figura alegórica.

6,70 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

618. Oro. Ducado. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Reverso.* Escudo imperial.

3,37 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

619. Plata. Medio ducado. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Escudo imperial.

14,92 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

620. Plata. Tostón. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Reverso.* Escudo imperial.

6,22 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

621. Plata. Tostón. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Reverso.* Escudo imperial.

6,17 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

622. Plata. Carlino. A nombre de Carlos. *Anv.* Cabeza imperial. *Rev.* El Toisón.

2,89 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

623. Plata. Carlino. A nombre de Carlos. *Anv.* Cabeza imperial. *Rev.* El Toisón.

2,98 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

624. Plata. Medio carlino. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Eslabón y centellas del collar del Toisón.

1,50 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

625. Plata. Cinquina. A nombre de Carlos. *Anv.* Columnas de Hércules. *Rev.* El Toisón.

0,62 gr.

626. Variante de la anterior. 0,69 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

627. Cobre. Pieza de 3 caballos. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Cruz de Jerusalém.

4,39 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

628. Cobre. Pieza de 2 caballos. A nombre de Carlos. *Anv.* Cruz de Jerusalém. *Rev.* Trofeo.

3,15 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

629. Cobre. Pieza de 2 caballos. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Corona.

3,10 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

630. Cobre. Caballo. A nombre de Carlos. *Anv.* Columnas de Hércules. *Rev.* Cruz de Jerusalém.

0,97 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE LOS PAISES BAJOS

631. Plata. Real. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* Escudo real. *Rev.* Emblemas de Borgoña coronados.

Amberes. 1517. 4,42 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

632. Plata. Medio real. A nombre de Juana y Carlos. *Anv.* I K coronadas. *Rev.* Eslabón del collar del Toisón.

Amberes. 1,50 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

633. Oro. Medio real. A nombre de Carlos. *Anv.* Escudo con el águila imperial. *Rev.* Escudo real.

Brujas, 3,44 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 634. Oro. Florín. A nombre de Carlos. *Anv.* Efigie del Emperador.
Rev. Escudo imperial.
Amberes. 2,93 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 635. Plata. Escudo Carolus. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Escudo coronado.
Amberes. 1.^o emisión. 22,72 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 636. Plata. Escudo Carolus. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* Escudo coronado.
Amberes. 2.^a emisión. 22,22 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 637. Plata. Real. A nombre de Carlos. *Anv.* Escudo con el águila imperial. *Rev.* Escudo real.
Amberes. 2,82 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 638. Plata. Doble gros, sueldo o patard. A nombre de Carlos. *Anverso.* Escudo real. *Rev.* Cruz con un águila en el centro.
Amberes. 2,79 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 639. Cobre. Doble mite. A nombre de Carlos. *Anv.* Busto imperial. *Rev.* León.
Brujas. 1,80 gr.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

SERIE DE CIUDADES EUROPEAS

- 640.** Plata. Thaler o Daalder Carolus. A nombre de Carlos. *Anverso.*
Efigie imperial. *Rev.* Escudo.
Nimega. 27,75 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 641.** Plata. Thaler. A nombre de Carlos. *Anv.* Efigie imperial. *Re-*
verso. Escudos.

Kempten. 1541. 28,72 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 642.** Plata. Thaler. A nombre de Carlos. *Anv.* Efigie imperial. *Re-*
verso. Escudos.

Kaufbeuren. 1544. 28,67 gr.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

VII

TAPICES

643. Seis tapices de la serie de La conquista de Túnez.

- a) III. El desembarco en la Goleta. 5,30 × 9,75.
- b) IV. El ataque de la Goleta. 5,25 × 9,37.
- c) V. El combate de la Goleta. 5,25 × 9,20.
- d) VI. Salida del enemigo de la Goleta. 5,25 × 9,20.
- c) VII. La toma de la Goleta. 5,25 × 8,33.
- f) IX. La toma de Túnez. 5,25 × 9,80.

Los doce paños que integraban la serie de la conquista de Túnez fueron tejidos en los telares de Bruselas por convenio concertado el 20 de febrero de 1543 entre doña María de Hungría, Gobernadora a la sazón de los Estados de Flandes, con el tapicero Guillermo de Pannemaker, quien obligábase a tejer los doce paños con hilos de seda, plata y oro, suministrados estos últimos por el propio Emperador, reproduciendo fiel y minuciosamente, sin ninguna omisión y con los colores más vivos y bellos, los cartones del pintor Jan Corneliz Vermeyen, el Barbalunga, pintor de cámara de Carlos V, quien en 15 de junio de 1546 concertaba con doña María de Hungría la ejecución de los cartones según los diseños aprobados por el Emperador, percibiendo en 9 de mayo del siguiente año 300 florines carolinos por la ejecución de aquellos cartones, por los que se tejieron otros tantos tapices de la serie denominada «la conquista de Túnez». Siete tapiceros tejieron diariamente cada paño hasta que el 21 de abril de 1554 presentó Guillermo Pannemaker ante los maestros tapiceros jurados de la ciudad de Bruselas los doce paños de la conquista de Túnez, los cuales hallaron la obra bien tejida y, según las condiciones estipuladas en el contrato y coincidiendo su finalización con las fiestas de la boda de Felipe II con María Tudor, por vez primera se expuso esta tapicería en Londres. Singular novedad de esta tapicería son sus grandes espacios abiertos, poblados de multitud de figuras cuyo tamaño disminuye buscando el efecto de amplias perspectivas con un solo punto de vista muy elevado. Novedad asimismo la constituyen los grandes *letteres* en castellano de la orla superior, en los que minuciosa y detalladamente se describe la composición. Tres reproducciones o copias hicieron de esta tapicería en el transcurso del tiempo: la primera, tejida en 1566 por el propio Guillermo Pannemaker, fué adquirida por el Mariscal Cantades durante la Guerra de los siete años, en un castillo de las proximidades de

Marina, que fué residencia del Cardenal Granvela; la segunda, tejida en 1712 por el tapicero Jooss de Vos para Austria y, finalmente, la tercera, tejida en 1740 por orden de Felipe V, por Jacobo Vandergoten el Mozo, uno de los tapiceros flamencos de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, de Madrid. Estrechas orlas, formadas por sencillas cadenas que unen entre sí cartelas y rótulos, escritos éstos en castellano los superiores y en latín los inferiores, así como los blasones y columnas de Hércules con la empresa Plvs Ultra, escrita en francés.

BIBL.: J. Houdoy, *Tapisseries representant la conquête ou Royaume de Thunes*. Lille, 1873. Pinchart, «La conquista de Túnez». *L'Art*. 1875. Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893. *Catálogo general*. Madrid, 1893. José María Florit y Arizcum, *Les tapisseries et broderies à l'exposition de la Toison d'Ors*. Separata de «Les chef d'ouvres d'art à l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907». Bruxelles, 1908. E. Ritter Brik, *Nachtrag zu der Abhandlung über die im Kaiserlichem Besitze befindlichen cartone, darstellend keiser Karls V Kriegszug nach Tunis von Jan Vermeyen*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen allerhöhen Kaiserbauses Wien IX*. Francisco Javier Sánchez-Cantón, *Los pintores de cámara de los Reyes de España*. Madrid, 1916. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez-Cantón, *Los Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919, págs. 95-100. Manuel Gómez Moreno: *Exposición Internacional de Barcelona*, 1929; *Guía del Museo del Palacio Nacional*, tercera edición, Sala 24, núm. 2.134, pág. 331; Sala 25, núm. 2.136, página 348; Sala 47, núm. 2.130. Conde de Valencia de Don Juan, *Tapices de la Corona de España*. Madrid, 1903, I, págs. 35-47, láms. 58-63. (Madrid. Patrimonio Nacional.)

644. Dos tapices de la serie Los Hechos de los Apóstoles.

- a) II. La vocación de San Pedro. 4,83 × 7,21.
- b) IV. La muerte de Ananías. 5,02 × 7,11.

Serie tejida en Bruselas con anterioridad al año 1528 por el tapicero Pierre van Aelst o Pedro de Enghien, «valet de chambre» de Felipe el Hermoso y de Carlos V y tapicero de Doña Margarita, por cartones de Rafael Sanzio, de Urbino, quien rompiendo con la hasta entonces habitual técnica de la tapicería, inicia la modalidad de las «pinturas tejidas» como no sin razón, las denominara don Felipe de Guevara. Encomendada a Rafael por el Papa León X la ejecución de los cartones de tan famosa tapicería para la decoración de los muros de la Capilla Sixtina, a diferencia de la tapicería conservada en el Vaticano en cuyas cenefas inferiores, a petición del Papa, representó Rafael diversos pasajes de la historia de los Médicis simulando relieves en bronce, en la madriñeña se sustituyeron estos relieves por cenefas de grutescos análogas a las de las orlas laterales, con lo que se lograba una completa unidad y un más bello conjunto. fiel reflejo del pensamiento de Rafael, aunque la materialidad de su ejecución se deba, en realidad, a Juan de Udine y, acaso, a Penni el Fattore. De las varias series que en el transcurso del tiempo, por modelo de los cartones de Rafael se tejieron, sólo dos pueden, en verdad, equipararse a la del Vaticano: la tejida para Enrique VIII de Inglaterra, que fué propiedad de la Casa ducal de Alba, y la perteneciente a la corona de España, considerada por Burckhardt como la más bella de las tres.

BIBL.: *Exposición histórico-europea 1892 a 1893. Catalogo General*. Madrid, 1893, Sala VII, núm. 89-90. E. Müntz, *Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées au collections de l'Europe*. «Gazete des Beaux-Arts», 1896, II, pág. 514. Conde de Valencia de Don Juan, *Tapices de la corona de España*. Madrid, 1903, I, pági-

nas 27-28, láms. 48 y 50. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez-Cantón: *Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919, páginas 35-40, láminas 13-14. Manuel Gómez Moreno, *Exposición Internacional de Barcelona*, 1929. *Guía del Museo del Palacio Nacional*. Sala II, núm. 2.143, pág. 21; Sala XI, núm. 2.145, pág. 127. (Madrid. Patrimonio Nacional.)

645. Dos tapices de la serie de Las Esferas.

- a) I. La esfera celeste. 3,45 × 3,08.
- b) II. La esfera armilar. 3,42 × 3,48.

La serie de las Esferas fué tejida con hilos de lana, seda y oro, verosímilmente en Bruselas para la Casa Real Portuguesa durante el reinado del Emperador Carlos V. No mencionada esta serie en los inventarios de la Casa Real Española anteriores a 1659, en tal año consignaba Leonardo del Castillo en el «Viaje de Felipe IV a la frontera de Francia», que en la Isla de los Faisanes se colgaron cinco paños de una magnífica tapicería de las Esferas, la cual vino de Portugal, no recordando si en las «Relaciones» de Cabrera de Córdoba se decía que fueran traídos por Felipe III de Portugal.

En el primero de los mencionados paños representase a Hércules con la piel del león de Nemea, sosteniendo la bóveda celeste, imaginada como la esfera armilar, con todos los elementos del sistema de Ptolomeo. En la parte superior un genio del destino humano escribe la historia en los signos del Zodíaco, mientras que otro genio del trabajo humano cava por entre las nubes la tierra con ahinco, malográndose, sin embargo, su propósito. En el suelo reconócese a Mercurio, que acompaña a Marte y a Venus. Al lado opuesto dos figuras alegóricas dirigidas por Cupido, representan la Pasión ciega y la Reflexión. Bellísimas franjas de frutos con una cinta que da la vuelta al supuesto marco. En el centro de la cenefa superior una cartela en la que se lee: MAGNA VIRTUS, SED ALINAE OBNOXIA.

En el segundo, Atlas, arrodillado, sostiene con los brazos sobre su cabeza el enorme peso de la esfera armilar. A su derecha, dos figuras alegóricas representando una la Aurora, coronada de flores, con los brazos en alto, extendidas sus grandes alas, y la otra, la Luna, que palidece al alborear el día. A la izquierda de Atlas estan las Horas, figuradas en unas graciosas jóvenes que al verter el agua de sus ánforas forman la corriente del Tiempo. En la parte superior el planeta Mercurio con el caduceo y Urania, la musa de la Astronomía, con la esfera armilar. Cenefas de frutos con una cartela en la superior, en la que se lee: Ingens fama, sed alterivs ea est igeps.

BIBL.: Pedro de Madrazo, *Tapices de la Casa Real. España artística y monumental*. Madrid, 1889-1890. Cinco fascículos. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez-Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919, págs. 85-87, lám. 31.

(Madrid. Patrimonio Nacional.)

646. Dosel de Carlos V.

- a) I. El Padre Eterno y el Espíritu Santo rodeados de serafines. 2,10 × 2,10.
- b) II. El Cristo de la Misericordia. 2,37 × 2,15.
- c) III. La despedida de Jesús. 1,90 × 2,87.

Estos tres tapices componen, según el Conde de Valencia de Don Juan, el supuesto dosel de Carlos V. El primero de los mencionados paños fué

tejido en Bruselas con hilos de lana, seda, plata y oro por Pierre Panne-maker con anterioridad al año 1523, pues se menciona en el inventario de los bienes de doña Margarita de Austria fechado en el expresado año: «Item, depuis cest inventoire faict a receu le dit garde-joyauls ung riche ciel de tapisserie... fait per Pierre Pannemaker a Bruxelles ou quel es figuré Dieu le Père et le St. Esprit environnez de plusieurs anges.» Tapiz cuya composición recuerda las del pintor Michel Coxcyen, mientras que Jacob M. Frielländer lo considera tejido por cartón de Bernard van Orley.

El segundo de los paños representa el Cristo de la Misericordia, Cristo en la Cruz entre dos ángeles volando. A la izquierda la Justicia envaina la espada, mientras la Misericordia, de rodillas, recoge en un cáliz la sangre que mana de la llaga del costado del Redentor. A la izquierda la Virgen María y San Juan. Sobre la Cruz un letrero en letra itálica que dice: «Protho parentis sanguine salvi debita multa quod semper est misericordia participa.» Tejido en Bruselas, acaso por Pierre Pannemaker, hacia 1523 con hilos de lana, seda, plata y oro, por cartón al parecer de Barend o Bernard van Orley. De prodigiosa factura, tanto el paisaje como la acertada ponderación de masas de tan marcado influjo italiano, acusa la notoria influencia de los cartones de Rafael, perceptible, asimismo, en sus cenefas florales, ceñidas por cintas al modo clásico, con ángeles desnudos en graciosas actitudes en sus ángulos.

El tercero de los paños representa la despedida de Jesús de las Santas Mujeres en las afueras de la ciudad de Bethania, antes de su gloriosa ascensión a los Cielos. Tejido como los anteriores con hilos de lana, seda, plata y oro, verosíblemente por Pierre Pannemaker con anterioridad al año 1523, se menciona en el inventario de los bienes de doña Margarita de Austria, fechado en el expresado año: «Item une aultre petite pièce de riche tapisserie historié comme Nre. Sgr. print congié de sa Glorieuse mère.» Duros los pliegues, basto el modelado, vulgares ademanes y rostros, declamatorias las actitudes, recargado y mal comprendido el paisaje, así como sus cenefas de racimos y ramajes, dispuestos con manifiesta monotonía, hacen que este tapiz sea notoriamente inferior por su técnica y arte a los otros dos paños de que se compone este supuesto dosel del Emperador Carlos V. Paños éstos que pudieron formar acaso un dosel, aunque no se pensó en tal objeto al tejerlos, pues son de fechas distintas y de técnica y factura diversas, toda vez que en el mencionado inventario de la Regente doña Margarita de Austria, fechado en 1523, sólo se asientan dos de estos paños y de los dos, sólo el Padre Eterno y el Espíritu Santo rodeado de serafines, constan como obra de Pierre Pannemaker.

BIBL.: Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893, *Catálogo general*. Madrid, 1893. Sala XVI, núm. 12. Conde de Valencia de Don Juan, *Tapices de la Corona de España*. Madrid, 1903, I, pág. 19, láms. 25-27. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919, págs. 43-45, lám. 17.
(Madrid. Patrimonio Nacional.)

647. Tres tapices de la serie El Triunfo de la Madre de Dios o Vida de la Virgen.

- a) I. El Arcángel Gabriel es enviado por Dios a la Virgen María. 3,20 × 3,72.
- b) II. La Anunciación. 3,30 × 3,70.
- c) III. El Nacimiento de Jesús. 3,05 × 3,35.

Tejidos estos tapices con lana, seda, plata y oro en los telares de Flandes a fines del siglo xv o principios del siglo xvi, los cuatro paños

que integran esta serie, tanto prodigóse en ellos el preciado metal que, con razón, pudo desde antiguo ser denominada como la de los «Paños de oro». Este metal da el tono dominante, cálido, valorando los demás colores; sedas roja y azul le ocultan a medias semejando esmalte. Mas no son la innegable riqueza y suntuosidad de estos tapices las solas cualidades que avaloran la serie. Leones rampantes en campo negro —hoy, por desgracia, perdidos— bordados en los ángulos de esta tapicería, proclamaban su indudable ascendencia brabantona, aunque desconozcamos cuáles fueron su tapicero y su pintor. El primero pudiera, acaso, identificarse con alguno de los tres maestros que al finalizar el siglo xv trabajaban para la Casa Real: Pedro de Enghien, Francisco de Houwene y Jean Van den Bruggen, mientras que el segundo, denominado por Joseph Destrée como «el Maestro de los paños de oro», pudo ser alguno de los anónimos pintores influenciados por el arte de Juan de Flandes o de Quentin Metsys. Traídos a España estos «antiguos tapices de Brabante» por don Felipe «el Hermoso», por orden de su esposa la reina doña Juana «la Loca» lleváronse a Tordesillas, teniéndolos más tarde el Emperador en Yuste y remitidos luego por Felipe II a El Escorial.

En el primero de los paños representase al Arcángel Gabriel recibiendo de la Santísima Trinidad la misión de transmitir a la Virgen el celestial mensaje. La Virgen, entre dos Reyes, se halla rodeada de múltiples personajes de varia condición y edad, alusivos a la humana ascendencia de Cristo. Escenas de la vida de Esther. El Angel y Balaam. David y Bethsabé.

En el segundo, la Anunciación, ángeles cantores y Bienaventurados se asoman a las altas arquerías de un templo para presenciar la transmisión del celestial mensaje por el Arcángel Gabriel a la Virgen María. Rodeada la Virgen de multitud de personajes de Virtudes: La Fe, la Esperanza, la Caridad y la Templanza, Cristo Majestad ocupa el centro de la composición, teniendo a su derecha el Angel y a su izquierda la Virgen sentada con un libro miniado en el regazo. Las escenas altas representan a dos Reyes, joven uno y anciano el otro, rodeado de damas y cortesanos, mientras que en las inferiores un embajador muestra a un viejo monarca el retrato de un mancebo y en la correspondiente del lado opuesto, a un rey presentan una tabla en la que dos jóvenes se abrazan, aludiendo, al parecer, a los dobles desposorios de doña Juana «la Loca» con don Felipe «el Hermoso» y de su hermana doña Margarita con el príncipe don Juan.

En el tercero se representa el nacimiento de Jesús, y en él el Padre Eterno, rodeado de ángeles cantores, contempla la adoración del Niño Dios por ángeles, damas y caballeros. Los cuadros altos figuran a Salomón con la reina de Saba, seguida de su corte. Moisés ante la zarza. Aarón incensando el altar, y Moisés con las tablas de la Ley explicándolas al pueblo. La adoración de los Reyes y Jesús disputando con los Doctores en el templo, son los asuntos descritos en las escenas inferiores. Su orla de pedrería diferénciase de las florales cenefas de los restantes tapices de que se compone la serie, compuesta por hojas de vid, flores y racimos como los del grosellero, diferenciándose, asimismo, su composición, dividida en siete compartimientos y no en cinco, separados por gráciles columnas enjovadas unidas entre sí por arcos escarzanos, con lo que se divide cual si fuera un retablo el campo del tapiz.

BIBL.: Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893, *Catálogo general*. Madrid, 1893. Sala XV, núms. 5 y 6. Conde de Valencia de Don Juan, *Tapices de la Corona de España*. Madrid, 1903, I, pág. 1, láms. 4, 5 y 6. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919, págs. 5-11, lám. 2.^a (Madrid. Patrimonio Nacional.)

648. El pueblo de Israel.

3,70 × 7,20.

Representase en este tapiz a Abraham y Sara. Jacob y Raquel. Historia de Eliecer. Un ángel de rubia cabellera y alas extendidas se halla ante un pavo real y una paloma que sostienen un paño de brocado ante el cual una bella joven rodeada a ambos lados de damás y caballeros, portadores de racimos de uvas, alude a la tierra de Canaan, Raab, Josué y Eleazar. David, coronando a Salomón entre Betsabé y Sadoth. David con la prudente Abigail. Bordura de flores y frutos.

Obra de los telares de Flandes o de la Francia septentrional de la segunda mitad del siglo XVI.

(Madrid. Duquesa viuda de Fernán-Núñez.)

649. Desposorios reales.

3,30 × 6,65.

Dos príncipes sentados en el trono y rodeados de damas y cortesanos reciben a los miembros de una Embajada. El príncipe, en presencia de su Corte y del Sumo Sacerdote, elige por esposa a la princesa que se halla a su diestra ante él. Desposorio de los dos príncipes por el Sumo Sacerdote en presencia de damas y caballeros de la Corte. En la parte superior nárranse las diversas incidencias del viaje de la desposada, aludiendo acaso a los desposorios de Felipe «el Bueno», Duque de Borgoña, con la Infanta doña Isabel de Portugal. Cenefas de flores y frutos.

Obra de los telares de Flandes o de la Francia septentrional de los últimos años del siglo XV.

BIBL.: G. L. Hunter, *Trésors d'art du Hainaut*. Mons, 1953, número 425, pág. 190. Manuscrit à peintures, *L'héritage de Bourgogne dans l'Art International*. Casa de Cisneros del Ayuntamiento de Madrid. Mayo, 1954, pág. 71, núm. 169.

(Madrid. Duquesa viuda de Fernán-Núñez.)

650. La coronación del Emperador Carlos V.

4,05 × 5,15.

El Papa, rodeado de obispos y clérigos, impone la corona imperial a Carlos V, de rodillas ante él. Un cortesano lleva en un almohadón el cetro y el globo terráqueo, mientras en el lado opuesto otro cortesano lleva el collar del Toisón. Al fondo algunos alabarderos. Ancha cenefa con *putti* portadores de cestas de flores y frutos con dos coronas. En la cenefa superior una cartela en la que se lee: IMPERY POSSESSORY.

Obra del siglo XVII.

Existe un grabado de Peter Iode, de hacia 1619, con la composición de este tapiz.

(Madrid. Condesa Viuda de Romanones.)

651. El paso del Mar Rojo.

4,08 × 7,72.

Moisés, acompañado de Aarón, convierte ante el Faraón y su corte su vara en una serpiente. Síguese en su parte central la destrucción del Ejército egipcio anegado por las aguas, milagroso prodigio que admirados contemplan Moisés y Aarón con el pueblo israelita desde la orilla opuesta del Mar Rojo. Una estrecha cenefa de hojarasca gótica ondulada de tono ocre rojizo bordea la parte inferior y el costado derecho de este tapiz.

Tapiz gótico procedente de la Catedral de Zamora, fué recientemente adquirido por el Ayuntamiento de Madrid. Tejido en la segunda mitad del siglo xv en los telares franco-flamencos, acaso en la ciudad de Tournai, su composición es confusa y abigarrada con figuras de tamaño natural, groseras y desdibujadas, vistiendo ricos brocados. Coetáneo o apenas posterior a los paños que integran la serie denominada «Historia de la Guerra de Troya», conservada en la mencionada Catedral zamorana, aunque de la misma Escuela y estilo de estos tapices, su ejecución, sin embargo, es notoriamente inferior.

BIBL.: Amancio Gómez Martínez y Bartolomé Chillón San Pedro, *Los tapices de la Catedral de Zamora*. Zamora, 1925, págs 18-19, 51-53. Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España*. Zamora, 1927, I, pág. 134, II, fig. 139. Manuscrits à peintures, *L'héritage de Bourgogne dans l'Art International*. Casa de Cisneros del Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1954, núm. 168, pág. 70. Gilberte Martin-Méry, *Flandres Espagne, Portugal du XV^e au XVII^e siècle*. Catalogue. Bordeaux, 1954, págs. 131-132.

(Madrid. Excelentísimo Ayuntamiento.)

652. Historia de Tideo o de la Guerra de Tebas.

4,30 × 7,90.

Polinice, hijo de Edipo, rey de Tebas, huyendo de su hermano Eteocles, dirígese a caballo a la ciudad de Argos, ante cuyos muros combate de noche con Tideo, hijo de Eneas, príncipe de Caledonia, en presencia de unos pajes con hachones encendidos y otros con caballos de repuesto. El rey Adrasto, de Argos, interrumpe el combate recogiendo sus espadas. Desposorios de Tideo y Polinice con Deifila y Argina, hijas de Adrasto. Tideo, ante el usurpador Eteocles, que preside bajo dosel un festín, reclama los derechos de Polinice al trono de Tebas y rechazadas sus pretensiones le declara la guerra, siguiéndose el triunfo de Tideo en la emboscada preparada por los tebanos. Dos pequeños naranjos aparecen en los extremos del tapiz como plantados en un suelo azul con pequeñas florecillas diseminadas en él. Cuatro letreros en su parte superior relatan la historia de la guerra de Tebas efigiada en este tapiz.

Tapiz gótico procedente de la Catedral de Zamora, fué recientemente adquirido por el Ayuntamiento de Madrid. Tejido verosíblemente en los telares franco-flamencos de la ciudad de Tournai en la segunda mitad del siglo xv; tanto por su composición como por su esmerada ejecución, constituye este paño, junto con el de la historia de Tarquino, conservado en la Catedral zamorana, una de las piezas capitales de la tapicería gótico-flamenca. Adquirido por la expresada Catedral con anterioridad al año 1578, en cuyos inventarios figuran «tapiz de Orfeo o de Terseo», mas al agregar que tenía «unos hombres armados y unas hachas», se iden-

tifica este paño que verosíblemente formó parte de una perdida serie de tapices sobre la guerra de Tebas.

BIBL.: Amancio Gómez Martínez y Bartolomé Chillón San Pedro, *Los tapices de la Catedral de Zamora*. Zamora, 1925, págs 19-21, 59-62. Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España*. Zamora. Madrid, 1927, I, págs. 133-134; II, fig. 138. Idem, Exposición Internacional de Barcelona, 1929. *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*. Tercera edición. Barcelona, 1929, núm. 2.031, pág. 249. Gilberte Martín-Méry, *Flandres, Espagne, Portugal du XV^e au XVII^e siècle*. Catalogue. Bordeaux, 1954, págs. 131-134. Manuscrits à peintures, *L'héritage de Bourgogne dans l'Art International*. Casa de Cisneros del Ayuntamiento de Madrid. Mayo 1954, núm. 167, pág. 70.

(Madrid. Excelentísimo Ayuntamiento.)

653. Apocalipsis de San Juan.

4,20 × 8,90.

En la plataforma de un carro tirado por cuatro caballos alados, un anciano con alas hállase postrado, como dormido o muerto, mientras en derredor de él cae el fuego del cielo, causando el terror de los desparovidos personajes que huyen en el primer término. En la parte superior los signos del Zodíaco: Escorpión y Géminis, conducidos por figuras femeninas. A su derecha, y en un carro tirado por el Tetramorfos: el toro, el águila, el ángel y el león, un pontífice y un sacerdote de la antigua ley acompañados de un obispo y un cardenal sostienen la mandorla de la Santísima Trinidad rodeada de ángeles, músicos y cantores. Cenefa renacentista con ángeles, flores, frutos y animales. En la superior una cartela en la que se lee: IPSA TRIVMPHAL SEDEMS REGINA TROPFER. DE VETĒRI PALMA TEMPORÆ LETA GER.

REX AMOR ATOZ PUDOR MORS FAMA ET TUMPVS CELESTEM
REGIA NRA TENET [PATRAM

Obra de Bruselas de mitad del siglo XVI.

(Madrid. Ministerio de Justicia.)

654. Matrimonio Real.

3,62 × 6,40.

La Reina de un país cuya riqueza simboliza el caduceo, aconseja al joven Príncipe su matrimonio rodeado de las damas y caballeros de su corte. La Fuente de la Vida y el nacimiento de un heredero. Mensajeros con ricos presentes y ofrendas por la celebración de los desposorios del Príncipe y su esposa. Cenefas de flores y frutos con escudos en la superior.

Debió formar, verosíblemente, parte de una serie ejecutada en conmemoración de los desposorios del Rey Carlos VIII de Francia con la Duquesa Ana de Bretaña.

Obra de los telares de Bruselas de comienzos del siglo XVI.

(Barcelona. Museo de Artes Decorativas.)

655. Aparición de la Virgen en el Sitio de Rodas.

4,10 × 8,50.

Escenas de la viril defensa de la isla de Rodas por los Caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén durante el prolongado asedio de las fuerzas turcas en el año 1480, en el que milagrosamente apareció la Virgen a sus valientes y esforzados defensores. La inscripción latina que aparece en la tapicería dice así:

«CLASIS TURCHOS NAVI DEDAM AC IN ESTREMUN
DVCENS SVA SIDIE NAVALI RODIORVM MGA PRO FLI
GATRER ET EXPELLIFRV».

La tapicería ostenta las armas de Eméri d'Amboisse, gran maestre que fué de la Orden de 1503 a 1512, años éstos en los que verosíblemente se tejería este tapiz para él. En el año 1589 la tapicería se hallaba en Barcelona, adquiriéndose por 140 libras para la Taula de Cambi.

BIBL.: *Catálogo del Museo de Barcelona 1906*, núm. 303. Juan Ainaud de Lasarte, José Gudiol y F. M. Verrié, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947. I, pág. 322; II, fig. 1.288. (Barcelona. Museo de Artes Decorativas.)

656. Los vicios y virtudes de la humanidad.

4,20 × 8,05.

La Santísima Trinidad ante la Fuente de la Gracia, protegida por un joven y una dama que simbolizan la Virtud, y un ángel armado, de facciones femeninas, protege el acceso a la Fuente de la Gracia, y la Vida simbolizando el Paraíso. Arrojadados de éste, aparece el Hombre, *Homo*, y Eva, que pronto son rodeados de mortales enemigos. El *Homo* viste manto de armiño, símbolo de la realeza que poco a poco le hacen perder dos figuras: una, joven, agraciada, de carnes frescas y mórvidas, *Caro*, y una vieja, la *Culpa*, que muestra en su mano unas manzanas, recuerdo del primer pecado o símbolo de acciones pecaminosas a que invita al Hombre presentándole la hermosura de la joven, con lo que aquél va perdiendo paulatinamente su realeza y dignidad. El Hombre, degradado, es obligado al trabajo, *Labor*, acompañándole sin cesar en su vida la Naturaleza, *Natura*, y la carne, *Caro*. Su vida será de sufrimiento y labor, pero sus enemigos no le dejarán tranquilo al pretender degradarlo aún más. Despojado ya el hombre de su manto real, se ve aprisionado por la *Natura*, que le acompaña sin cesar; a su izquierda, una hermosa joven, protegida y presentada por la *Luxuria*; a la derecha, la *Culpa* ampara y anima a *Caro*, joven que, atrevida y provocadora, suelta su cinturón y descubre sus pechos, mientras la *Tentatio* acomete con una lanza al Hombre, en tanto que el Mundo, *Mundus*, le vapulea con un manojo de flores. El Hombre acude a la Madre del Redentor, que en su Trono de Misericordia desea protegerle, mas se empeñan en impedirlo la *Luxuria*, la *Culpa* y la *Caro*, singularmente la primera, quien violentamente le señala el cuadro que le muestra la *Culpa*, en el que se ve una representación de la primera tentación: la mujer, Eva y la serpiente. El Hombre continúa su vida en la tierra, obligado sin cesar por el trabajo, *Labor*. La vida del Hombre finaliza ante el Tribunal de Justicia en que se asienta el Salvador. De nuevo le acusan la *Culpa* y la *Caro*;

solamente la *Natura* trata de excusar al Hombre. En la parte inferior del tapiz, y a la derecha, la figura de un hermoso joven representando el accidentado camino que durante la vida ha de recorrer, y, a la izquierda, un viejo, cansado ya de haber recorrido vida tan laboriosa, plena de luchas y tentaciones. Cenefas de flores y frutos, y en la parte superior tres escudos superpuestos y no tejidos en el tapiz del Obispo de Palencia y de Burgos, don Juan Rodríguez de Fonseca, que donó este tapiz con otros varios a la catedral palentina. Una representación de este paño se guarda en la catedral de Zaragoza.

Obra de los telares de Flandes de muy finales del siglo xv o comienzos del xvi.

BIBL.: Simón y Nieto, *Los antiguos campos góticos*, pág. 61. Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*, Palencia, 1923, págs. 99-102. Mariano Alcocer Martínez, *Don Juan Rodríguez de Fonseca*. Valladolid, 1926. Manuel Gómez Moreno, *Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Guía del Museo del Palacio Nacional*. Tercera edición, Sala XIV, núm. 1.543, pág. 158.

(Palencia. Iglesia Catedral.)

657. Salve Regina.

Tapiz. 4,10 × 6,45.

Un pontífice acompañado de cardenales y obispos, y un rey y reina con damas de la corte, postrados de rodillas en el suelo, rezan a la Virgen, que con el niño en sus brazos y entre dos ángeles se halla entre las nubes sobre la media luna y una filacteria, en la que se leen los primeros versículos de la Salve: SALVE † REGINA † MISERICORDIE † VITA † DVLCEO † ET † EPES † NOSTRA † SALVE †. Bordura las flores, granadas y racimos de uva, y en la cenefa lateral el escudo de don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia y de Burgos, que donó este tapiz con otros tres de la misma serie a la catedral palentina.

Obra de Bruselas de finales del siglo xv o comienzos del siglo xvi.

BIBL.: Simón y Nieto, *Los antiguos campos góticos*, pág. 61. Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*. Palencia, 1922, págs. 90-102. Mariano Alcocer Martínez, *Don Juan Rodríguez de Fonseca*. Valladolid, 1926.

(Palencia. Iglesia Catedral.)

658. La Redención del Hombre o Historia de Adán.

Tapiz. 2,70 × 2,65.

Adán y Eva en el Paraíso terrenal. Adán y Eva expulsados del Paraíso. Bajada de Jesucristo al mundo. Moisés, San Juan Bautista y Abraham señalan a Adán, arrodillado en el suelo, el cuerpo de Cristo clavado en la Cruz, a cuyo pie se halla el Cordero Divino como redentor del género humano. Al fondo, tras la ventana de un espléndido palacio, la Anunciación, y, a la derecha, las Santas Mujeres con un ángel ante el vacío sepulcro de Jesús. Orlas de flores y frutos.

Obra de Bruselas del segundo tercio del siglo xvi. De magnífica ejecución y factura, su acertada composición sugiere el recuerdo del pintor

Bernard van Orley o de alguno de los maestros de su escuela, lo que hace de este tapiz una de las piezas capitales de la tapicería flamenca del siglo XVI, donado a la catedral palentina por su obispo, don Juan Rodríguez de Fonseca.

BIBL.: Simón y Nieto, *Los antiguos campos góticos*, pág. 61. Matías Vuelve Ramos, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*. Palencia, 1923, págs. 99-102. Mariano Alcocer Martínez, *Don Juan Rodríguez de Fonseca*. Valladolid, 1926.

(Palencia. Iglesia Catedral.)

659. Dos reposteros con las armas de don Hernando de Aragón.

4,10 × 6,45.

Tapices con las armas de don Hernando de Aragón con el collar del Toisón de Oro y bellísimas borduras de grutescos. Obra de Bruselas de mitad del siglo XVI.

BIBL.: Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*. Madrid, 1951, I, pág. 67; II, fig. 232.

(Zaragoza. Iglesia Catedral de la Seo.)

660. San Juan Bautista, bautizando en el Jordán.

3,80 × 4,70.

San Juan Bautista administra en el río Jordán las aguas bautismales a tres israelitas, mientras otros salen del río o se preparan para ser bautizados. Un grupo de sacerdotes y levitas comentan animadamente entre sí la escena del bautismo. En la parte superior dos momentos de la vida de oración y austeridad del precursor en el desierto. En los ángulos inferiores, Jeremías y Jonás, con sendas cintas con inscripciones bíblicas alusivas a la misión del Bautista, en las que se lee:

TV ERGO ACCINGE LUMBOS,
ET ABJETIT VESTIMENTUM SUUM.

Orla estrecha de follajes sobre fondo azul.

Tapiz de la serie de San Juan Bautista, tejido por cartones de Lucas de Holanda, muy a fines del siglo XV o comienzos del XVI.

BIBL.: *Exposición histórico-europea, 1892-1893. Catálogo general*. Madrid, 1893, Sala X, núm. 57. Emile Bertaux, *Les tapisseries flamandes de Saragosse. Gazette des Beaux-Arts*. París, 1909, I, págs. 219-239. José María Montserrat y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza*. Zaragoza, 1917, núm. 42, pág. 48. Eduardo Estella, *Museo de tapices de Zaragoza*. Zaragoza, 1948. Pascual Galindo Romeo y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza. Catálogo de la Exposición de 1928*. Zaragoza, 1928, núm. 13, pág. 15. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Madrid, 1958, I, pág. 67; II, fig. 211.

(Zaragoza. Iglesia Catedral de la Seo.)

661. La resurrección de Lázaro.

3,90 × 4,60.

Jesús, rodeado de discípulos y seguidores, resucita a Lázaro, a quienes hermanas cubren con una túnica, mientras varios espectadores contemplan el milagro agolpados a las ventanas de un palacio. En las escenas laterales representase a Jesús en casa de Marta y María. La multiplicación de los panes y los peces. Jesús y la mujer adúltera y María Magdalena ungiendo los pies de Jesús. Cenefas florales.

Tejido en seda y oro en los telares de Flandes en las postrimerías del siglo xv o comienzos del xvi. Intimamente relacionado con los paños de la Vida de la Virgen, conservados en la mencionada catedral, así como también con la admirable serie de los «Paños de Oro», denominada «el triunfo de la Madre de Dios», del Palacio Real de Madrid. Al igual que en ésta, desconócese cuáles fueron el tapicero y el pintor, aunque el primero pudiera, acaso, identificarse por alguno de los tres maestros que al finalizar el siglo xv trabajaban para la Casa de Borgoña: Pedro de Enghien, Francisco de Houwene y Jean van der Bruggen, mientras que el segundo, denominado por Joseph Destrée como el «maestro de los Paños de Oro», sería alguno de los anónimos pintores influidos por el arte de Juan de Flandes o Quentin Metsys.

BIBL.: Emile Bertaux, *Les tapisseries flamandes de Sagarosse. Gazette des Beaux-Arts*. París, 1909, I, págs. 219-239.

José María Montserrat y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza des Beaux-Arts*. París, 1909, I, págs. 219-239. José María Montserrat y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza*. Zaragoza, 1917, núm. 52, página 48. Pascual Galindo Romeo y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza. Catálogo de la Exposición de 1928*. Zaragoza, 1928, págs. 21-22, número 21. Eduardo Estella, *Museo de tapices de Zaragoza*. Zaragoza, 1948. Ricardo del Arco, *Exposición de tapices antiguos de Zaragoza, 1917. Arte Español*. Madrid, 1917, IV, pág. 1. Juan Moneva y Puyol, *Los tapices del Pilar. Revista de Aragón*, V, pág. 19. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Madrid, 1958, I, pág. 67; II, núm. 228.

(Zaragoza: Iglesia Catedral de la Seo.)

662. Historia de Jefté.

4,15 × 7,20.

Primer paño de una tapicería con la historia de Jefté, del que por singular coincidencia se conservan dos ejemplares idénticos y contemporáneos en la colección de la catedral zaragozana, anteriores en medio siglo a otro paño con el mismo tema conservado en la misma catedral. Ligeras variantes se aprecian en los letteros de ambos tapices, cuyo estudio filológico permitirá, sin duda, determinar la procedencia del texto tejido y al propio tiempo el de la tapicería, así como también el de un grupo de tapices ejecutados entre 1465 y 1475, íntimamente relacionados con la historia de Jefté de la catedral zaragozana, tanto por su estilo como por las inscripciones latinas o francesas, cuya ejecución se atribuye a los telares de Arrás o de Tournai, o simplemente a los del norte de Francia. Tales tapicerías son: la «Historia de Clovis» de la catedral de Reims, la cual figuró en los desposorios de Carlos el Temerario con Margarita de York, acaso al lado de la historia de Esther, de la catedral de Za-

ragoza; la «Historia de Julio César», conservada en el Museo de Berna, y la «Historia de la guerra de Troya», de la catedral de Zamora.

Jefté de Galaad, retirado en Tob, al otro lado del río Jordán, tras su expulsión de la casa paterna por sus hermanos, y cuyo valor y victorias tuvieron eco en el pueblo de Dios, recibe, tocada su cabeza con un sombrero análogo al de Felipe el Bueno y acompañado de cuatro damas, la embajada de los ancianos de Israel solicitando su caudillaje para luchar contra los amonitas. En el templo de Masphat, a la puerta del cual se hallan guerreros y su caballo, cuya brida sujeta un escudero, Jefté, de pie ante el altar, recibe la corona y el cetro, jurando defender a su antiguo pueblo, y prometiendo ofrecer en holocausto al Dios de Israel al primero que en su propia casa saliérale al encuentro al retornar victorioso, siendo éste su propia hija. A la salida del templo, Jefté envía un mensajero con su desafío al rey de los amonitas, mensajero que llega a su destino en la parte superior del tapiz. A la derecha, la batalla, confusión de armaduras y cascos. A la izquierda, el autor», que en un pergamino muestra la historia del legendario héroe, que alcanzó desde un ignominioso destierro las más altas cimas de la fortuna.

BIBL.: Jean Guiffrey, *La guerre de Troie à propos de dessins (modèles de tapisseries) récemment acquis par le Louvre. Revue de l'Art ancien et moderne*, V, 1899. Emile Bertaux, *Les tapisseries flamandes de Sagorosse. Gazette des Beaux-Arts*. París, 1909, I, págs. 219-239. Pascual Galindo Romeo y Manuel Abizanda Broto, *Los tapices de Zaragoza. Catálogo de la Exposición de 1928*. Zaragoza, 1928, núm. 47, págs. 39-40. Eduardo Estella, *Museo de tapices de Zaragoza*. Zaragoza, 1948. José María Montserrat y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza*, Zaragoza, 1917, pág. 40, núm. 32. Manuel Gómez Moreno, *Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El Arte en España*. Tercera edición. Barcelona, 1929, Sala XX, núm. 1.622, pág. 261. Ricardo del Arco, *Exposición de tapices antiguos de Zaragoza, 1917. Arte Español*. Madrid, 1918, IV, pág. 1. Juan Moneva y Puyol, *Los tapices del Pilar. Revista de Aragón*, V, pág. 19. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Madrid, 1958. I, pág. 67; II, pág. 208.
(Zaragoza. Iglesia Catedral de la Seo.)

663. Dos tapices de la serie de los Hechos de los Apóstoles.

- a) I. El sacrificio de Lystra. 4,24 × 6,50.
- b) II. La predicación de San Pablo en el Arcópagos de Atenas. 4,20 × 5,15.

Representátese en el primero de los mencionados tapices al Apóstol San Pablo, acompañado de San Bernabé, rasgándose indignado las vestiduras en el suntuoso foro de la ciudad de Lystra, ante el entusiasmo de la enfervorizada multitud que, admirada por sus portentosos milagros, pretende ofrendar sacrificios a los dioses. Anchas cenefas con clásicas representaciones de las Virtudes en su orla inferior y en las laterales, mientras que en la superior amorcillos sujetan con sus manos cestos de frutas y flores a ambos lados de un medallón con el Espíritu Santo.

En el segundo se representa al Apóstol San Pablo, de pie, ante un bello edificio de traza renaciente, predicando el evangelio a los atenenses congregados en su derredor en el Aerópago de Atenas. Al fondo, ante el templete circular de Bramante, la estatua de Marte sobre un pedestal.

Paños octavo y noveno de una de las varias series de los «Actos de los Apóstoles», tejidos en Bruselas a mediados del siglo XV por cartones de Rafael de Urbino, que fueron donados con los restantes que completan la serie a la iglesia parroquial de San Pablo, de Zaragoza, por don Martín de Aragón y Sarmiento, Duque de Villahermosa, en la décimo-

sexta centuria, o acaso dos siglos después por el Conde de Peñalara y Aranda, fallecido en 1725.

BIBL.: E. Müns, *Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées et collections de l'Europe. Gazette des Beaux-Arts*, 1896, II, pág. 514. José María Montserrat y Manuel Abizanda, *Los tapices de Zaragoza*, 1917, págs. 23-28. Pascual Galindo Romeo y Manuel Abizanda Broto, *Los tapices de Zaragoza. Catálogo de la Exposición de 1928. Zaragoza*, 1928, núm. 60, pág. 46. Mario de la Sala, *Los tapices de San Pablo. Arte Aragonés*, 1913, núm. 2. Idem, *Estudios histórico-artísticos de Zaragoza*, 1933, págs. 293-299. Eduardo Estella, *Museo de tapices de Zaragoza*, 1948. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, 1958, I, págs. 92-93; II, fig. 380.

(Zaragoza. Iglesia parroquial de San Pablo.)

664. Cuatro tapices de la Historia de la Guerra de Troya.

- a) I. El rapto de Helena. 4,50 × 9,30.
- b) II. La tienda de Aquiles. 4,55 × 6,58.
- c) III. Muerte de Troilo, Aquiles y Paris. 4,55 × 9,30.
- d) IV. La destrucción de Troya. 4,80 × 9,23.

Tejida la serie en la segunda mitad del siglo xv en los telares franco-flamencos, verosíblemente en el taller de los Gremier, de la ciudad de Tournai. Donado esta tapicería a la Catedral de Zamora en 30 de enero de 1608 por don Antonio Enrique de Guzmán, VI Conde de Alba de Aliste, el escudo de los Mendoza, que, sobrepuesto y no tejido, se advierte en el tapiz, induce a sospechar que acaso los heredaría de don Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, a quien los donara el Rey don Fernando de Nápoles, siendo embajador en Roma de los Reyes Católicos, aunque puede, también, identificarse con la tapicería, compuesta, a la sazón de once paños que en la ciudad de Brujas adquirió en 1474 al tapicero Pasquier Grenie, para ofrecérsela a Carlos el Temerario, Duque de Borgoña, de quien la heredó Felipe el Hermoso y de éste, a su vez, su hijo el Emperador Carlos V, a cuyo nombre figura en los inventarios de 1536, quien pudo cedérsela a los antepasados del Conde de Alba de Aliste, toda vez, a partir de entonces, no figura en ninguno de los inventarios de la Casa Real. A esta tapicería pertenecerán varios fragmentos dispersos que reprodujo Jubinal, y nueve dibujos considerados como bocetos de sus cartones, conservados en el Museo de Louvre, algunos de los cuales coinciden con los tapices zamoranos. Tejidas las series sin oro, es verosímil que se trate de un ejemplar secundario cuyo prototipo se tejería para Luis XI de Francia, correspondiéndoles las citas de dicha tapicería con igual título, en los castillos de Blois, Ambroisen y Brery hasta 1532. Pese a su manifiesta analogía con el tapiz de Tarquino de la misma Catedral zamorana, en estos tapices de la historia de la guerra de Troya todo ha degenerado hasta convertir en defectos lo que en aquél eran dotes admirables. Su incorrecto dibujo, su confusa composición carente de perspectiva con masas de figura sin expresión, así lo prueban, si bien la abrumadora riqueza de accesorios constituye una aportación de indiscutible interés para el estudio de la indumentaria de aquella centuria. En la parte superior e inferior de estos tapices desarróllase en carteles rojos con letreros en amarillo explicando los asuntos representados escritos en francés los superiores y en latín los inferiores, campeando entre los primeros los escudos de los Condes de Alba, superpuestos a los de Mendoza, Marqueses de Mondéjar y Condes de Tendilla. En cuanto a las leyendas se refiere no proceden de Homero ni de Virgilio, sino a la poesía medieval, plena de erro-

res y anacrónicas fábulas, siendo los paños de estas series zamoranas los únicos que poseen cartelas con el texto francés.

En el primero de estos paños, segundo de los que se componía la «Historia de la Guerra de Troya», el rey Príamo, rodeado de su corte, en la que figuran Pentheo, Sardus, Paris, Héctor y Troilo escucha de labios de Antenor el fracaso de su embajada a Grecia, por lo que, pese a los funestos augurios y predicciones de Casandra, Príamo ordena la invasión de Grecia. La flota troyana, al mando de Paris, arriba a la isla de Citearea, cuyo templo, consagrado a Nemus, saquean, raptando a Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta. Regreso de Paris y de su flota a Troya, con la cautiva Helena, siendo recibidos por Príamo y su corte.

En el segundo de estos paños, quinto, en realidad de la serie, se representa a Agamenón, Menelao y Héctor en la tienda de Aquiles. Combate de Agamenón, Diómedes y Aquiles con Héctor, Troilo, Menón y Margaritón, mientras Adrómaca, Briseida, Helena y Polixena, contéplanlo desde los adarves de la muralla de la ciudad de Troya. Adrómaca, acompañada de Hécuba, Helena y Polixena, intenta en vano disuadir a Héctor que se arme para luchar con Aquiles, y desoyendo las súplicas y funestos presagios de su esposa, montado a caballo, dirígese al lugar de la pelea, sordo, asimismo, a los ruegos de su padre, a la salida de la ciudad, siendo de advertir que carece este paño de una cuarta parte de su lado izquierdo, en la que a juzgar por los dibujos conservados en el Museo del Louvre, representábase una batalla en la que Diómedes diera muerte al sagitario, Héctor a un guerrero y Aquiles a Hupón el Grande, batalla en la que también participaba Eneas, dando a conocer Jubinal dos fragmentos que evidencian que fueron, cuando menos, tres las series tejidas de la «Historia de la Guerra de Troya».

En el tercer paño, octavo de la serie, se describe el combate entre griegos y troyanos, éstos al mando de Troilo, quien rodeado de enemigos lucha hasta perder el yelmo, ocasión aprovechada por Aquiles para cortarle con su espada la cabeza, arrastrando luego el descabezado cuerpo del guerrero por el campo atado a la cola de su caballo. Telamón lucha con Filomenes, quien tiene cogido por la garganta a Agamenón, al propio tiempo que Paris combate con Menelao y Aquiles con el rey Merión. Aquiles, en el templo de Apolo de la ciudad de Troya es sorprendido por Paris y sus hombres, recibiendo la muerte al ser atravesado su talón por una flecha disparada por el caudillo troyano. Muerte de Paris, por Ajax antes de morir atravesado por la flecha de su rival.

El cuarto de los paños, último de los que integran la serie, representa el momento en que Helena de Troya es devuelta a los griegos, quienes capitaneados por Diómedes y Agamenón penetran en la ciudad por la brecha abierta por el gigantesco caballo de bronce montado por el perjuro Sinón. Comienza el degüello de los troyanos con el incendio y derribo de la antigua «Ilión». Polixene, entregada a Anthenor por la reina Hécuba, quien, enloquecida por el terror, muere en el hombro a un guerrero, mientras Andrómaca y Casandra se hallan prisioneras de Ajax y Telamón en el templo de Minerva. En el centro de la composición, el rey Príamo, refugiado en el templo de Apolo, sucumbe a manos de Pirro, quien inmola asimismo a Polixena sobre la tumba de Aquiles, donde, a guisa de epitafio se lee: «Hectoris Eacides domitor clam cautos in armis occubuit Paridi traectus arundine plantas.» Incendio y destrucción de Troya, mostrado por el cronista a dos personajes en el extremo del tapiz.

V, 1898. Emile Bertaux, *Les tapisserie des flamandes de Saragosse*. *Gazette des Beaux-Arts*. 1909. I, págs. 219-239. Manuel Gómez Moreno, *La gran tapicería de la guerra de Troya*. *Arte Español*, 1919, pág. 265. Paul Suthumann, *Der Trojanischer Krieg*. Dresden, 1898. H. C. Mariller, *The tapestries, of the Painting Chambert*. *The "Grest history of Troy"*. *Burlington Magazine*, XLVI, 1925, junio, págs. 35-42, con grab. Amancio Gómez Martínez y Bartolomé Chillón Sampedro, *Los tapices de*

la *Catedral de Zamora*, 1925, págs. 21-31, 65-86; Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España*. Zamora, 1927, I, págs. 127-130, II, figuras 132-137. Exposición histórico-europea, 1892 a 1893. *Catálogo General*, Madrid, 1893, Sala VI, núm. 100. Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid, 1892. Lams, 229-230 y 231-232.
(Zamora. Iglesia Catedral.)

665. Cinco tapices de la Historia de Aníbal.

- a) I. El juramento de Aníbal. 3,25 × 3,50.
- b) II. El paso de los Alpes. 3,50 × 4,85.
- c) III. El Botín de Cannas. 3,50 × 3,30.
- d) IV. Aníbal en Italia. 3,50 × 3,30.
- e) V. Embajada de Aníbal a Cartago. 3,43 × 4,00.

Tapices de la historia de Aníbal tejidos en Bruselas al mediar la décimosexta centuria por cartones de estilo rafaelesco, vacuo y amanerado, provisto de anchas cenefas de flores, figuras y frutas de buen gusto, pero iguales casi todas ellas. Fueron donados en 15 de mayo de 1772 a la Catedral zamorana por don Jacinto Barz y Vázquez, Chantre que fué de la referida Catedral.

En el primero de los paños se representa el Templo de Melcarte de Cartago. Aníbal, con la espada en la mano y ante el sacerdote que en el altar ha sacrificado un cordero, a requerimiento de su padre Amílcar, de pie, junto al ara, jura odio eterno a los romanos. En la cenefa superior, una cartela o rótulo con un disco latino en el que se lee: *Omnia dissidys faciam omnia plena tumulter.*

Hannibal ore refert deierat in latios.

En el segundo, Aníbal, acompañado de los jefes de su Ejército, señala en la lejanía, mientras sus tropas descienden hacia el valle ocupado por tiendas de campaña. En la cenefa superior se lee el dístico latino «Hannibal excelso armigeris de vertice motis. Blanda loca Italie conspicienda dedit».

En el tercero, Aníbal, rodeado de sus capitanes, presencia la recogida de anillos de oro tras la batalla de Cannas. El dístico latino de la cartela de la cenefa superior dice: «Hos vvi ian estatos duro fertamine linqvt.

Mult auri trepidis suppvat Articvlis».

En el cuarto tapiz representase en las afueras de una ciudad que en la lejanía se divisa, gentes de varia condición, edad y sexo que se presentan ante Aníbal extendiendo hacia sus manos, en ademán de aclamarle, mientras un venerable anciano le entrega las llaves de una ciudad, como prenda de vasallaje. En la cartela de la cenefa superior se lee el dístico latino:

ITALIA EXVTARAT OVAS PLAVSVDE FREBAT
ADVETV AMBAL, TURBA QE LETA RVIT.

En el quinto de los tapices representa a los emisarios de Aníbal leyendo ante el Senado cartaginés el mensaje de su Caudillo, al par entregan a la república parte del botín de Cannas, consistente en dos grandes cofres repletos de anillos de oro, que los Senadores contemplan admirados. En el dístico de la cenefa superior se lee:

EXCIPIT APPLAVSV POPVLVS CARTHAGINENSIS
SEVD QVAS PREDAS AVSCIPE MARTHE TVLIT

BIBL.: Amancio Gómez Martínez y Bartolomé Chillón y Sampedro, *Los tapices de la catedral de Zamora*, 1925, págs. 95-99. Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España*. Zamora, 1927, I, pág. 136. (Zamora. Iglesia Catedral.)

666. Dos tapices de la serie de la toma de Arzila.

- a) I. El desembarco en Arzila. 3,75 × 10,90.
- b) II. El asalto de Arzila. 3,65 × 10,90.

Tejida la totalidad de los tapices que integran la serie verosíblemente en el último tercio del siglo xv en los telares de Paschier Grenier, maestro tapicero de Tournai, por cartones, al parecer, del pintor portugués Nuño Gonçalves, fueron adquiridos por la Casa Ducal del Infantado hacia los años 1475 ó 1490, según que fueran botín de guerra del primer Duque en la batalla de Toro, o donación de don Juan II de Portugal al gran Cardenal de España don Pedro González de Mendoza y donados luego a la Colegiata de Pastrana por el IV Duque de este título casado con doña Catalina Mendoza y Sandoval, Duquesa del Infantado, en cuyo Palacio de Guadalajara se hallaban en 1628, según refiere Fariá y Suoza en su *Europa portuguesa*.

«El Serenísimo y Victoriosísimo Alfonso V, por la Gracia de Dios Rey de Portugal y de los Algarde, de aquí y de allí del mar en Africa. Como ya otras muchas veces para la exaltación de la Fe Católica ahora también en el año del Señor 1471, en el día 5 del mes de agosto, fiesta de la Veata Virgen, navegando desde Lisboa con el Serenísimo Príncipe Don Juan su único hijo y heredero, pasó al Africa con una flota de 400 naves y otras embarcaciones y con un ejército de treinta mil hombres dispuestos a pelear por la fe de Cristo contra los moros. Habiendo llegado al sexto día, martes, a tocar el puerto de Arzila, ciudad opulentísima de los moros, al siguiente día, miércoles, el agua enfurecida del mar hizo difícil el desembarque del ejército a tierra. Entonces el Rey, magnánimo en todas las dificultades, creyendo por muchos motivos que nada era en esta dificultad tan peligroso como la duda y la vacilación, sacrificando el riesgo de su vida por el gran ardor de su fe, saltó a tierra, hundiéndose en la revuelta gran número de embarcaciones y pereciendo sumergidos por las aguas algunos hombres nobles con sumo dolor del Rey.» Esta es la traducción del nuevo letrero que, escrito en latín con caracteres góticos, constituyen, al igual que en los restantes tapices que integran estas series, su cenefa superior.

»Mas al siguiente día, sábado, fiesta de San Bartolomé, día 24 del mismo mes de agosto, antes de la salida del sol, después de una arenga del Rey a los soldados, unos por las brechas recientes hechas en las murallas, otros subiendo por escalas, entran a fuerza de gran trabajo en la ciudad, donde hubo una lucha sangrienta en la que murieron no pocos de los que peleaban a pie firme. Después, la mayor parte de los moros, refugiáronse a prisa en el castillo mejor fortificado, donde sobrevino más grave peligro para ellos y una mayor mortandad porque se hacía más difícil la entrada. Duró esta lucha tan atroz por todos lados hasta el mediodía, cual puede imaginarse que sería entre unos vencedores llenos de ira y entre unos vencidos desesperados. De los moros que sobrevivieron a esta mortandad y de sus riquezas hízose tan copioso botín que no parecía guardar relación con el vecindario de la población; y eso que era el principal emporio de esta región. El Rey, liberalísimo, repartió

todas las presas entre sus soldados.» Como en el anterior tapiz figura esta inscripción en la cenefa superior del mismo.

BIBL.: Elías Tormo y Monzón: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIV. Madrid, 1906. Reynaldo Dos Santos, *Tapeçarias Da Tomada de Arzila*. Lisboa, 1925. Alfonso de Dornella, *Astapeçarias de Don Alfonso V foran para Castilla*. Lisboa, 1926. Idem, *El lucidario noviliárbico. Revista de Arte Português*, VII, núm. IV. Lisboa, 1928. Eustaquio García Merchante, *Los tapices de Alfonso V de Portugal que se guardan en la extinguida Colegiata de Pastrana*. Toledo, 1929. Gilberte Martín Méry, *Flandes, Espagne, Portugal du XV^e au XVII^e siècle. Catalogue*. Bordeaux, 1954, págs. 132-133. *L'art Portugais de l'époque des grandes découverts au XV^e siècle*. Paris, 1921.

(Pastrana. Iglesia Colegial.)

667. La Virgen con el Niño.

1,55 × 1,48.

La Virgen, que viste túnica roja recamada de oro y manto azul, sentada bajo un rico dosel en un campo cubierto de hierbas y flores y en él un canastillo de mimbre a sus pies, ofrece una manzana al Niño que sostiene en sus brazos, quien con la mano señala a un racimo de uvas. Un ángel vestido con túnica roja y manto verde presenta al Niño un libro miniado. En la lejanía, tras un cazador persiguiendo a un venado, se divisa un bello edificio gótico, así como varios cazadores de a pie y a caballo, leyéndose en el pequeño trozo de tela que como muestra del bordado se halla en el canastillo de mimbre que la Virgen tiene a sus pies las iniciales PEA.

Tapiz tejido con oro, sedas y estambres, obra de telares de Flandes o de la Francia Septentrional de la segunda mitad del siglo xv. Procede del Archivo de la Seo, de Zaragoza, y en el año 1870 ingresó en el Museo Arqueológico Nacional.

BIBL.: Isidro Rosen y Torre, «Virgen con el Niño». *Museo Español de Antigüedades*, VII, pág. 47. Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. *Catálogo General*. Madrid, 1893, Sala XII, núm. 315. Las joyas de la exposición histórico-europea de Madrid, 1892. Madrid, 1893. Láminas CLVII-CLVIII.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

668. Dos tapices de Emperadores romanos.

Bordado. 3,85 × 2,60.

La figura del Emperador, de tela aplicada sobre un fondo de terciopelo granate y con torneada de hilillos de oro, al igual que los adornos interiores; es de ingenua composición y gran belleza decorativa. A modo de friso, cabezas de inspiración clásica y, sobre ellas, una ancha cenefa con media armadura en el centro y varios *putti* o amorcillos a los lados, ejecutados con análoga técnica a la del Emperador. En la cenefa lateral dos medias figuras clásicas también, de tela aplicada sobre el fondo de terciopelo granate, de abigarrada composición; en la ancha cenefa interior, templos, columnas y edificios clásicos en uno, y en el otro, varios personajes ofreciendo la espada a un guerrero.

Ejecutados en la primera mitad del siglo xvi, un indiscutible efecto

decorativo, de gran suntuosidad y riqueza, produce esta serie denominada de «Emperadores romanos», pues entre ellos se halla Nerón, Claudio, Vespasiano, Sergius, Vithelios, Tibrius (sic), Titus, Cajus, Domiciano y Julius.

BIBL.: Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893. Madrid, 1893. Sala VI, núm. 193, y Sala X, núm. 86. Las joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid, 1892, láminas CCXVII-CCXVIII. VII Centenario de la Catedral de Burgos, 1921. *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo*, págs. 115 a 124.

(Burgos. Real Monasterio de las Huelgas.)

669. La Esfera celeste, conocido por el tapiz de los Astrolabios y de los Signos del Zodíaco.

4,15 × 8,00.

La Primera Potencia impulsa a la Esfera Celeste por medio de la Agilidad, representada por una figura rodeada de estrellas, mientras Atlas la impulsa a su vez. En el centro se lee *polus Arcticus* y los nombres de diversas constelaciones. A la derecha se halla Virgilio acompañado de la Astrología, la Aritmética y la Filosofía. En la parte superior léense las descripciones siguientes:

Agente potentia primi notoris agente motu ad hoc aptum sua hec apilitate dómunt pacte celum revultuact (sic) ejes regens motum.

Sub polo colvitur celumn (sic) ornatum stallis fixic tam (sic) per aquilanis locum per diversis (sic) effectus diversis aptantun figuris hominun et alteris signis et planetis motum: Circulus conservat sub se zodiacus.

Abrachis cognovit per philosophiam hec Astrologia et per scienciam unde Virgilius poeta loquitur aliique plures, et hanc notitiam ja, habent homines per permetriam et arithmetican numeribus panditur.

Obra de taller flamenco o más verosímelmente de la Francia Septentrional, como arras, de mitad del siglo xv.

BIBL.: Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. *Catálogo general*. Madrid, 1893. Sala VI, núm. 167.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

670. Historia de David.

Tapiz. 4,30 × 8,00.

David escribiendo. El Arca de la Alianza, precedida de David con la corona en la mano y de trompetero, penetra en la ciudad de Jerusalén. En la parte superior el Arca de la Alianza tirada por bueyes y el Padre Eterno entre nubes. Ancha cenefa de flores y frutas. Regalado según tradición a la Catedral toledana por el Emperador Maximiliano I.

Obra de los telares flamencos de comienzos del siglo xvi.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

671. Repostero con las Armas de los Reyes Católicos.

Bordado. 4,20 × 3,93.

Según el fondo de brocatel, el gran escudo de los Reyes Católicos ejecutado con telas recortadas y apuntadas, formando los diversos cuarteles del escudo: Castilla y León, Aragón, Granada, Sicilia y Nápoles. En las cuatro cenefas la divisa *Tanto-Monta*, con grandes letras de brocatel recortado.

Obra de fines del siglo xv.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

672. Historia de Alejandro.

Escenas apenas identificadas de la vida de Alejandro. Cenefas florales. Obra de Bruselas de la segunda mitad del siglo xvi.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

673. Historia de Abraham.

Abraham recibe la visita de tres caminantes que eran ángeles del Señor. Banquete que Abraham ofrece a los tres caminantes en una de las estancias de un suntuoso palacio. Abraham, arrodillado, escucha de los tres ángeles el vaticinio de la próxima maternidad de su esposa Sara. Al fondo, Abraham degollando el cordero para el banquete de los tres ángeles. Lot con su familia huyendo de la incendiada Sodoma, conducidos por ángeles con su esposa convertida en estatua de sal. Cenefas con motivos renacentistas en las inferiores, e intercaladas éstas con Virtudes en las laterales, y una greca ondulada de hojas de acanto en las superiores.

En la cartela la inscripción latina:

DEUS APPARET AHAE PRO
MITTII FILIUM SARA RIDET ABRAHA
ORAT PRO ZODOMA FACU ALLIS
URBBIUS COELESTI IGNI PERIT.

Obra de Bruselas de la segunda mitad del siglo xvi.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

674. Historia de José.

Fragmento de un tapiz con la historia de José, representando el momento en que es hallada su copa de plata en el saco de trigo de su hermano Benjamín. Cenefa con motivos renacentistas en la inferior, a intercalados éstos con Virtudes en las laterales, y una greca ondulada de hojas de acanto en la superior.

Obra de Bruselas de la segunda mitad del siglo xvi.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

675. La Vida de la Virgen y el pueblo de Israel.

Jesucristo y la Virgen entre dos ángeles. La Santísima Trinidad. La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Zacarías. San Juan Bautista. La Coronación de la Virgen. Moisés y Aarón. El arca de la alianza. Mardoqueo y Esther. David. Cenefas florales. En la cartela de la cenefa inferior la inscripción latina:

ADVENIAT REGNV TVV
FIAT VOLUNTAT TVA
SICVT IN CELO ET IN TERRA

Obra de fines del siglo xv.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

676. Cinco tapices de la vida de San Pablo.

- a) I. La conversión de San Pablo.
- b) II. El milagro de su martirio.
- c) III. Pasaje de la vida de San Pablo.
- d) IV. El sacrificio de los falsos dioses.
- e) V. La predicación de San Pablo.

Anchas cenefas con figuras alegóricas: Juno, Venus, Júpiter, Saturno y otras, interpoladas entre flores y frutas.

En la cenefa superior de cada uno de estos tapices, tres cartelas con inscripciones latinas alusivas a los diversos pasajes de la vida de San Pablo.

En el primero de los paños las inscripciones dicen:

SALVS SVVITO COELETIS LVCIS FVLGORE
I TERRA COLLAPSUS
AVDIT IHESV DICETE SIBI, SAVLE,
SAULE, QUID ME PERSEQUERIS
PAVLVS NOCTV PER MVRV SPORTA
DEMISSVS, I SIDIAS TVTVS EVAOIT.

En el segundo de los paños, en la cartela de la cenefa superior se lee:

AMELITENSIBVS PER BENIGNE PAVLVS EXCIPITVS AVAVFRAGIO
PAVLVS SARMETA CCOLLIGES A VIPERA PREHES ILLAE
SVS EVADIT BARBARI MIRAIES DEVE EXISTIMAT
PATREM PVBLY FEBRICITANTE ALIOS OZ AEGROTOS SANAT.

En el tercer paño las inscripciones latinas dicen:

APPREHENSVM PAVLVM
E TEMPLO BROTRAHVNT
FESTVS PAVLV E MANCBVS FVRETIVE IVDAE ORVM

FESTES EREPTVM, IN CASTRA ABDVCI IVBET.
VIRI FRATER ET PATRES AVDITE
QVA AD VOS NVS REDDO RACIONE.

En el cuarto paño las inscripciones latinas de las cartelas dicen:

IVDEI PAVLV LAPIDATV EXTRA CIVITATE ESTIMATES
EV MORTVV TRAHVT
IOVIS SACERDOS PAVLO CARPITVR
QVOS SACRIFICARE VELLE TAVROS CVM POPVLIS
SAVLVS VASTAT ECCLESIAM, TRAHENS VIROS, AC MVLIERES.

En el quinto de los paños las inscripciones latinas dicen:

MACEDO DEPRECAS EV TRA
MACEDONIAM ADIVVA NOS
PAVLI, DIE SABBATHORUM EGRESVS DIVITATI PHIS, AD LVME
MVLIERIB QVE ILLIC CO VENERAT PREDICAT CHRISTV
LYDIA CVVI VNIVERSA FAMILIA
BAPTIZATV A PAVLO.

677. Ocho reposteros.

Del siglo xvi.
(Madrid, Duque de Alburquerque.)

Obra de Bruselas de la segunda mitad del siglo xvi.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

VIII

A R M A S

CATALDO (copia realizada por EUSEBIO ZULOAGA).

678. Espada de Francisco I de Francia.

Reproducción perfectamente imitada de la de Corte del Rey Francisco I de Francia que tomó en el campamento francés en Pavía, el coronel Juan Aldama, de cuyo hijo la adquirió Felipe II. La espada original, que se llevó Murat a París, tiene hoja española forjada por el espadero Cataldo, ancha hoja de campo llano y filos abiselados, canal desde la espiga y grueso recazo ornamentado. La guarnición de oro y esmalte puede ser obra de artífice francés o italiano y lleva la inscripción FECIT POTENCIAM (sic) IN BRACHIO SVO.

Esta copia fué hecha por el armero español don Eusebio Zuloaga.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

COLMAN, DESIDERIO, y JORGE SIGMAN.

679. Arnés de parada de Felipe II siendo príncipe heredero.

Forjado por Desiderio Colman y Jorge Sigman en Augsburgo (1552). Arnés ligero de infante con rica ornamentación de relevado, cincelado y atauja de oro, sobre fondo pavonado de negro. La borgoñota está cubierta de relieves primorosos que representan figuras, cartelas, aves y festones graciosamente enlazados y en dos medallones combates de guerreros de la antigüedad. La coraza, los brazales y el arnés de piernas están adornados con anchas fajas verticales cuajadas de menudas agrupaciones de grotescos en composiciones de buen gusto, finamente trabajadas. Faltan la gola, las manoplas y los escarpes.

El *gorjal* de launas del mismo arnés, propio para llevarle solo sobre la cuera de malla. Su ornamentación no difiere de las otras piezas, y está enriquecida con el collar del Toisón y con una orla de menudos y primorosos relieves.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.
(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

COLMAN, DESIDERIO (?).

680. Figura segunda del arnés llamado «de Mühlberg».

Es la armadura con que está representado Carlos V en su retrato de la Biblioteca Escorialense, atribuido a Juan Pantoja de la Cruz. Construida en 1544, es alemana, probablemente por Desiderio Colman. Es completa para guerra, tiene celada borgoñota, gola, coraza con ristre, guardabrazos, brazales, manoplas, escarcelas, medios quijotes y medias grebas. El emperador empuña una media pica o lanza de mano. El caballo lleva la silla de la brida, armada de aceros grabados y dorados y la testera con escudete. La ornamentación es, como en todo el arnés, de listas de oro afestonadas por ambas orillas en ligero relieve con menudas labores grabadas al agua fuerte. El peto ostenta grabada lá imagen de Nuestra Señora, y el espaldar la de Santa Bárbara.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.
(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

FUENTE, JUAN DE LA, y HERNÁNDEZ JUAN.

681. Ballesta.

Ballesta española de caza, para armar con gafá. Perteneció al Emperador. La verga, fina y esbelta, es de acero blanco; en cada una de sus caras tiene varias veces repetida una letra C con corona encima; lleva la inscripción PRO. IMPERATORE. SEMPER. AUGUSTO. PLUS. ULTRA, y, además, el nombre del célebre maestro español de vergas Juan de la Fuente. El tablero, notable por la sencillez y finura de sus guarnecidos, lo labró Juan Hernández. Esta ballesta, u otra de igual hechura y con las mismas inscripciones en la verga, que se conserva en peor estado, la tuvo el Emperador en su retiro de Yuste con la *gafa* correspondiente.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.
(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

GÁLVEZ, FÉLIX.

MAESTRO WOLF DE LANDSHUT (Wolfgang Grossechedel?).

682. Arnés de justa ecuestre y de guerra.

Labrado por el maestro Wolf, de Landshut (Wolfgang Grossechedel, probablemente) hacia 1554.

Figura segunda armada para guerra, con celadá de engole, corázá tranzada por la cintura y articulada por el cuello, ristre y escarcelás los guardabrazos llevan lunetas y van unidos a los brazales, de los que sólo el derecho conserva su manopla.

Tiene, además, sobre el brazal izquierdo la sobreguarda y la sobremanopla de la figura 5.^a del mismo arnés, y quijotes de launas y grebas que pertenecen a este arnés y no están citados en el Catálogo.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

ZAGALA, JUAN.

683. Medio ribadoquín.

De hierro sobre alma de 3,5 cm. de calibre y 198,7 cm. de longitud del ánima, cerca de 57 calibre. Tiene el primer cuerpo ochavado hasta los muñones y sigue liso hasta la boca. La lámpara imita una corona que termina en cascabel cilíndrico. En la parte superior: «IN VIR-TUTE DEL NOMINE QUOFACTUM VINCAN INVICTUM MA-NEVO», y en las inmediatas: «ZAGALA ME FECIT» y «VERE VERITAS VINCIT», obra del citado artillero imperial Juan de Zagala.

(Madrid. Museo del Ejército.)

ZAGALA, JUAN.

684. Medio ribadoquín o mosquete.

De orejas de hierro forjado sobre alma de 29 cm. de diámetro por 243 cm. de longitud total, siendo la del ánima cilíndrica de 233,4, 80 calibres. Ochavado en toda su extensión con dos muñones, punto de mira detrás del fogón en forma de puente y otro en brocal, figurando la culata una cabeza de simio. En la ochava o faceta superior: «CARLUS UNU EST ET SECUNDUM NON HABET»; en las facetas próximas de los costados: «ZAGALA ME FECIT», y ya cerca de los muñones, y en la misma ochava, dos columnas superadas de corona real y, transversalmente, la leyenda «PLUS ULTRA». En la caña se repite varias veces la inicial C superada de corona imperial.

Es obra de la primera mitad del XVI, que debió dedicarse al Emperador Carlos V, hecha por el artillero de éste, Juan de Zagala.

Para muralla. Calibre, 26; longitud total, 2,963 mm.; peso, 24,31 kilogramos. Arma española del siglo XVI.

(Madrid. Museo del Ejército.)

685. Figura segunda del arnés de guerra del Emperador Carlos V, llamado «de fajas espesas».

Armada para combatir a pie, con celada borgoñota, coraza tranzada, en el peto grabado la imagen de Nuestra Señora, y en el espaldar la de Santa Bárbara; la gola, unida a los guardabrazos y a los brazales,

como en los arneses de lansquenetes; el baticol y las largas escarcelas son de launas y el arnés de piernas es de medios quijotes y grebas cerradas. Ornamentada con fajas de primorosos grabados.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.
(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

686. Armadura ecuestre del Duque de Alcalá.

Armadura completa del siglo XVI en maniquí montado sobre caballo con testera de orejas de cuerno, pecho pretal y defensa trasera.
(Madrid. Museo del Ejército.)

687. Piquero de Tercio de Infantería del siglo XVI.

Viste bacinete, gola completa, peto con faldas de cuatro launas, espaldar, coselete de piel blanca con mangas de pana, bullones rojos y amarillos, pantalón de pana con bullones amarillos y rojos, medias amarillas con lazos rojos y negro, zapatos de raso negro con cordones amarillos y bullones, gola de encaje blanco.

Se arma con espada de lazo del XVI, esmeradamente hecha y fundida en una sola pieza, dando la sensación de que el enrollado de alambre de la empuñadura forma parte de la misma. Remata un pomo ovoidal y hexagonalmente facetado. Carece de marca o identificación de dónde pudo ser labrada. La hoja cuenta con vaceo central.

Lanza de piquero del Tercio de Saboya (siglo XVI), fabricada por FÉLIX GÁLVEZ. La hoja, de doble filo y artísticamente grabado, contiene el historial del arma.

Por ambas caras está grabado con hojas de acanto el escudo de España. La firma de Félix Gálvez se halla en la base de la hoja de peral en que remata la lanza. Se sujeta al asta por largos tiradores de hierro con tornillos. La contera es de hierro y de forma cónica.

(Madrid. Museo del Ejército.)

688. Piquero de Infantería del siglo XVI.

Viste bacinete, gola de encaje blanco, gola metálica, peto, espaldar, escarcelas de dos launas anchas y tres más estrechas; brazaletes desde el hombro hasta la muñeca; escudo con la leyenda «*Non Plus Ultra*» y las columnas de Hércules, con correas portaescudo. Lleva pantalones amarillos, medias rosa claro, zapatos de cuero charolado negro con correillas.

Se arma con lanza de culebrinero del XV-XVI. Es lanza sin marca de procedencia, sobre astil de madera con rejón terminal de bronce, de forma cónica y con piezas repujadas recortadas sobre el mismo. Su terminación es de forma triangular, con doble mesa y arqueada en la base ensanchando en un rombo. Posee corte y filo, que es el que se une al tubo cilíndrico de hierro que corona el asta. (Ciertos caracteres externos de esta arma hacen dudar un tanto de su autenticidad y discrepa notablemente del regatón del pie, que es cónico y metal dorado, con una piña lisa que sirve de contera.)

(Madrid. Museo del Ejército.)

689. Balletero de fines del xv y principios del xvi.

Viste bacinete, camal de malla metálico, coselete de pana con clavos, medios quijotes, botas de cuero hasta la rodilla, gafa (para montar la ballesta), guantes blancos de piel.

Se arma con ballesta y lleva depósito de flechas.
(Madrid. Museo del Ejército.)

690. Coracinerero del siglo xvi.

Viste capacete, gorjera con dos launas, gola metálica, coseletes de cuero con clavos, mangas de anillos metálicos, guardabrazos, guantes manoplas, falda de anillos metálicos, medios quijotes, gervas enteras, escarpines de malla metálica y puntera de chapa, correa-cinturón.

Se arma con *pica corta de coracinerero del siglo xv*. Está colocada con borlaje de seda roja; la punta tiene forma de rombo con doble filo de 16 cm; el regatón de hierro mide 24 mm. y pesa en total 950 g.

Parece ser reproducción de mediano valor. Fué donada al Museo del Ejército por el Marqués de Fontalba.

(Madrid. Museo del Ejército.)

691. Arcabucero de Infantería del siglo xvi.

Viste morrión, gola de encaje, jubón de piel, mangas con bullones rojos y gualdas, medias encarnadas, pantalón con bullones rojos y gualda, zapatos de charol, correa, depósito para pólvora —grande y con cordones verdes—, depósito para pólvora —chico y con cordones verdes—, ocho cargas de posta.

Se arma con mosquete del siglo xvi. Culata a la romana, terminada a tres centímetros de la boca de fuego; atacador de junco y marcado con *A* la plancha del disparador. Las abrazaderas que sujetan el cañón a la caja son de distinta época; la más antigua y más artística es la que los ciñe en la parte media, y ha sido sustituida por otra de labor corriente, en lo que corresponde a la parte de la boca de fuego. Es de mecha; lleva serpentín disparador de palanca, cañón facetado con tres mesas en la parte superior, roto el punto de mira, falto del puente y de otros aparejos. Letras ilegibles en la mitad interior del cañón, de la que se destacan una *E*, una *S* y *RADA*.

(Madrid. Museo del Ejército.)

692. Dos armaduras del xv-xvi.

Pavonadas en negro y oro. Se arman con espadas: una con empuñadura de madera, revestida de cuero, aplanado el pomo de hierro; se decora con artísticas labores y es de 97 cm. de largo la hoja y de 115 cm. la totalidad; y la otra flamígera, con pomo esférico algo aplanado y prolongado, terminando en otra pequeña esfera con base redonda y la empuñadura recubierta de hilo de cobre; los gavilanes son rectos y miden 245 mm. Longitud de la hoja, 94 cm., y la total del arma, 1,160 m.

(Madrid. Museo del Ejército.)

693. Maniquí con arnés del xvi.

Armadura completa.
(Madrid. Museo del Ejército.)

694. Espada de armas del Emperador Carlos V.

Su hoja es de cuatro mesas hasta la punta. Tiene marca. Largo, 0,92; ancho, 0,03. La guarnición es de lazo de hierro barnizado de negro, con dos patillas y una puente de derecha que baja al recazo; arriáz torcido por un brazo, y por el otro prolongándose, a manera de guardamano, al pomo, que es circular, de dos fachadas convexas, con una ranura en el canto.

Está dibujada en el «Inventario iluminado» de la Armería del Emperador. Y en el inventario del año 1594 se dice que fué la única espada que Carlos V llevó a su retiro del monasterio de Yuste.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

695. Daga del Emperador Carlos V.

Daga, compañera de la única espada que el Emperador llevó consigo a su retiro de Yuste. Es la hoja fuerte, de cuatro mesas y grueso recazo. La guarnición, de hierro, barnizada de negro, con la cruz de brazos vueltos en opuestas direcciones, y pomo en forma de lenteja, estriado por el canto. Largo de la hoja, 0,24; ancho, 0,02.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

696. Reproducción de espada del Emperador Carlos V.

Con hoja de dos filos y seis mesas; con amplio vaceo en ambos planos en los dos primeros tercios. En el anverso presenta, junto a labores de adorno, grabados con el águila imperial, las columnas de Hércules coronadas y letrero: «*Plus Ultra*». Profusos adornos en el plano reverso. Guarniciones de arriaz de brazos en cruz terminados en unas figuras de cabezas de moro; el pomo es de latón decorado, y la empuñadura va guarnecida de torzal.

(Madrid. Museo del Ejército.)

697. Cincuedea del Emperador.

Empuñadura: 0,125; hoja: 0,495

Empuñadura de hueso con remates dorados. Hoja de acero con grabados de las columnas de Hércules, retrato del Emperador e inscripciones: F. / V. I. / CARLVVS. V / MP. Recuadros escenificando los trabajos de Hércules.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

698. Daga de armas de Francisco I.

Compañera del estoque que rindió Francisco I en Pavía. Figura al lado del estoque en el dibujo del «Inventario iluminado» y reseñadas ambas piezas juntas en la «Relación de Valladolid».

Es la hoja fuerte, de cuatro mesas acanaladas, sin recazo ni marca; la guarnición blanca, con cruz de brazos vueltos en contrarias direcciones, con estrías de relieve.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

699. Manopla derecha, que entregó el Rey Francisco I de Francia al rendirse en Pavía.

Dibujada en el Inventario iluminado de la Armería de Carlos V y citada en la relación de Valladolid con la izquierda, que no se conserva: «un par de mandilletes de dedos pegados, que eran del Rey de Francia.»

Es de hierro acerado blanco, liso al borde de la ancha copa y el fondo, pero listado alternando con fajas grabadas al agua fuerte.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

700. Espada del Gran Duque de Alba.

Empuñadura: 0,225; hoja: 0,745.

Empuñadura —de acero y terciopelo rojo— con escudo e inscripción: PEÑON; en los gavilanes: GOLETA — AÑO 1535 — TU-
NEZ — MEZ AÑO 1552 — ERNDO. ALVAREZ DE
TOLEDO. DVE. ALVA.

Hoja: grabados de batallas por tierra y mar, ciudades e inscripciones: LISBOA GANADA / 1580 — ROMA SITIADA / 1556.

(Madrid. Duques de Alba.)

701. Espada de Hurtado de Mendoza.

Empuñadura y guarnición de hierro con gabilanes curvos vueltos hacia la hoja. En el puente lleva escudo con cuatro cuarteles triangulares. La hoja es de dos filos, y en ella se lee: «RUBET: ENSIS» y «SANGUINE ARABUM».

Parece se trata de una reproducción de la que perteneció a don Diego Hurtado de Mendoza.

(Madrid. Museo del Ejército.)

702. Espada del siglo XVI.

De 95 cm. de longitud. De Joannes de la Hosta, del siglo XVI.

(Madrid. Museo del Ejército.)

703. Dos montantes de García de Paredes.

Espadas de dos manos, también llamadas espadones, que usó en sus campañas don Diego García de Paredes. La hoja, que mide 1,275 m., es de dos filos, llevando en la parte superior un profundo vacco central y otros dos paralelos al mismo junto al recazo. Empuñadura de madera de 30 cm. Su peso sobrepasa los cuatro kilogramos y medio.

(Madrid. Museo del Ejército.)

704. Montante de Sancho Dávila.

Empuñadura de madera, cubierta de badana. Gabilanes cortos y una concha hacia el lado de las mesas. Hoja de dos filos. Longitud, 706 mm.; ancho, 68 mm.

(Madrid. Museo del Ejército.)

705. Partesana que perteneció a Ruy Díaz de Andrade y Bermúdez de Castro, que murió en la Vega de Granada el año de 1540.

De hoja triangular de dos filos; mide 70 cm. de longitud por 10 cm. en su parte más ancha, terminando por su base en dos cuchillas en forma de media luna, con las puntas vueltas hacia arriba; el cubo es troncocónico y el asta de madera, llevando un fiadro de empuñadura de madera.

(Madrid. Museo del Ejército.)

706. Partesana.

De dos filos y cuatro mesas, teniendo en su arranque un ligero vacco; su acoplamiento al asta se hace por un casquillo labrado con decoraciones. Fines del siglo XV o comienzos del XVI.

(Madrid. Museo del Ejército.)

707. Daga.

Hoja con un recazo de 7 mm. de grueso y tres y medio de largo, continuando en 8 más de longitud. Por su forma recuerda a las llamadas de «misericordia», fabricadas en el xvi. En la parte inferior lleva grabadas, dos figuras, así como una flor con su rama; se enlazan las iniciales G. R., la primera de ellas como base de la segunda. Longitud de la hoja, 42,5 cm.

(Madrid. Museo del Ejército.)

708. Bracamarte de arzón de Don Juan de Austria.

Del siglo xvi. Procede de la testamentaria de don Juan de Austria. La hoja es curva, de un corte y lomo cuadrangular, la cual ensancha hacia la punta, a manera de alfanje, cubierta de esmerada labor de canales entrecortados y con una flor en el recazo.

Análoga ornamentación decora la empuñadura, de hierro dorado y cincelado, el arriaz tiene brazos curvados y una concha invertida hacia la hoja, el pomo, en forma de voluta, cubierto de hojas de acanto. Largo, 0,75; ancho junto a la espiga, 0,045.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

709. Sable turco.

Con mango como los puñales granadinos de orejas.

Procedente de la batalla de Lepanto.

(Madrid. Museo Naval.)

710. Juego de armas de parada para infante, con escenas de la guerra de Troya.

Se compone de borgoñota y rodela, del siglo xvi, italiano. La *Borgoñota* tiene alto crestón sogueado, cubierto de fina lencería en oro y plata a la damasquina, con los bustos de Paris y Elena, y en dos óvalos están representados el sitio de Troya y el Juicio de Paris, y en relieve también, sátiros, tritones, etc. La *Rodela*, ligeramente convexa; en su adorno figura el rapto de Elena, una faja de lacería damasquinada con cuatro bustos y en el ruedo grifos, mascarones y volutas.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía Ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

711. Rodela.

De hierro, guateada; los remaches visibles de la cara son redondos, de cobre y colocados dos a dos; tiene el borde festonado con flecos de seda color verde, y sobre él lleva un reborde de hierro labrado y sujeto por 41 remaches. Diámetro, 55 cm.

(Madrid. Museo del Ejército.)

712. Alabarda.

Del xvi.
(Madrid. Museo del Ejército)

713. Maza de armas.

De hierro colado. Con dibujos en relieve. Siglos xv-xvi.
(Madrid. Museo del Ejército.)

714. Maza de combate.

De hierro con decoración en relieve. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

715. Maza de combate.

Con labores sobre fondo dorado. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

716. Arcabuz.

De mecha. Calibre, 13,5; longitud, 1.354 mm. Disparador de palanca. Del siglo xvi.

717. Arcabuz.

De rueda. De 14 mm. de calibre. Longitud, 1.210 mm. De hacia 1540.
(Madrid. Museo del Ejército.)

718. Arcabuz.

De rueda; rayado. Calibre, 14 mm.; longitud, 1.115 mm.; peso, 3.950 gramos. Siglo xvi.
(Madrid. Museo del Ejército.)

719. Arcabucillo.

Español, de arzón, con la fecha grabada del 1531. El disco de la rueda es calado, el percutor de dobles perillos y giratorio, y la culata contiene otra llamada «coz de tornillo»; es de hierro y sirve, quedando sujeta

por la rosca que lleva en el extremo inferior, para apoyar el arma en el hombro y hacer con firmeza la puntería.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.
(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

720. Mosquete.

Para muralla. Calibre 26; longitud total, 2.963 mm.; peso, 24,31 Kg.
Arma española del siglo xvi.

(Madrid. Museo del Ejército.)

721. Mosquete.

De mecha. Para borda de navío. Calibre, 27; longitud, 2.030 mm.; peso, 23,69 kg. Arma española del siglo xvi.

(Madrid. Museo del Ejército.)

722. Culebrina.

Usada por los valencianos en la guerra de las Germanías.

Calibre, 29 mm.; longitud, 1,784 m.

(Madrid. Museo del Ejército.)

723. Culebrina.

Usada por los valencianos en la guerra de las Germanías.

Calibre, 31 mm.; longitud, 1,826 mm.; peso, 8,720 gramos.

(Madrid. Museo del Ejército.)

724. Culebrina de Hernán Cortés.

Calibre, 16 mm.; longitud, 960 mm.

Empleada por Hernán Cortés en Segura de la Frontera.

(Madrid. Museo del Ejército.)

725. Falconete de hierro.

Siglo xv. Calibre, 38 mm.; longitud, 1,81 m.

(Madrid. Museo del Ejército.)

726. Falconete de hierro.

Siglo xv. Calibre, 38 mm.; longitud, 1,81 m.

(Madrid. Museo del Ejército.)

- 727. Frasco de pólvora forrado de cuero.**
Del siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 728. Aljaba turca.**
Labor de talabartería oriental en terciopelo y cuero. Siglos xv xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 729. Capacete.**
De hierro. liso. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 730. Bacinete.**
De hierro, liso. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 731. Yelmo.**
Con flor de lis en relieve. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 732. Peto y espaldar.**
Con medallones y otras labores Renacimiento. Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 733. Ballesta.**
Siglo xvi.
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)
- 734. Ballesta.**
Siglo xv.
(Museo Arqueológico Nacional.)
- 734^{bis} Espada de Hernán Cortés (copia).**
(Toledo. Museo de la Fábrica de Armas.)
- 734^{trip} Espada de Francisco Pizarro (copia).**
(Toledo. Museo de la Fábrica de Armas.)

IX

MINIATURAS Y MANUSCRITOS

ALAMIRE, PIETER. Vid. núm. 748.

BENING, SIMON DE. Vid. núm. 745.

MAESTRO DEL LIBRO DE ORACIONES DE CARLOS V.

735. Libro de horas.

En latín. Delicadas miniaturas.

Vitela, 207 folios. 0,145 × 0,105. Del siglo xvi.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

SCHOON, JACQUES. Vid. núm. 748.

VRELANT. Vid. núm. 751.

736. Arboles Genealógicos de Carlos V.

Siete hojas, colocadas en un tríptico con retratos miniados.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

737. «Inventario iluminado» de las armas, armaduras, trajes, banderas y otros efectos de guerra y de justa, que formaban la Armería de Carlos V en su tiempo. Ejemplar B, 95 folios con dibujos acuarelados representando todos los objetos.

La encuadernación del siglo xvi está adherida a otra moderna.

BIBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

(Madrid. Patrimonio Nacional. Real Armería.)

- 738.** Manuscrito de la entrega en Granada del cadáver de la Emperatriz Isabel.

(Granada. Bib. del Duque de Gor.)

- 739.** Ejecutoria de hidalguía otorgada por el Emperador Carlos I, de acuerdo con sus alcaldes e hijosdalgo, a Pedro de las Lieves, vecino de la Villa de Puente del Maestre. Granada, 4 de diciembre de 1551.

Miniada.

(Sevilla. Archivo Municipal.)

- 740.** Ejecutoria en favor del Comendador Rubín de Celis, contra Cofradía del Hospital de la O. de la Villa de Carrión. Sello de plomo.

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

- 741.** Privilegio del Correo Mayor de la ciudad de Toledo para Antonio de Figueredo. 1524.

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

- 742.** Privilegio real de Sabiote concedido a don Francisco de los Cobos.

Escritura de venta de la Villa de Sabiote con sus vasallos, términos, montes, etc., otorgada y firmada por el Emperador Carlos V a favor de su Secretario de Cámara, don Francisco de los Cobos. Fechada en Monzón, a 16 de noviembre de 1537. Con cuarenta orlas miniadas. En cordón pende el sello de plomo.

(Sevilla. Duque de Alcalá.)

- 743.** Privilegio de cinco folios miniados con la firma del Emperador, manteniendo en su jurisdicción a la villa de Ubeda. Sello de plomo. 1537.

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

744. Carta de privilegio concedido por el Emperador a la Mesta, en 1525.

Con un retrato miniado de Carlos V.

(Madrid. Sindicato Nacional de Ganadería.)

745. Estatutos de la Orden del Toisón de Oro.

Brujas, 1537. 174 folios; vitela. Iluminado ricamente con multitud de retratos y viñetas con escudos. Los cinco magníficos retratos de Felipe *el Bueno*, Carlos *el Temerario*, Maximiliano I, Felipe *el Hermoso* y Carlos V se pintaron por SIMON DE BENING.

(Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan.)

746. Armorial del siglo XVI con las armas del Imperio y del Toisón de Oro, conteniendo 450 escudos miniados.

(Madrid. Marqués viudo de Valderrazo.)

747. Libro de la Orden del Toisón de Oro.

En hojas de pergamino, en el reverso, se pintan los retratos de cuerpo entero de Felipe el Bueno, Carlos el Temerario, Maximiliano de Austria, Felipe el Hermoso, Carlos V y Felipe II. Escudos de Caballeros de la Orden, iluminados, en papel de filigrana de Simeón Nivelles. 69 folios, 0,30 x 0,19. Del siglo XVII.

(Bruselas. Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Real.)

748. Antifonario de Margarita de Austria.

Obra probablemente ofrecida por Maximiliano. Se trata del único libro de Margarita de Austria conservado en Malinas. Contiene cinco misas, la mayor parte para cinco voces. La caligrafía es á generalmente atribuida a PIETER ALAMIRE. Entre las numerosas ilustraciones miniadas se encuentran seis retratos de Papas. Las ilustraciones de las tres últimas misas se deben a IACQUES SCHOON.

(Malinas. Archivos y Biblioteca de la Villa.)

749. Album musical de Margarita de Austria.

Pequeño libro de coro. Pergamino: 0,20 x 0,14.

(Bruselas. Biblioteca Real.)

750. Breviario de Carlos V.

Ejecutado en España antes de 1450, 211 páginas numeradas.

En las 1 y 2 se encuentran el retrato del Emperador orante y sus armas. Según Durrieu solamente trabajaron en esta obra artistas españoles, influenciados del estilo del taller de los BENING.

(El Escorial. Monasterio.)

751. Libro de horas de la Emperatriz Isabel.

Del folio 1 al 5, así como los 308 y 309: inscripciones de nacimientos de príncipes y personas reales; en el 3 se inscriben los del Emperador, la Emperatriz y Felipe II.

Ocho escenas miniadas con el mejor arte de Flandes; numerosas orlas con flores y aves y exquisitas letras capitulares.

Es obra del siglo xv. Durrieu la atribuye a artista español, imitador de Vrelant. Según Van den Gheyn es netamente flamenca, del taller de Vrelant, ya que no de él mismo.

(El Escorial. Monasterio.)

752. Oficios de Salomón.

Trescientos diez folios.

Acomodados y ofrecidos por Robertus César —Keiser— de Gante al Emperador Carlos V en junio de 1520. Ilustrado con ocho escenas exquisitamente miniadas y numerosas letras capitulares ornamentadas.

(El Escorial. Monasterio.)

753. Códice de San Juan de la Cruz.

*IHS MA | DECLARACION DELAS | CANCIONES QVE TRA= |
tan del exercicio de amor entre el alma | y el esposo Christo, en la
qual se to= | can y declaran algunos pun | tos y efectos de oración. |
a peticion de la Madre | Ana de IHS Priora | de las descalzas | en
Sanct | Joseph | de | —Granada— | Año de 1584.*

(Granada. Museo del Sacromonte.)

X

AUTOGRAFOS Y DOCUMENTOS

754. Autógrafo del Cardenal Cisneros nombrando al Licenciado Juan de Mendoza Inquisidor de Toledo. 1516.

(Madrid. Marqués Viudo de Valdeterrazo.)

755. Cédula del Cardenal Jiménez de Cisneros.

Dirigida a los Alcaldes mayores de Galicia en que les manda suspender todo procedimiento contra el Conde de Lemos por las juntas de gentes que decían había hecho en aquel reino, y enviar al Consejo relación de todo lo que hubiere pasado. Madrid, 22 de marzo de 1517.

(Madrid. Duques de Alba.)

756. Título original de Secretario de Cámara, a D. Francisco de los Cobos.

Concedido y firmado por el Emperador Carlos V en Bruselas, 12 de diciembre de 1516.

(Sevilla. Duque de Alcalá.)

757. Título de concesión de escudo de armas a Francisco Pizarro.

Dado por don Carlos y doña Juana en recompensa de sus servicios en el descubrimiento y conquista del Perú. Valladolid, 19 de enero de 1537.

(Madrid. Duques de Alba.)

758. Título de concesión de armas.

Dado por don Carlos y doña Juana al Adelantado Pascual de Andagoya en recompensa de servicios que enumera. Toledo, 10 de enero de 1539.
(Madrid. Duques de Alba.)

759 Título de concesión de armas.

Dado por don Carlos y doña Juana al licenciado Gonzalo Jiménez de Quesada en remuneración de los servicios que había prestado en el descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada. Madrid, 21 de mayo de 1546.
(Madrid. Duques de Alba.)

760. Cédula del Emperador.

Para que la Chancillería de Granada no pudiera conocer de causas civiles ni criminales de la ciudad de Sevilla, villas y lugares de su tierra, en primera instancia ni en grado de apelación, salvo en los casos de Corte. Valladolid, 11 de febrero de 1549. Firmado por la Reina de Hungría.
(Sevilla. Archivo Municipal.)

761. Confirmación hecha por la Emperatriz Isabel.

De una donación de aguas, concedida por la ciudad de Ubeda, para las casas de don Francisco de los Cobos. Avila, 11 de agosto de 1531.
(Sevilla. Duque de Alcalá.)

762. Carta de la Emperatriz Isabel.

A don Luis Méndez de Haro en que le participa que iba a esperar al Emperador a Barcelona, y que durante su ausencia dejaba por gobernador del reino al Arzobispo de Santiago. Madrid, 17 de febrero de 1533.
(Madrid. Duques de Alba.)

763. Facultad Real.

Concedida y firmada por la Emperatriz Isabel a favor del Conde de Castro para que pueda vender 2.000 ducados de sus juro perpetuos de Mayorazgo. Valladolid, 22 de agosto de 1536.
(Sevilla. Duque de Alcalá.)

764. Carta de la Emperatriz Isabel al Cardenal Tavera.

(Toledo. Fundación Lerma.)

765. Carta de San Francisco de Borja.

A su hermana doña Luisa, Duquesa de Villahermosa, sobre la pérdida de cierto pleito. Gandía, 14 de julio de 1550.
(Madrid. Duques de Alba.)

765^{bis} Autógrafo de Juanelo Turriano.

(Toledo. Fundación Lerma.)

766. Carta de San Ignacio de Loyola.

A su hermano Beltrán de Loyola —Roma, 20 de marzo de 1540—, recomendándole encarecidamente a Francisco Javier y a Pedro de Mascareñas, embajador del Rey de Portugal.

La dió al Colegio de Jesuitas de Medina del Campo el P. Nicolás de Frías.

(Medina del Campo. Iglesia Parroquial —antigua iglesia de los Padres de la Compañía.)

767. Fragmento de una carta de Santa Teresa de Jesús.

(Pastrana. Iglesia Colegial.)

768. Declaraciones manuscritas del Concilio de Trento.

Siglo XVI-XVII.

(Madrid. Marqués viudo de Valdeterrazo.)

769. Carta de Bárbara Blonberg.

A Juan de Albornoz, secretario del Duque de Alba, en que le da gracias por haber escrito en su favor a Martín Vandenberghe acerca de la pensión que el Rey la daba y por el Breve que para ella había obtenido de Su Santidad para poder comer carne en Cuaresma. Bruselas 4 de julio de 1537.

(Madrid. Duques de Alba.)

769^{bis} Carta de D. Juan de Austria a Bárbara Blonberg.

(Madrid. Duques de Alba.)

770. Carta de Francisco Pizarro al Emperador. 1539.

(Granada. Museo del Sacromonte.)

771. Carta del Marqués del Vasto.

Al Emperador Carlos V en que se queja de la mala fe de Monseñor de Langes por las noticias que le había dado, tan contrarias a las intenciones de los franceses que, por sus indulgencias con el turco, se aprestaban a hacer la guerra en Italia. Milán, 30 de mayo de 1542.
(Madrid. Duques de Alba.)

772. Carta del Duque de Alba a Felipe II.

Sobre cartas secretas recibidas del Duque de Florencia; asuntos de Plombín; apuros que pasaba en Italia por la escasez de gente y de dinero; temores de que las cosas de Italia empeorasen por no entender de aquellos asuntos los Consejeros del Rey; relación de lo que le pasó con el Consejo colateral acerca de sus planes de campaña; medios que se proponía emplear para recoger dinero, y petición al Rey para que le enviase caballos bohemios. Acaba declarando «que si alguien es de otra opinión, que vaya a defender aquello, porque él no se halla bastante para la empresa». Nápoles, 5 de enero de 1557.
(Madrid. Duques de Alba.)

*Documentos cedidos por la Biblioteca del Palacio de Perelada
(Gerona), propiedad de D. Miguel Mateu Pla:*

- 773.** Carta de la Emperatriz Isabel al Papa en súplica de gracias para el Monasterio de Nuestra Señora de Gracia la Real de la villa de Madrigal. 16 de diciembre de 1530.
- 774.** Carta del Emperador al Concejo de Antequera advirtiendo la unión del rey de Francia con el Turco. Valladolid, 30 de junio de 1537.
- 775.** Ejecutoria de nobleza de Gonzalo de Bárcenas. 1539 (43.136).
- 776.** Ejecutoria de nobleza de la familia Luján. 1516 (32.478).
- 777.** Ejecutoria de nobleza de A. y E. López. 1552 (37.420).
- 778.** Ejecutoria de nobleza de Pedro Patiño. 1520 (41.587).
- 779.** Ejecutoria de nobleza de Rodrigo de Madrid. 1546 (48.866).
- 780.** Ejecutoria del pleito sobre un término. 1517 (36.676).

781. Ejecutoria de nobleza de Diego Collantes. 1542 (37.630).
782. Ejecutoria de nobleza de Hernán Vaca. 1550 (37.623).
783. Ejecutoria de nobleza de Gabriel de Espinosa. 1549 (41.030)
784. Ejecutoria de nobleza de Pedro de la Hoz. 1553 (41.547).
785. Ejecutoria de nobleza de Francisco Velázquez. 1548 (44.740).
786. Ejecutoria de nobleza de Hernán Correa. 1539 (44.716).
787. Ejecutoria de nobleza de Pedro Mz. Cortabitarte. 1553 (45.983).
788. Ejecutoria de nobleza de Juan Deleitado. 1552 (46.984).
789. Ejecutoria de nobleza de Nicolás Alderete. 1542 (39.110).
790. Ejecutoria de nobleza de la familia Cabrera. 1545 (50.228).
791. Ejecutoria de nobleza de Hipólito de Modoya. 1550 (47.984).
792. Ejecutoria de nobleza de García de Acevedo. 1540 (35.200).
793. Ejecutoria de nobleza de Juan de Ynistosa. 1547 (32.459).
794. Ejecutoria de nobleza de Juan de Villaytes. 1548 (34.086).
795. Ejecutoria de nobleza de Pedro de Palomares. 1527 (32.527).
796. Ejecutoria de nobleza de Sánchez de Villarroel. 1555 (40.326).
797. Ejecutoria de nobleza de Rodrigo Gil. 1539 (39.070).
798. Ejecutoria de nobleza de Gonzalo de Liaño. 1531 (37.269).
799. Ejecutoria de nobleza de Gonzalo de Aguilar. 1557.

(Llevan sello pendiente de plomo los números 777, 785 y 791. Los números marginales corresponden a los de registro de la Biblioteca de Perelada.)

- 799^{bis} Sello magno imperial de cera roja en caja de latón con cintas azules.

(Madrid. Marqués viudo de Valderrazo.)

- 799^{trip} Dos encuadernaciones fechadas en 1571 y 1573.

(Toledo. Fundación Lerma.)

XI

ORFEBRERIA, ESMALTES ASTROLABIOS Y RELOJES

ORFEBRERIA

ARFE, ENRIQUE.

800. Custodia.

En su interior contiene la custodia que perteneció a la Reina Isabel la Católica. Labrada entre 1515 y 1524.

El trono barroco es obra de Manuel Bargas Machuca (siglo xviii). según parece por trazas de Narciso Tomé.
(Toledo. Iglesia Catedral.)

BECERRIL, FRANCISCO.

801. Corona de plata calada y dorada con temas ornamentales renacentistas cincelados. Piedras preciosas y perlas.

Lleva repetido el punzón de Becerril: *F/BECERRO* y la inscripción: *ESTAS CORONAS OFRECIO EL DOTOR MUNOZ CANONIGO DESTA IGLESIA AÑO 1543*. La parte superior, que la convierte en corona imperial, es adición posterior para igualar con la del Niño —no expuesta en esta ocasión.

(Cuenca. Iglesia Catedral.)

CALAHORRA.

802. Cruz procesional.

De plata dorada —la imagen de Cristo crucificado está sin dorar— y con multitud de dibujos ornamentales renacentistas, jarrones, escenas

y personajes del Nuevo Testamento bajo calados doseles de animales fantásticos. Al dorso del Crucificado, la Inmaculada Concepción.
(Covarrubias. Iglesia Colegial.)

RUIZ.

803. Bandeja de plata.

Con labor plateresca repujada. Siglo XVI. Firmada.
(Museo Arqueológico Nacional.)

803^{bis} Naveta de plata de doña Juana la Loca.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

804. Custodia flamenca.

Plata dorada.

Probablemente perteneció a los Zúñiga.
(Plasencia. Iglesia Catedral.)

805. Altar portátil del Emperador Carlos V.

Ebano, plata y esmaltes.

Retablito de tres cuerpos sobre base decorada con estípites humanas e inscripción en caracteres góticos de las palabras de la consagración, además de cuerpo ático con frontón, todo ello superado con siete figuras alegóricas e inscripción en caracteres latinos: APPRE HEN DENT / SEPTEM MVLIERES / VIRVM VNVM.

Frontón: Padre Eterno bendiciendo y con el globo de su majestad. Atico: Calvario. Tercer cuerpo: Adoración de los Reyes. Jesús con la Cruz a cuestas. Presentación en el Templo. Segundo: Nacimiento. Cristo atado a la columna. Huída a Egipto. Primero: Anunciación. Oración en el Huerto. Jesús entre los doctores. En el ático y entre cada cuadro de los respectivos cuerpos se sitúan esculturitas de los apóstoles, estando abajo San Pedro y San Pablo.

(El Escorial. Real Monasterio.)

806. Altar portátil del siglo XVI.

Plata, dorada en parte. 0,91 × 0,455.

Arquitectura renacentista con basamento cuatro cuerpos y ático. En el frontón de éste, el Padre entre nubes y a los lados las escenas de la

Naveta de plata y cristal de Doña Juana la Loca.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

Resurrección, dos esculturitas, exentas, a manera de acróteras. En los laterales de arriba abajo: Jesús ante Pilatos, Beso de Judas, Oración del Huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Cristo con la cruz a cuestas. En el centro gran escena de la Crucifixión que arriba se remata —como queda indicado— por la Resurrección, y al pie con Santo Entierro y cartela con las palabras de la consagración.

En la parte inferior de la base: Primera cartela: *ESTE RETABLO DIO EL MVI YLVSTRE / SEÑOR DON.ALºDE ROJAS CAPELLAN / MAYOR. DELA REAL CAPILLA.DE / GRANADA.CANNIGO.EN.TOLEDO / Y.ARCEDIANO.ENESTA.SANTA / IGLESIA.*

Cartela de la derecha: *DSEGOVIAYMAS.DOTOQUATRO.HA / HASOVLARDA.ENLAMISAMAYORCA / DA DIA.ENESTA YGLESSIA DESD LOS SAN / TOSASTAAVERCONSVMIDO EL SANTI / SIMO SACRAMENTO AÑO 1.575.*

(Segovia. Iglesia Catedral.)

807. Relicario italiano.

Plata y bronce dorado.

Ovalo de plata con guirnaldas de frutos, cuatro *putti* y dos cabezas de niños enmarcando el relicario propiamente dicho con la puerta en la que aparece el Salvador de perfil a la izquierda. Inscripción en el interior: *ESPIÑA DE LA / CORONA DE CRISTO / CABELLOS DE / NUESTRA SEÑORA.*

SopORTE de bronce dorado con pedestalito en el que una mujer, con la cabeza y los brazos, sostiene el relicario anteriormente descrito.

(Astorga. Iglesia Catedral.)

808. Tríptico relicario.

Plata.

En el exterior de cada una de las puertas, bajorrelieves de Santa Catalina y Santa Margarita con inscripciones: *SACA / KTE RNA ---- SACA / MARGA*; grabados en el interior de estas portezuelas. Base con dos serafines y guirnaldas. Del siglo XVI.

(Astorga. Iglesia Catedral.)

809. Urna relicario.

Plata, piedras preciosas y cristal de roca. Del siglo XVI.

(Sevilla. Duque de Alcalá.)

810. Naveta del siglo XVI.

Plata.

(Plasencia. Iglesia Catedral.)

811. Gran copa de Julio César.

Plata dorada.

Sobre el pedestal decorado con frutos, serafines, cabezas humanas y de faunos, etc., se sustenta la amplia copa en cuyo interior se cincelan cuatro escenas de batallas y triunfos. Sobre pedestal instalado en el centro está en pie Julio César con lanza e inscripción: *IVLIVS*.

Arte de Augsburgo. Mitad del xvi.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

811^{bis} Bandeja de plata del siglo XVI.

(Toledo Iglesia Catedral.)

812. Jarra y bandeja.

Plata.

Jarra dorada con medallones representando la Crucifixión y el Sacrificio de Abraham, cabezas, escudo, grabado ornamental y con figuras, desnuda la mitad de su cuerpo que sale de especie de pata con final de cabeza de carnero.

Bandeja con relieves de la Adoración de los pastores, Anunciación, Calvario y la Resurrección, e inscripciones alusivas en torno.
(Toledo. Fundación Lerma.)

813. Jarra y bandeja.

Plata.

Son piezas que no se corresponden la una con la otra. La jarra, con movida ornamentación, figuras aladas en medallones acartelados.
(Pastrana. Iglesia Parroquial.)

814. Bandeja y vinajeras de la donación Pastrana.

De plata dorada,

(Pastrana. Iglesia Parroquial.)

815. Bandeja repujada.

Diám. 0,64.

Con escenas de la jornada de Túnez (1535), seguramente tomadas de los apuntes y dibujos que para los tapices del mismo tema se hicieron por Vermeyen en aquella ocasión.

(Madrid. Museo Naval.)

816. Bandeja repujada.

Diám. 0,64.

Con escenas de la Conquista de Túnez.
Reproducción en galvanoplastia, como debe ser la anterior del Museo Naval, de la de plata que se conserva en el Museo del Louvre, que lleva punzón de Amberes y de dos ensayadores, uno de los cuales corresponde a 1558-59; fué incautada en 1793 en el castillo de Arpajon.
(Madrid. Manuel Gómez-Moreno.)

817. La Virgen con el Niño.

Plata.

Obra del xvi. La aureola es del xviii.
(Toledo. Convento Cisterciense de San Clemente.)

818. Campanilla de plata

Con relieves y la fecha: 1539.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

819. Placa de oro con busto en relieve de Carlos V.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

820. Joyas y joyeles. Oro, piedras preciosas y esmaltes.
Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

821. Plato del siglo xvi.

De latón repujado con grutescos. Obra de Dinant.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

821^{bis} Collar del Toisón de Oro, toisoncillo y venera de la misma Orden.

(Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores.)

822 a 836 El Tesoro de los Quimbayas.

Figuró en la Exposición Hispanoamericana que se celebró en Madrid el año 1892 en la conmemoración del descubrimiento de América. El Gobierno de Colombia lo regaló a la Reina Regente Doña María Cristina, quien a su vez lo donó al Museo Arqueológico Nacional, del que pasaron al Museo de América, donde hoy se encuentran.

Los quimbayas, habitantes del centro de lo que hoy es Colombia, eran perfectos orfebres, manejaban los metales con dominio de todas las técnicas: repujado, laminado, fundido del oro y el cobre y de la aleación de estos dos metales (tumbaga). En el tesoro hay figuras humanas de gran realismo, vasijas, cascos y un original sahumerio para quemar hojas olorosas.

De este tesoro forman parte, entre otros, los objetos siguientes:

822. Cacique o señor de oro.

De pie, desnudo, con montera, aretes en las orejas, collar de cuatro hilos, pulseras de tres, ceñidores en las rodillas y en la garganta del pie. Peso, 629 gramos. Altura, 26 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

823. Cacique o señor de oro.

De pie, desnudo, con montera, aretes en las orejas, nariguera, collar de un hilo con un tejeulo de oro pendiente, pulseras y ceñidores de varios hilos. Peso, 230 gramos. Altura, 14,5 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

824. Cacique o señor de oro.

De pie, desnudo, con montera, aretes en las orejas, nariguera, collar de ocho hilos, pulseras y ceñidores. Lleva dos atributos en las manos. Peso, 510 gramos. Altura, 21 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

825. Cacica de tumbaga.

Sentada sobre un tronco, desnuda, con montera, aretes, nariguera, collar de seis hilos, pulseras y ceñidores. Lleva dos atributos en las manos iguales a los de la figura anterior. Peso, 1.150 gramos. Altura, 29,5 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

826. Cacique o señor de oro.

Desnudo, sentado sobre un duho, con montera, aretes, nariguera, collar de siete hilos con un vaso colgante, pulseras y ceñidores. Peso, 1.143 gramos. Altura, 22 centímetros
(Madrid. Museo de América.)

827. Mujer de tumbaga, encinta.

Sentada sobre un duho, desnuda, con montera, aretes, nariguera, anillos en los hombros para suspenderla y ceñidores. Peso, 525 gramos. Altura, 17,5 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

828. Braserillo de oro.

Tiene forma de cabeza humana y tapa que imita una culebra enroscada. Peso, 593 gramos. Altura, 12 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

829. Dije de oro.

De forma caprichosa. Peso, 297 gramos. Altura, 12 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

830. Dije

Igual al anterior. Peso, 251 gramos. Altura, 12 centímetros
(Madrid. Museo de América.)

831. Vaso de tumbaga.

Con su tapa en forma radiada. Peso, 439 gramos. Altura, 14 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

832. Vaso de oro.

Semejante al anterior. Peso, 551 gramos. Altura, 14 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

833. Urna cineraria.

De tumbaga. Peso, 1.710 gramos. Altura, 35 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

834. Platillo de tumbaga.

Con abertura, dorado por fuera. Peso, 59 gramos. Diámetro, 14 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

835. Platillo.

Semejante al anterior. Peso, 58 gramos. Diámetro, 14 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

836. Casco de oro.

Con adornos y dos figuras de mujer en relieve. Peso, 522 gramos.
Diámetro, 19,5 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

839 a 923. Piezas de orfebrería.

Piezas de orfebrería pertenecientes a los *quechúas* y *cimaras* de Perú y Bolivia. En su técnica predomina el laminado. Algunos objetos fueron regalo del Gobierno del Perú a España en 1892:

837. Colgante en forma de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

838. Colgante en forma de jaguar.

(Madrid. Museo de América.)

839. Colgante en forma de jaguar.

(Madrid. Museo de América.)

840. Colgante en forma de tortuga estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

841. Cascabel.

(Madrid. Museo de América.)

842. Patena circular con dibujos repujados.

(Madrid. Museo de América.)

843. Patena circular con dibujos repujados.

(Madrid. Museo de América.)

844. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

845. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

846. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

847. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

848. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

849. Patena circular.

(Madrid. Museo de América.)

850. Segmento de placa.

(Madrid. Museo de América.)

851. Colgante en forma de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

852. Colgante en forma de águila.

(Madrid. Museo de América.)

853. Colgante en forma de mono.

(Madrid. Museo de América.)

854. Colgante en forma de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

855. Colgante en forma de figura humana masculina, con extraña máscara.

(Madrid. Museo de América.)

856. Colgante en forma de águila estilizada, con collar de hilos.

(Madrid. Museo de América.)

857. Colgante en forma de dos gemelos masculinos.

(Madrid. Museo de América.)

858. Colgante en forma de figura humana.

(Madrid. Museo de América.)

859. Fragmento de colgante, en forma de garza con la cabeza hacia arriba.

(Madrid. Museo de América.)

860. Colgante en forma de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

861. Colgante en forma de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

862. Colgante en forma de águilas gemelas.

(Madrid. Museo de América.)

863. Colgante en forma de figura humana.

(Madrid. Museo de América.)

864. Colgante en forma de figura humana.

(Madrid. Museo de América.)

865. Colgante en forma de dos gemelos masculinos.

(Madrid. Museo de América.)

866. Colgante en forma de rana.

(Madrid. Museo de América.)

867. Colgante en forma de renacuajo.

(Madrid. Museo de América.)

868. Colgante en forma de rana.

(Madrid. Museo de América.)

869. Colgante en forma de rana.

(Madrid. Museo de América.)

870. Colgante en forma de figura humana.

(Madrid. Museo de América.)

871. Colgante en forma de águila.

(Madrid. Museo de América.)

872. Colgante en forma de polluelo de águila estilizada.

(Madrid. Museo de América.)

873. Colgante en forma de jaguar.

(Madrid. Museo de América.)

874. Colgante en forma de coyote.

(Madrid. Museo de América.)

875. Colgante en forma de águila.

(Madrid. Museo de América.)

876. Cascabel.

(Madrid. Museo de América)

877. Cascabel.

(Madrid. Museo de América.)

878. Fragmento de colgante en forma de águila estilizada. Cobre dorado.

(Madrid. Museo de América.)

879. Colgante en forma de águila estilizada. Cobre dorado.

(Madrid. Museo de América.)

880. Dos plumas de chapa para adorno de tocado. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

881. Chapa recortada de adorno pectoral. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

882. Vincha de chapa calada por un lado. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

883. Vincha de chapa calada por un lado. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

884. Bezote de cristal de roca.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

885. Collar de cuentas de cristal de roca.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

886. Muñequera con figuras repujadas. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

887. Máscara de momia, de fina chapa repujada. Oro.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

888. Vaso con cara repujada, que conserva la pintura roja del embijado. Plata.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

889. Plato de chapa de plata.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

890. Plato de chapa de plata.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

891. Remate de bastón, de cobre, con figuras humanas y cascabeles.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

892. Remate de bastón, de cobre, con figuras humanas y cascabeles.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

893. Remate de bastón, de cobre, con figuras humanas y cascabeles.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

894. Remate de bastón, de cobre, con figuras humanas y cascabeles.

(Orfebrería peruana.)
(Madrid. Museo de América.)

895. Cetro de madera forrado de chapa de oro labrada.

(Madrid. Museo de América.)

896. Mate con bombilla soldada. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

897. Gran chapa labrada y calada. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

898. Alfiler o topo. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

899. Alcatraz con las alas abiertas, en chapa repujada. Oro .

(Madrid. Museo de América.)

900. Vincha o cinta, lisa. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

901. Vincha o cinta, labrada. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

902. Pinza bivalva. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

903. Topo con redondela oscilante. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

904. Figurita de señor incaico («orejón»). Oro.

(Madrid. Museo de América.)

905. Figura de «orejón». Oro.

(Madrid. Museo de América.)

906. Mascarita con cara de hombre, torcida. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

907. Mascarita con cara de tigre. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

908. Arete con dos colgantes. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

909. Arete con pequeño disco. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

910. Figurita humana de cabeza grande, en chapa labrada. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

911. Chapita labrada en forma de pluma. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

912. Colgante de redondela en forma de concha. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

913. Adorno triangular de chapa labrada. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

914. Adorno de chapa labrada, de forma trapezoidal. Oro.

(Madrid. Museo de América.)

915. Vaso con cabeza humana en el centro. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

916. Vaso en forma de cabeza humana con gorro cónico. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

917. Vaso con flautas de caña en relieve. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

918. Vaso con cabeza de pájaro en el centro. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

919. Figura de «orejón». Plata.

(Madrid. Museo de América.)

920. Vasito con labores repujadas. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

921. Vasito con labores repujadas. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

922. Vasito con labores repujadas. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

923. Vasito con labores repujadas. Plata.

(Madrid. Museo de América.)

ESMALTES

924. Político de esmaltes con escenas de la Pasión.

Siglo XVI. Procede de Daroca.

(Museo Arqueológico Nacional.)

925. Tríptico con escenas de la vida de la Virgen.

Obra de Limoges. 1558.

(Museo Arqueológico Nacional.)

925^{bis} Exvoto del Emperador Carlos V.

Pequeña mano con sortija de oro y perla en el índice. El puño de oro y esmalte, de la segunda mitad del siglo XVI.

(Gerona. Museo Diocesano.)

ASTROLABIOS

ARSENIUS, GUALTERIUS.

- 926. Astrolabio de bronce hecho para Felipe II. Fechado en Lovaina, en 1566.**

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 927. Astrolabio flamenco.**

Conserva tan sólo la «madre», habiéndose perdido la araña. Mitad del XVI.

(Madrid. Museo Naval.)

- 928. Astrolabio árabe.**

De cobre. Fechado en Toledo en 495 de la Hégira.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

- 929. Placa circular de metal con las horas en los distintos grados del Ecuador.**

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

RELOJES

- 930. Reloj de caza de Carlos V.**

En forma de cruz. Estuche de placas caladas de marfil montado en plata con escenas de cacerías.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

- 931. Reloj solar cilíndrico**

Para navegación, adaptable a cualquier latitud. Lleva escudo con la inscripción «Hércules Insudanus Comes». Obra germánica del siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

932. Reloj de sol horizontal y equinoccial de bolsillo.

Lleva dos cuadrantes, brújula y lista de ciudades con sus latitudes. Armas de la familia Orozco. Fabricación de Nuremberg para España (inscripciones en castellano). Siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

933. Reloj colgante.

En forma de tambor, calado y cincelado con temas de caza. Medallón central con un caballero blandiendo una espada. Lleva el lema: «Patriae et amicis». Obra alemana del siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

934. Reloj colgante.

En forma de tambor. Caja totalmente calada con motivos ornamentales de tradición gótica. Escape a foliot y sonería. Obra alemana de la primera mitad del siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

935. Reloj colgante.

De plata con tapa de cristal de roca. Perímetro lobulado y caras gallonadas. Firmado: J. CUSIN. Segunda mitad del siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

936. Reloj colgante en forma de cruz.

Caras de cristal de roca sobre armazón de plata. Paisaje grabado en el centro de la esfera, y debajo, San Juan niño sentado en una calavera. Tiene su estuche de acero pavonado. Obra germánica del siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

937. Reloj colgante.

De forma oval, con la esfera de plata esmaltada. Siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

938. Reloj colgante.

En forma de ochavo alargado, con las caras de cristal de roca. Paisaje grabado en el centro de la esfera. Siglo XVI.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

939. Reloj despertador de sobremesa.

Constituido por dos cuerpos en forma de tambor. En el inferior lleva la esfera. El superior, que se superpone a voluntad, aloja la máquina del despertador y remata en la campana. En la decoración grabada lleva las armas del Emperador con el lema *PLVS OVLTRV*, el escudo de la familia Croy con el mote «*A IAMAIS CROY*» y un escudo episcopal no identificado con la inscripción *SOIONS EN PAIX*. Lleva también la indicación de ciudad *CAMBRAY* y la fecha de 1540.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

940. Reloj astronómico de sobremesa.

En forma de torre cuadrada, rematado por una bola dorada y azul que gira dentro de un casquete para indicar el día y la noche. Esfera de horas y minutos. Otra esfera horaria con dos anillos indicadores que tienen entre sí, al corresponderse, una diferencia de seis horas (acaso la hora del Nuevo Mundo). En el interior de una de las caras tiene reloj solar. Medios del siglo xvi.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

941. Reloj de sobremesa.

En forma de torre cuadrada, decorado con el Ave Fénix, David y Goliat y Venus y Cupido. Lemas en alemán y en latín. Lleva el monograma «*HP*». Obra alemana del siglo xvi.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

942. Reloj de sobremesa.

En forma de torre cuadrada, rematado en cúpula calada. En las cuatro caras se representan grabados los cuatro elementos. Obra francesa de la segunda mitad del siglo xvi, probablemente de *GILBERT MARTINOT*. Tiene su estuche de cuero con hierros en oro.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

943. Reloj de sobremesa.

En forma de torre rematada por chapitel con pináculos. Arquitectura de orden toscano. Firmado: *G. Cri. Lutzenberg, Ausburgo*. Siglo xvi.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

944. Reloj de sobremesa.

De ébano y bronce dorado, en forma de torre con columnas toscanas y cúpula calada sobre balaustres. Rematado por una figura mitológica. Obra italiana del siglo xvi.

(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

945. Reloj de sobremesa.

En forma de calvario, sobre una peana. El indicador horario va en una bola que remata una cruz. Monograma: SA:HA. Augsburgo. Siglo XVI.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

946. Reloj de sobremesa.

En forma de prisma hexagonal con la esfera en la cara superior. Calado con motivos góticos y grabado con cuatro escudos dentro de coronas de laurel. Escape a foliot. Primera mitad del siglo XVI.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

947. Reloj de sobremesa.

De planta cuadrada, con esfera en la cara superior y encima de ella la campana y la saeta horaria curvada. Escape a foliot. Fechado en 1551.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

948. Reloj de sobremesa.

Cilíndrico y calado. Decoración grabada con escenas de caza. Inscripciones en alemán. Marca de fabricación de Blois. Fechado en 1579.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

949. Reloj de sobremesa.

Horizontal, de planta cuadrada, con ventanas de cristal. Monograma: SA:HA y marca (una piña) de Nuremberg. Siglo XVI.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

950. Reloj autómatas de sobremesa.

Sobre la gran peana que aloja la maquinaria hay un mono que sostiene una cartela en la que está la esfera y se mira en un espejo de mano. A su lado, un negro lo sujeta con una cadena y empuña una verga. El mono tiene los ojos móviles con la marcha del reloj. Además, al dar las horas, se aproxima al espejo y abre la boca, mientras el negro descarga latigazos. Decoración cincelada y esmaltada. Obra de Nuremberg, de mediados del siglo XVI.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

951. Reloj de aceite.

Pie de estaño o peltre rematado por un candil. Encima hay un depósito de vidrio con graduación de horas y un asa. Cuando el candil consume el aceite, el nivel de éste va marcando las horas. Obra germánica popular del siglo XVI.
(Barcelona. Col. F. Pérez de Olaguer-Feliú.)

952. Reloj en forma de cruz (obra de Etienne Bordier).

Estuche de cristal de roca y plata esmaltada.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

953. Reloj en caja de cristal de roca (obra de R. Durán).

Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

XII

MUEBLES

BOSSUS, JUAN.

954. Virginal.

Interesante instrumento del siglo XVI, con pintura de un concierto en un parque, en el interior de su tapa, inscripción con el nombre del autor y la fecha: *VIVS. INSTRVMENT.FACTOR.EST.IOANNES.BOS-SVS. FACTOR ORGA./ 1570.*

(Tordesillas. Convento de Santa Clara.)

FERNANDEZ, BARTOLOMÉ.

955. Dos tramos de la Sillería del Parral.

Hacia 1526.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

956. Tienda de campaña del Emperador Carlos V.

Regalada por las damas de Granada para su empresa de Túnez, bordada seguramente por artesanas moriscas.)

(Madrid. Museo del Ejército.)

957. Organo de Salinas.

Mueble arquitecturado con un pedestal, donde se halla el teclado y sobre el que se levanta una estructura con pilares terciados y acanalados en las esquinas y sencillos frontones en cada una de las cuatro la cara de la izquierda, máscara, cuernos de la abundancia, jarrones y

aras. En éstas, relieves de talla policromada, dorada y calada: Genealogía de Cristo; Purísima; jarrón decorativo coronado; y por último, monstruos en un todo ornamental.
Carece del soporte.
(Salamanca. Iglesia Catedral.)

958. Armario de los llamados «Carlos V».

Primera mitad del siglo xvi.

(Toledo. Fundación Lerma.)

959. Armario de cálculo. De ébano y marfil, construido en Milán para el Monasterio de El Escorial.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

960. Arca de caudales, de hierro, con cerradura múltiple.

Siglo. xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

961. Taquillón de nogal con placas de hueso y clavos de bronce.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

962. Armario bajo o credencia de nogal, tallado.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

963. Armario bajo o credencia, tallado.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

964. Arca, de nogal, tallada con la Virgen y los Apóstoles y columnas abalaustradas.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

965. Arca de nogal, tallada con la prisión de San Pedro.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

966. Bargueño con talla plateresca.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

967. Bargueño con labor de tracería en los cajones.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

968. Arca-armario de nogal con tallas.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

969. Arca-armario de nogal con tallas Renacimiento.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

970. Arca con labra morisca en el marco de la tapa.

Siglos xv-xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

971. Arcon de tapa curva con herraje de tipo gótico.

Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

972. Arcón dorado, florentino, con pinturas sobre la prisión y muerte del Conde Manfredo, según el Dante.

Siglos XV-XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

973. Arca de taracea, aragonesa.

Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

974. Silla de caderas con labor de taracea, con asiento de cuero grabado.

Siglo XV. Procede de Burgos.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

975. Siete sillas de caderas con labor de taracea.

Siglo XVI.

(Toledo. Iglesia Catedral.)

976. Sillón de caderas tapizado de terciopelo que se dice se destinó a Carlos V durante su estancia en Palma de Mallorca.

(Palma de Mallorca. Museo Diocesano.)

977. Arqueta italiana cubierta de estuco, con escenas en relieve.

Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

978. Arqueta italiana de cuero bordado, con herraje labrado.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

979. Dos sillas del coro del Monasterio de Yuste.

Siglo xvi.

Del círculo de Rodrigo Alemán.
(Yuste. Monasterio.)

980. Facistol de bronce dorado.

Siglo xvi.

El Pelicano simbólico de la Eucaristía extrayéndose las entrañas —rojas— sobre una esfera, en la que están tres de sus crías y que a su vez apoya sobre monumental soporte, a manera de balaustre, que posa en amplia base con seis leoncillos, los cuales son definitivo asentamiento.

Fué regalado por el Emperador Carlos V a la Catedral salmantina. Traído de Flandes en 1548.

(Salamanca. Iglesia Catedral.)

XIII

DIVERSOS

MARFILES Y AZABACHES

981. Polvorín del Emperador Maximiliano.

Marfil.

Busto retrato del Emperador Maximiliano con el collar del Toisón de Oro, apareciendo éste pendiente por debajo de la polvorera. Al dorso las armas con el águila bicípite y la corona imperial. Sobre ello, dos cabezas de leones con dos serpientes que, a su vez, muerden las garras de las fieras. En lo alto, dragón que yergue su cabeza para ser sus fauces la boca de derrame del polvorín.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

982. Tríptico de bolsillo.

Marfil. Abierto: 0,083 × 0,107.

Puerta izquierda: San Marcos y San Juan.

Puerta derecha: San Mateo y San Lucas.

Centro: Al pie de la cruz, María, María Magdalena y San Juan.

En lo alto, dos ángeles recogen la sangre que mana de las manos clavadas de Cristo crucificado. Arriba, el Espíritu Santo.

Era llevado siempre por el Emperador Carlos V.

(Madrid. Museo del Ejército.)

983. Pie de copa.

Pieza de marfil de cuatro cuerpos, con ingenuas tallas de figuras humanas, que debió regalarse al Emperador. Falta la copa, que tal vez fuese de oro. En el borde inferior de la base circular: «*Esta copa fué del Emperador Carlos V... en Yuste*»

¿Obra americana?

(Madrid. Museo del Ejército.)

984. Jarra de Carlos V.

Marfil y plata dorada.

Orfeo castigado con mazas por tres mujeres. Detrás el mismo personaje amansando a multitud de bestias con su música. En lo alto de la tapa, en figuras de bulto entero, Orfeo otra vez dominando a un dragón. Asa de plata dorada con figura femenina desnuda, sin brazos.

Escudo en el fondo de la jarra. Inscripción en el borde: *AKS VINCIT NATURAM*, que alude y explica las escenas descritas y talladas en el marfil. Inscripción en el interior de la tapa: *ALS KAISER KARL AVGSPVRG KAM DEN TRVNK AVS DIESEER KAN ER MAN.*

Arte de Augsburgo del siglo xvi.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

985. Dado de Carlos V.

Marfil.

Poliedro de treinta y una caras hexagonales.
(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

986. Bocina de Garcilaso de la Vega.

De marfil tallado con figuras geométricas, destacando en su cuerpo central, en cuyo extremo tiene un ojal para la cuerda portabocina y unas vetas que señalan el lugar para tenerla en la mano, sin tallar. El cuerpo inferior tiene a manera de hendidura longitudinal para la embocadura y acaba en su extremo por un cono tallado macizo de marfil y otro ojal para la portabocina, cuya cinta es roja y gris azulado y lleva cinco borlas de seda.

Donada por el Conde de Paredes de Nava.
(Madrid. Museo del Ejército.)

987. Placa con relieve del Ecce-Homo.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

988. Pequeña escultura de la Virgen con el niño con estrellas y orla de oro en el manto.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

989. Venera Magistral de la Orden Soberana de Malta.

Con brazos de marfil y guarnición dorada, ostentando el águila bicéfala del Imperio en la cabecera. Siglo XVI.
(Madrid. Marqués Viudo de Valdeterrazo.)

990. Santiago peregrino.

Azabache.
Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

991. Azabache.

Especie de mitra, calada.
Siglo XVI.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

TEJIDOS Y BORDADOS

992 a 1.000 Colección de tejidos peruanos.

De lana y algodón y variadas técnicas y dibujos. Han aparecido en los enterramientos de las costas del Perú. Su clima, seco como el de Egipto, ha sido el gran protector del arte, y la conservación de estas telas es perfecta:

992. Tejido incaico.

Decorado con cinco medallones rectangulares, dentro de cada uno de los cuales aparece una figura antropomorfa con un bastón en la mano derecha y una cabeza trofeo en la izquierda. Urdimbre de algodón, trama de lana. Dimensión, 88 x 36 centímetros. Arte Inca.
(Madrid. Museo de América.)

993. Tejido peruano de algodón y lana.

Formando un cinturón de doble tejido, con figuras de incas en verde, amarillo, rojo y marrón. Región de Nazca. Dimensión, 92 x 7 centímetros.
(Madrid. Museo de América.)

994. Tejido incaico de lana.

A punto de tapiz, en forma de faja, con ocho pájaros estilizados. Región de Supe. Dimensión, 72 × 7 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

995. Tejido peruano de lana.

Limitado por un fleco negro y almenas a punto de media. Presenta en la parte inferior cinco figuras del dios Nazca sobre fondo negro, y en la superior tres figuras del mismo dios, mayores, cada una con fondo diferente (verde, rojo y amarillo). Región de Nazca. Dimensión: 36 × 19 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

996. Tejido incaico de algodón y lana.

A punto de tapiz, con decoración en rojo, rosa, blanco, amarillo y negro, con representación del dios Jaguar y pájaros. Región de Tiahuanaco. Dimensión, 31 × 31 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

997. Tejido peruano de algodón y lana.

A punto de tapiz, con dos estilizaciones de animales ídolos sobre fondo rojo uno y marrón el otro. Región de Chancay. Dimensión, 35 × 16 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

998. Tejido peruano de algodón y lana.

Representa un jaguar repetido cinco veces en colores diferentes sobre fondo marrón. Región de Paracas. Dimensión, 35 × 7 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

999. Tejido peruano de algodón y lana.

A punto de tapiz, de influencia española, con flecos en forma de cinta y representación de incas bailando. Dimensión, 35 × 39 centímetros. (Madrid. Museo de América.)

1000. Tejido peruano de algodón y lana.

Con dibujos en amarillo y azul sobre fondo rojo. Región de Tiahuanaco. (Madrid. Museo de América.)

1001. Restos del pendón que Hernán Cortés llevó a la conquista de Méjico.

Ingresaron en el antiguo Museo de Artillería en 1840, procedentes del Ministerio de la Guerra, en cuya Secretaría se conservaban desde 1815, que fueron remitidos desde Oxaca por el brigadier don Melchor Alvarez, coronel del regimiento de Saboya, quien habiéndolos tomado a los rebeldes al apaciguar dicha provincia de Oxaca en 1814, los ofreció a S. M. el Rey.

(Madrid. Museo del Ejército.)

1002. Pendón de la Santa Hermandad de Toledo.

Estandarte de seda verde con asta y moharra con los escudos de España y el Imperio, bordados en oro en el siglo XVI. El damasco es posterior. Fué llevado por los miembros de la Santa Hermandad que participaron en la expedición del Emperador Carlos V contra Túnez en 1535.

(Madrid. Museo del Ejército.)

1003. Terno de la Emperatriz.

Confeccionado con las telas de un traje donado por la Emperatriz Isabel al Monasterio de Guadalupe.

Dalmática: Abajo, sobre terciopelo rojo, se ornamenta el escudo de San Jerónimo, siendo los bordados de oro y seda de suaves y diversos tintes. Semejante motivo y escudo se repite en una manga. En la otra de éstas, y en el dorso, jarrón decorativo con los mismos valores de terciopelos y bordados. El resto, rico oro, fileteados rojos y seda.

Collarín: Media figura de María —en el centro de un tondo— con el Niño en brazos. Bordados con formas decorativas.

Casulla: De seda amarilla, oro y franja central, vertical, de motivos decorativos bordados, con medias figuras humanas que rematan estilizadas hojas, sobre fondo de magnífico terciopelo negro-carminoso.

(Guadalupe. Monasterio.)

1004. Guión de D. Juan de Austria.

Es de damasco carmesí bordado de oro al canutillo y bordados en sedas de colores y oro; por una cara la imagen de Jesucristo y por la otra la de la Virgen. El fondo de seda y bordado de la orla restaurado en el siglo XVII. Estuvo en Namur en el entierro de Don Juan.

Alto, 0,48; largo, 0,52.

BBL.: Conde Valencia de Don Juan: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.

Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid, 1950.

(Patrimonio Nacional. Real Armería.)

CERAMICA, HIERROS Y CRISTAL

1005 a 1012 Los Keros.

Vasos para la *chicha*, líquido obtenido por la fermentación del maíz. forman una parte de la colección de arte incaico (Cuzco) que posee el Museo de América. Los Keros son de maderas duras con decoración policroma y formas muy variadas que se inspiran en la fauna del país:

1005. Kero.

De cabeza humana cuyo rostro se halla pintado de ocre, rojo y verde en bandas superpuestas; el rojo y el verde en cuarteles alternados. En la nuca figura una escena de guerra. Madera policromada. Altura, 19,3 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1006. Kero.

De cabeza humana, cuyo rostro se halla pintado de verde, ocre y rojo en tres franjas superpuestas. En la nuca escena con figuras. Madera policromada. Altura, 19,7 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1007. Kero.

De cabeza estilizada de jaguar. En la nuca escena guerra. Madera policromada. Altura, 24 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1008. Kero.

De cabeza estilizada de jaguar, cuya decoración pictórica ha desaparecido en su mayor parte. Madera policromada. Altura, 23,5 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1009. Kero campaniforme.

Con la decoración en tres franjas horizontales, en la primera de las cuales se representa una escena con figuras y paisaje. Madera policromada. Altura, 21,5 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1010. Copa cilíndrica.

De poco fondo, sostenida por una escultura de hombre desnudo sentado. Carece de color. Madera. Altura, 24 centímetros.

(Madrid. Museo de América.)

1011. Copa cilíndrica.

Ancha y baja, sostenida por dos personajes sentados. Se halla decorada con dibujos geométricos y leones de influencia colonial. Altura, 17 centímetros. Madera policromada. Arte Inca.

(Madrid. Museo de América.)

1012. Vasija.

En forma de caimán estilizado, que presenta dos orificios, uno en el hocico y otro en el extremo de la cola. Las incisiones geométricas que le adornan muestran vestigios de pintura roja y amarilla. Barro negro. Altura, 19,5 centímetros. Longitud, 31,5 centímetros. Arte Inca.

(Madrid. Museo de América.)

1013. Plato de loza, italiano.

Con la representación policroma de las luchas entre César y Pompeyo. Fechado por detrás en el año 1543.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

1014. Plato de loza de Urbino.

Policroma y con grutescos. Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

1015. Cuadro de cerámica de Talavera.

Procedente del palacio de Sessa y Altamira. Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

1016. Candelabro de hierro forjado con labor renacentista.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

1017. Candelabro de hierro forjado con labor renacentista.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

1018. Colgante de cristal con el retrato de Carlos V.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

1019. Placa de vidrio con la figura en relieve de Carlos V.

Siglo xvi.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

1020. Plato de los Fuggers.

De cristal, con el escudo pintado de los banqueros del Emperador llamados en España los Fúcares.

(Madrid. Museo Lázaro Galdiano.)

1021. Dos copas del siglo xvi.

De cristal de roca tallado y las tapaderas de bronce dorado y cincelado. Arte veneciano.

(Madrid. Museo Arqueológico Nacional.)

CARTAS Y MAPAS

COSA, JUAN DE LA.

1022. Carta.

0,98 × 1,99.

Puerto de Santa María. 1500.

El autor fué dueño y maestre de la nao Santa María, que llevó a Colón en el Descubrimiento del Nuevo Mundo; acompañó al Almirante en su regreso (1493) y a Ojeda (1499), cuando descubrió toda la costa de Venezuela.

La carta de Juan de la Cosa es no sólo la representación más antigua que se conoce del Nuevo Mundo, sino la obra geográfica más extraordinaria de su tiempo, por su exactitud. Modernamente existe la teoría, no aceptada por toda la crítica, de haber existido dos Juan de la Cosa, el navegante y el maestro de hacer cartas.

(Madrid. Museo Naval.)

ANONIMO.

1023. Carta geográfica fechada en Mallorca en 1533.

Perg. 1 hoj.

(Toledo. Biblioteca Provincial.)

MEDINA, PEDRO DE (1545).

1024. Mapa Mundi.

Lám. XXIX. Mapas españoles de América.

(Madrid. Francisco Javier Sánchez Cantón.)

RIBERO, DIEGO DE (1529).

1025. Carta universal...

Lám. VI. Mapas españoles de América.

(Madrid. Francisco Javier Sánchez Cantón.)

1026. Carta de California.

De 1533. Comprende la carta de Nueva España y el extremo de la península que descubrió el propio Hernán Cortés en aquel año.

Es facsímil de la existente en el Archivo de Indias.

(Madrid. Museo Naval.)

1027. Mapa de los descubrimientos y fundaciones. 1517-1558.

Ejecutado expresamente para esta Exposición por los Talleres del Museo Naval que dirige D. Julio Guillén Tato.

1028. Mapa de los viajes del Emperador.

Ejecutado para esta Exposición por los talleres del Museo Naval.

1029. Mapa de las campañas del Emperador.

Ejecutado para esta Exposición por los talleres del Museo Naval.

**1030. Mapa de la evangelización, cultura y colonización de América.
1517-1558.**

Ejecutado expresamente para esta Exposición por los Talleres del Museo Naval.

1031. Mapa Mundi.

Según el tratado de Cosmografía del geógrafo español Jerónimo Girava, impreso en Venecia, en 1552.

Ejecutado expresamente para esta exposición por los talleres del Museo Naval.

ADICIONES

P I N T U R A

ANONIMO.

1032. Retrato de Santa Teresa.

Papel. 0,36,5 × 0,26.

Señalado como uno de los más auténticos retratos de la Santa, está pintado en papel y es obra del siglo XVI. Coincide en sus rasgos esenciales con el de Fr. Juan de la Miseria, y por su carácter y procedencia parece se pintó con el original delante. Según una inscripción que tiene al dorso la tabla que lo guarda, perteneció al Virrey de Sicilia y Arzobispo de Palermo, Fr. Martín de León y Cárdenas, que lo dió a su sobrino don Juan de Ahumada y Cárdenas, siendo capitán de su guardia el año 1643, cuyos descendientes lo conservaron en su poder hasta 1955, que lo vendieron al Estado español, entregándolo éste para su custodia a la Academia de la Lengua.

(Madrid. Real Academia Española de la Lengua.)

D I B U J O Y G R A B A D O

1033. Plano de la ciudad de Metz hecho, según parece, por algún ingeniero francés. Siglo XVI.

Papel. 0,43 × 0,29.

(Madrid. Duques de Alba.)

1034. Escudos de Caballeros de la Orden del Toisón de Oro.

Papel. Copias miniadas.

Serie de escudos en número de 22, copia de los de los Caballeros que figuraron en el Capítulo celebrado por la Orden del Toisón en el coro de la catedral de Barcelona en 1519 y que se conservan en el mencionado coro.

(Barcelona. Escuela Superior de Arquitectura.)

A R M A S

1035. Estoque bendito de Don Juan de Austria.

En los años jubilares, el Santo Padre bendecía un estoque y un *pileum* o gorro, que concedía al capitán que más se había distinguido en defensa de la Cristiandad. Esta pieza —simbólica— concedida por el Papa San Pío V a don Juan de Austria y que aquí se exhibe, es un gran mandoble, con empuñadura de cruz, pavonada y nielada, que fué restaurada el pasado siglo por Eugenio Zuloaga.

Don Juan de Austria legó este arma al doctor López Madera, protomédico de la Armada, y éste, al morir, se mandó enterrar con ella, y a mediados del siglo XIX apareció en unas excavaciones y fué depositada en el Museo de la Marina, donde hoy se encuentra.

(Madrid. Museo Naval.)

MINIATURAS Y MANUSCRITOS

FRANCO, JEHAN.

1036. Breuiare contenant la Royale et très anchieune lignée de la Sacrée Imperiale et Catholique maiesté Charles cinquiesme Roy des Espaignes, etc.; des très illustre prince Ferdinand Roy de bohème et de la tres clere dame Madame Marguerite leur tante Archiduchesse d'Austrice Duchesse de Bourgogne, de Brabant, etc., et de tous aultres Archiducs Ducs d'Austrice et Contes de Habsburg leurs progeniteurs, depuis enuiron deux mil ans...

Ms. perg., 66 fols.

Contiene 21 retratos miniados, los cuatro últimos de Maximiliano I, Margarita de Austria, Felipe el Hermoso, Carlos V y Fernando I. Está firmado y dedicado por Jehan Franco a la Archiduquesa Margarita en 31 de octubre de 1517.

(París. Bibl. Nacional.)

ANONIMO.

1037. Evangelistarium.

Ms. en vitela, en letra gótica.

En el frontis, miniatura de la Crucifixión, y en el fol. 1 texto inscrito en orla renacentista con la representación de San Marcos y el toro. Mayúsculas del texto en morado, verde o rojo y páginas marginadas con ornamentación vegetal.

(Toledo. Bibl. Provincial.)

ANONIMO.

1038. Cantoral dedicado a Felipe I el Hermoso en 1505.

Perg. con miniaturas.

Forma parte de la colección de libros de coro mandados escribir por el Obispo don Juan Rodríguez de Fonseca entre 1499 y 1500. Escudo real y del Prebado y gran miniatura con la glorificación de la Iglesia. (Córdoba. Iglesia Catedral.)

VARIOS AUTORES

1039. Códice conteniendo poesías de varios autores.

Ms. Let. del siglo xvi. 400 fols.

Contiene composiciones de Bibaldo, Baltasar de Alcázar, Bejarano, Pineda, B. Casas, Carmona, Diego de Mendoza, Diego Zúñiga, Guzmán, Hernando de Acuña, Ramírez, Tamariz, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Badillo, Carvajal, Silvestre, etc.

(Toledo. Bibl. Provincial.)

SUAREZ DE PERALTA, JUAN.

1040. Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista...

Ms. Let. del siglo xvi. 178 fols. Firmado por el autor.

Suárez de Peralta, vecino y natural de Méjico, escribió esta obra después de 1589. En 1878 la publicó en Madrid don Justo Zaragoza en sus *Noticias históricas de la Nueva España*.

(Toledo. Bibl. Provincial.)

ESCUDERO, MATÍAS.

- 1041.** Relación de las cosas notables que an sucedido en diversas partes de la Christiandad, especialmente en España.

Ms. Let. del siglo xvi. 699 fols.

La Relación alcanza hasta el año 1593. El autor es contemporáneo de los últimos sucesos que relata.
(Toledo. Bibl. Provincial.)

VALPARAISO, MARQUÉS DE.

- 1042.** Vida del Emperador Carlos V en el Monasterio de Yuxte.

Ms. Copia del siglo xviii. 182 fols.

El original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.
(Toledo. Bibl. Provincial.)

AUTOGRAFOS Y DOCUMENTOS

- 1043.** Correspondencia relativa a la abdicación del Emperador Carlos V.

1 vol. ms. 35 × 25.

(Bruselas. Archivos Generales del Reino.)

- 1044.** Carta del Emperador Carlos V concediendo perdón a Toledo con motivo del alzamiento de las Comunidades. Vitoria, a 28 de octubre de 1521.

(Toledo. Ayuntamiento.)

- 1045.** Carta cifrada del Emperador Carlos V. 15 de abril de 1530.

(Toledo. Fundación Lerma.)

- 1046.** Carta de D. Carlos al Cabildo de la Catedral de Gerona comunicándole su elección de Emperador. Barcelona, 6 de julio de 1519.

(Gerona. Iglesia Catedral.)

- 1047.** Carta del Emperador Carlos V convocando Cortes en Monzón.
15 de junio de 1537.

(Gerona. Iglesia Catedral.)

- 1048.** Carta de la Emperatriz Isabel al Cabildo de la Catedral de Gerona. Septiembre de 1532.

(Gerona. Iglesia Catedral.)

- 1049.** Carta de la Emperatriz Isabel al Cabildo de la Catedral de Gerona suplicando plegarias. 23 de julio de 1533.

(Gerona. Iglesia Catedral.)

- 1050.** Carta de la Emperatriz Isabel al Cabildo de la Catedral de Gerona sobre la predicación de la Bula de cruzada. 15 de octubre de 1536.

(Gerona. Iglesia Catedral.)

- 1051.** Carta del Emperador Carlos V al Cardenal Tavera.

(Toledo. Fundación Lerma.)

- 1052.** Carta del Cardenal Tavera al Emperador Carlos V.

(Toledo. Fundación Lerma.)

- 1053.** Carta privilegio de D. Carlos de Austria concediendo a los comerciantes de la villa de Diest la exención del derecho de Aduanas del Ducado de Brabante. 4 de febrero de 1514.

Perg. 1,50 × 0,69.

Tiene sello pendiente en cera roja del Emperador Maximiliano.
(Diest. Colecciones de la Ciudad.)

M U E B L E S

1054. Mueble credencia español.

Siglo xvi.

(Toledo. Fundación Lerma.)

1055. Mueble credencia portugués.

(Toledo. Fundación Lerma.)

1056. Arqueta con incrustaciones de taracea del siglo XVI.

(Madrid. Museo de Artes Decorativas.)

1057. Arqueta con incrustaciones de taracea del siglo XVI.

(Madrid. Museo de Artes Decorativas.)

1058. Catorce alfombras copias de las de Cuenca y Alcaraz, del siglo XVI.

(Madrid. Fundación Generalísimo.)

1059. Sillón de cadera tapizado de terciopelo que, según la tradición, utilizó el Emperador cuando visitó Palma de Mallorca.

Aparte otros muebles, figuran en la Exposición, distribuidos en sus salas, numerosos bancos, sillones de tijera, fraileros, tapizados de baqueta unos y de terciopelo otros, braseros, hierros, etc., pertenecientes a la Fundación Lerma de Toledo, Real Fábrica de Tapices de Madrid, catedral de Toledo, Ayuntamiento de Toledo, convento toledano de Santo Domingo el Real, convento toledano de San Clemente, Palacio Arzobispal, etc., que no se catalogan por figurar sólo como elementos complementarios de la Exposición.

(Palma de Mallorca. Museo Diocesano.)

CARTAS GEOGRAFICAS

PILESTRINA, SALVADOR.

- 1060.** Carta de marear, firmada así: «Salvator Pilestrina en Mallorca en l'anny 1533».

Perg. 350 × 340 mm.

En ella aparecen trazadas las costas del Mediterráneo occidental y las atlánticas de la Península, con representaciones de ciudades. A la izquierda, Virgen sentada con el Niño, tipo italiano, y a los pies la inscripción de la carta sobre cartela.

Pertenece a la Escuela de Cartografía mallorquina y de las primeras del siglo XVI, procedente de ella. Como todas las que reciben el nombre de *arrumbadas*, está surcada por líneas rojas, verdes y negras, cruzadas en el centro de círculos o rosas de los vientos, a cuyo alrededor hay signos marcando los puntos cardinales.

(Toledo. Bibl. Provincial.)

VARIOS

- 1061.** Modelo de galeón español de 1540.

Conserva tan sólo el casco y figuró como exvoto en el Santuario de Nuestra Señora de la Consolación de Utrera. Como es sabido, el galeón era la nave eminentemente guerrera, diferenciándose ya de la nao marchante en sus líneas y obra muerta.

(Madrid. Museo Naval.)

- 1062.** Modelo de galera del siglo XVI.

De la última época del Emperador, cuando comenzó a usarse sólo un remo por banco en lugar de los tres que bogaban en cada bancada, como puede apreciarse en los tapices de la conquista de Túnez.

(Madrid. Museo Naval.)

- 1063.** Corteza del árbol bajo el que pasó Hernán Cortés la Noche Triste.

RELACION DE LOS EXPOSITORES

BELGICA

Amberes:

Museo Plantin.

Beloeil, Castillo de:

SS. AA. los Príncipes de Ligné.

Brujas:

Catedral de San Salvador.

Gobierno Provincial.

Museo de la Capilla de la Santa Sangre.

Museo Gruuthuse.

Bruselas:

Archivo General del Reino.

Biblioteca Real. Gabinete de Estampas.

Biblioteca Real. Gabinete de Manuscritos.

Colección Dr. Delporte.

Museos Reales de Arte y de Historia.

Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

Diest, Villa de:

Colecciones de la Ciudad.

Gaesbeek, Castillo de:

Gante:

Museo de Bellas Artes.

Museo de la Byloke.

Lieja:

Museo de Bellas Artes.

Malinas:

Museo Comunal.

Roelx, Castillo de:

S. A. S. el Príncipe de Croy Roelx.

ESPAÑA

Astorga:

Iglesia Catedral.

Barcelona:

Escuela Superior de Arquitectura.

D. F. Pérez de Olaguer-Feliú.

Museo de Arte.

Museo de Artes Decorativas.

D. Miguel Matéu Plá.

Burgos:

Monasterio de las Huelgas.

Cádiz:

Museo de Bellas Artes.

Cisneros:

Iglesia Parroquial.

Córdoba:

Iglesia Catedral.

Covarrubias:

Iglesia Colegial.

Cuenca:

Iglesia Catedral.

El Escorial:

Monasterio.

Gandía:

Convento de RR. PP. Jesuitas.

Convento de RR. MM. Franciscanas Clarisas.

Gerona:

Museo Diocesano.

Granada:

Arzobispado.

Biblioteca del Duque de Gor.

Capilla Real.

Museo de la Casa de los Tiros.

Convento del Angel Custodio.

Hermanos de San Juan de Dios.

Monasterio de Padres Dominicos.

Museo de Bellas Artes.

Universidad.

Guadalupe:

Monasterio.

Hormaza:

Iglesia Parroquial.

León:

Museo Arqueológico.

Lerma:

Monasterio de MM. Carmelitas.

Madrid:

Duques de Alba.
Duque de Alburquerque.
D. Andrés Allendesalazar y Besnar.
Ayuntamiento.
D. Pascual Bravo.
Condesa viuda de Doña Marina.
Duquesa viuda de Fernán Núñez.
D. Manuel Gómez Moreno.
Duque del Infantado.
Instituto de Valencia de Don Juan.
D. Carlos Jiménez Díaz.
Condes de Limpías.
D. Arturo Linares.
D. José Menéndez Pidal.
Ministerio de Asuntos Exteriores.
Ministerio de Educación Nacional.
Ministerio de Justicia.
Monasterio de las Descalzas Reales.
Museo de América.
Museo Arqueológico Nacional.
Museo de Artes Decorativas.
Museo Cerralbo.
Museo del Ejército.
Museo Lázaro Galdiano.
Museo Naval.
Museo del Prado.
Patrimonio Nacional.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Real Academia Española de la Lengua.
Real Academia de la Historia.
D. Mariano Rodríguez de Rivas.
Condesa viuda de Romanones.
D. Francisco Javier Sánchez Cantón.
Marqués de Santo Domingo.
D. Ramón Serrano Suñer.
Sindicato Nacional de Ganadería.
D. Enrique Traumann.
Universidad.
Marqués Viudo de Valderrazo.
Duque de Villahermosa.
D. Herbert Weisberger.

Medina del Campo:

Iglesia Parroquial.

Medina de Pomar.

Convento de MM. de Santa Clara.

Orihuela:

Iglesia Catedral.

Palencia:

Iglesia Catedral.

Palma de Mallorca:

Museo Diocesano.

Paredes de Nava:

Iglesia de San Martín.

Iglesia de Santa Eulalia.

Pastrana:

Parroquia de la Colegiata.

Plasencia:

Iglesia Catedral.

Salamanca:

Iglesia Catedral.

Segovia:

Iglesia Catedral.

Sevilla:

Duque de Alcalá.

Ayuntamiento.

Casa de Misericordia.

Duque del Infantado.

Toledo:

Avuntamiento.
Biblioteca Provincial.
Casa del Greco.
Convento de Santo Domingo el Real.
Fundación Lerma.
Iglesia Catedral.
Museo Arqueológico.
Palacio Arzobispal.

Tordesillas:

Real Monasterio de Santa Clara.

Valencia:

Museo de Bellas Artes.

Valladolid:

Museo Nacional de Escultura.
Iglesia de San Miguel.

Villagarcía de Campos:

Colegio de PP. Jesuitas.

Yuste:

Monasterio de PP. Jerónimos.

Zamora:

Iglesia Catedral.
Iglesia de San Pedro.

Zaragoza:

Catedral de la Seo.
Iglesia de San Pablo.

FRANCIA

Lyon:

Dr. Paul Trillat.

París:

Biblioteca Nacional.
Museo Jacquemart-André.
Mme. Tudor Wilkinson.

Strasburgo:

Mme. Hans Haug.

H O L A N D A

S. M. la Reina de los Países Bajos.

Amsterdam:

Rijkmuseum.
Rijksprentenkabinet.

La Haya:

Koninklijk Huisarchief.

P O R T U G A L

Lisboa:

Museo de Arte.

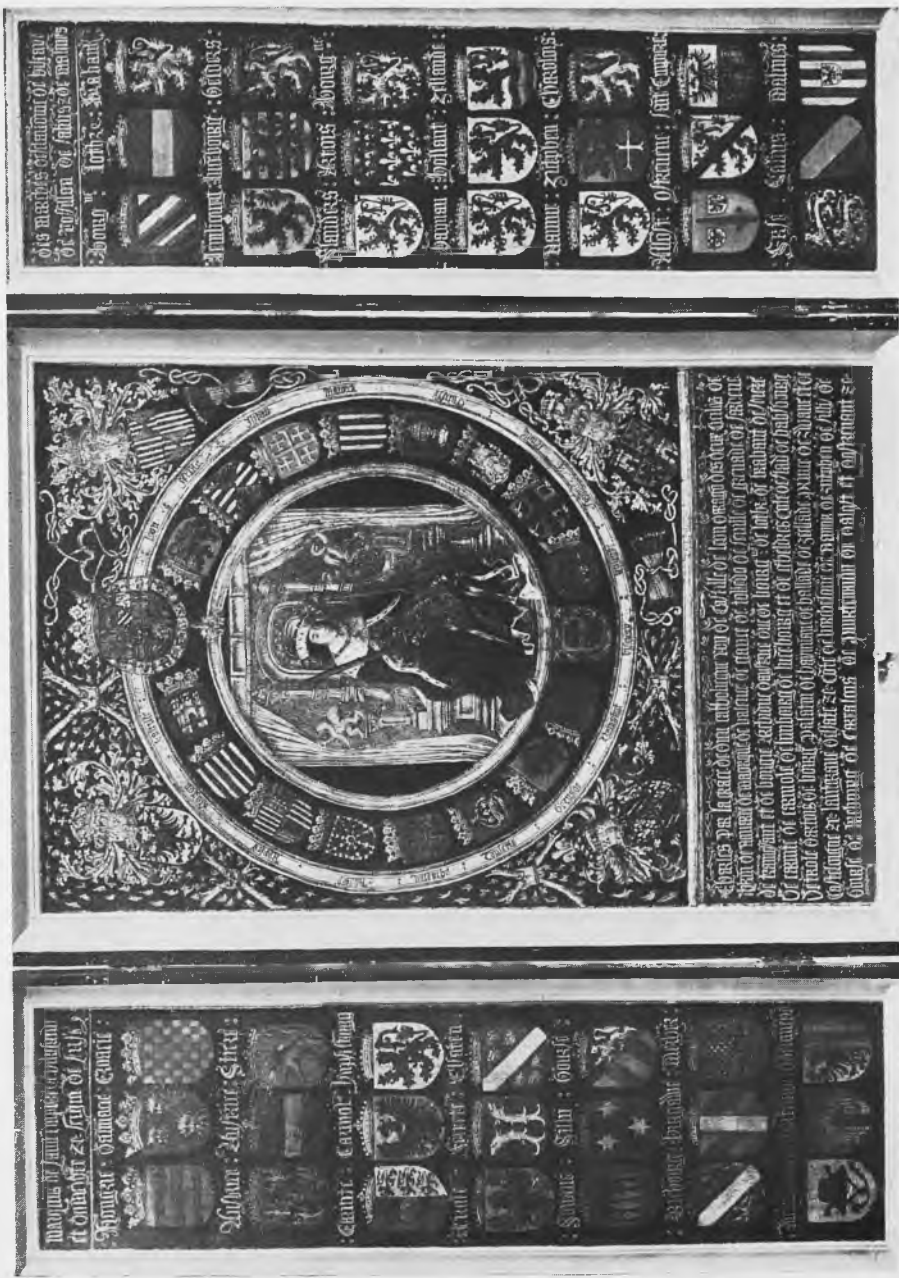
S U I Z A

Zurich:

Galería Neupert.

L A M I N A S

RETRATOS DE CARLOS V
Y DE LA EMPERATRIZ ISABEL



BATTELE: Carlos V con las armas de sus posesiones territoriales.

Malinas. Museo Comunal.



MEIT: *Carlos V* (barro cocido y policromado).

Brujas. Museo Gruuthuse



BIGARNY : *Carlos V joven, como Rey mago.*

Granada. Capilla Real.



ORLEY, VAN: *El Emperador Carlos V.*

Brujas. Catedral de San Salvador.



DAUCHER: *Carlos V a caballo.*

Strasburgo. Mme. Hans Haug.



ANÓNIMO: *Carlos V* (relieve).

Bruselas, Museos Reales de Arte e Historia.



VERMEYEN: *Carlos V*

Bruselas. Col. Dr. Delporte.



ANÓNIMO: *Carlos V como conde de Flandes.*

Brujas. Palacio de Justicia.



ANÓNIMO: *Carlos V* (Libro de la Orden del Toisón de Oro).

Bruselas. Biblioteca Real.



LEONI: *Carlos V* (mármol).

Madrid. Musco del Prado.



LEONI: *Carlos V* (mármol).

Madrid. Museo del Prado.



MONTORSOLI: *Carlos V* (mármol).

Madrid. Museo del Prado.



LEONI (?): *Carlos V.*

Castillo de Gaesbeek (Bélgica).



LEONI (?): *Carlos V* (plata).

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



ÁNÓNIMO: *Carlos V como Carlomagno* (madera).

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



LEONI: *Carlos V y la Emperatriz* (reproducción en yeso de los originales en mármol).

Madrid, Museo del Prado.



MONE: *El Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel.*

Castillo de Graesbeck (Bélgica).



DUQUESNOY: *Carlos V.*

Bruselas. S. A. S. el Príncipe de Ligne.



MONE: *El Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel.*

Castillo de Graesbeck (Bélgica).



DUQUESNOY: *Carlos V.*

Bruselas. S. A. S. el Príncipe de Ligne.



FRANCKEN II: *La abdicación del Emperador Carlos V,*

Amsterdam. Rijksmuseum.

FAMILIARES DEL EMPERADOR



ANÓNIMO: *Cartones para las vidrieras de la capilla de la Santa Sangre con retratos de Carlos V y sus antepasados.*

Brujas. Museo de la Capilla de la Santa Sangre.



VAN DER WEYDEN: *Felipe el Bueno, Duque de Borgoña.*

Madrid. Palacio Real.



BENING : *Felipe «el Bueno»* (miniatura de los Estatutos del Toisón de Oro).

Madrid. Valencia de Don Juan.



ANÓNIMO FLAMENCO: *Carlos «el Temerario» y su mujer.*

Cante. Museo de la Bóloté.



CLEVE, VAN: *Maximiliano I, Emperador de Alemania.*

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO: *Virgen de los Reyes Católicos.*

Burgos. Monasterio de las Huelgas.



ANÓNIMO: *Virgen de los Reyes Católicos.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ANÓNIMO (copia del s. XVII de original perdido): *Isabel la Católica* (detalle).

Granada. Museo de la Casa de los Tiros.



JUAN DE FLANDES (?): *Isabel la Católica*.

Madrid. Real Academia de la Historia.



MAESTRO DE LA LEYENDA DE LA MAGDALENA: *Felipe I «el Hermoso»*.

Madrid. Col. Serrano Súñer.



ANÓNIMO: *Felipe «el Hermoso»*. (Libro de la Orden del
Toisón de Oro.)

Bruselas. Biblioteca Real.



MAESTRO MICHEL: *Doña Juana «la Loca»*.

Madrid. Duque del Infantado.



CARVALHO: *Catalina de Austria Reina de Portugal, como Santa Catalina.*

Madrid. Museo del Prado.



MORO (copia): *Doña Catalina de Portugal.*

Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



MOSTAERT (?): *Filiberto II «el Hermoso», de Saboya.*

Madrid. Museo del Prado.



ORLEY, VAN: *Fernando I, Rey de Romanos.*

Madrid. Col. Traumann.



TIZIANO (copia): *Fernando I de Alemania.*

Madrid. Museo del Prado.



CLEVE, VAN: *Doña Leonor de Austria.*

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



MORO (copia): *Doña Leonor de Austria.*

Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



DUBROEUQ: *Doña Leonor de Austria* (mármol).

Madrid. Museo del Prado.



LEONI: *Doña María de Austria* (mármol).

Madrid. Museo del Prado.



ORLEY, VAN: *Cristián II de Dinamarca.*

Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



ANÓNIMO: *Felipe II* (Libro de la Orden del Toisón de Oro).

Bruselas. Biblioteca Real.



HEERE: *Felipe II.*

Valencia. Museo de Bellas Artes.



LEONI, P.: *Felipe II.*

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO: *Doña María de Portugal.*

Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



MORO: *María Tudor.*

Madrid. Col. Arturo Linares.



STIMMER, TOBIÁS (?): *Margarita de Parma*.

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO: *Don Juan de Austria.*

Madrid. Col. Duque de Alba.



MORALES, C. (?): *El Príncipe don Carlos.*

Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



MORALES, C. (?): *Don Sebastián de Portugal.*

Madrid. Condesa Viuda de Doña Marina.

CONTEMPORANEOS
DEL EMPERADOR



ANÓNIMO: *San Ignacio.*

Madrid. Col. Weisberger.



ÁNÓNIMO: *San Ignacio de Loyola.*

Madrid. Col. Duque del Infantado.



ANÓNIMO: *San Carlos Borromeo.*

Sevilla. Duque del Infantado.



ANÓNIMO: *San Ignacio (madera).*

Medina del Campo. Iglesia Parroquial



ANÓNIMO: *San Francisco de Borja.*

Madrid. Col. Duque del Infantado.



ANÓNIMO: *San Francisco de Borja.*

Gandía. Residencia PP. Jesuitas.



MORALES: *El Beato Juan de Ribera.*

Madrid. Museo del Prado.



TIZIANO (copia): *El Papa Paulo III.*

Toledo. Santa Iglesia Catedral.



GRECO: *El Cardenal Tavera.*

Toledo. Fundación Lerma.



FRÖCH (copia de Moro): *El cardenal Granvela.*

Madrid. Museo del Prado.

1. DON GASPARD AVALOS, 71.



Raxis; El Arzobispo de Granada D. Gaspar Dávalos.

Granada. Palacio Arzobispal.

6. D. PEDRO GUERRE, 73. 8.



Raxis; El Arzobispo de Granada D. Pedro Guerrero.

Granada. Palacio Arzobispal.



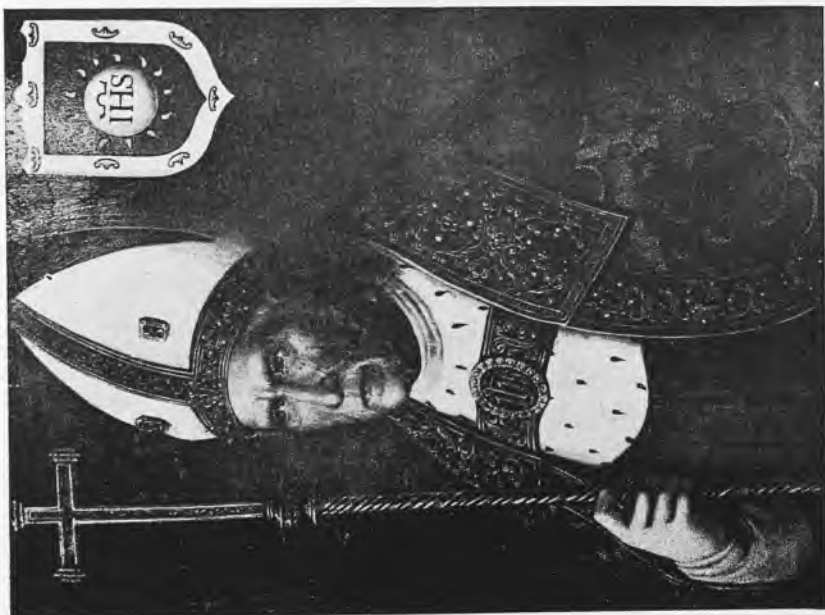
BORGOÑA : *El Arzobispo Guillermo de Croy.*

Toledo. Iglesia Catedral.



COMONTES : *El Cardinal Tavera.*

Toledo. Iglesia Catedral.



COMONTES; *El Arzobispo Martínez Siliceo.*

Toledo. Iglesia Catedral.



CARVAJAL; *El Arzobispo Carranza.*

Toledo. Iglesia Catedral.



ANÓNIMO: *El P. Alfonso Salmerón, S. J.*

Villagarcía de Campos. Colegio de PP. Jesuitas.



ANÓNIMO: *El P. J. Lainez, S. J.*

Villagarcía de Campos. Colegio de PP. Jesuitas.



RINCÓN: *D. Francisco Fernández de Córdoba.*

Madrid. Museo del Prado.



RINCÓN: Fr. Francisco Ruiz, Secretario del Cardenal Cisneros.

Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan.



ANÓNIMO: El Príncipe de Eboli.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ANÓNIMO: *Guillermo de Croy, señor de Chièvres.*

Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.



ORLEY, VAN: *El Conde Enrique de Nassau, Marqués del Cenete.*

Barcelona. Museo de Arte



AMBERGER: *Don Fadrique Alvarez de Toledo, II Duque de Alba.*

Madrid. Col. Duques de Alba.



ANÓNIMO: *Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, II Duquesa de Alba.*

Madrid. Duques de Alba.



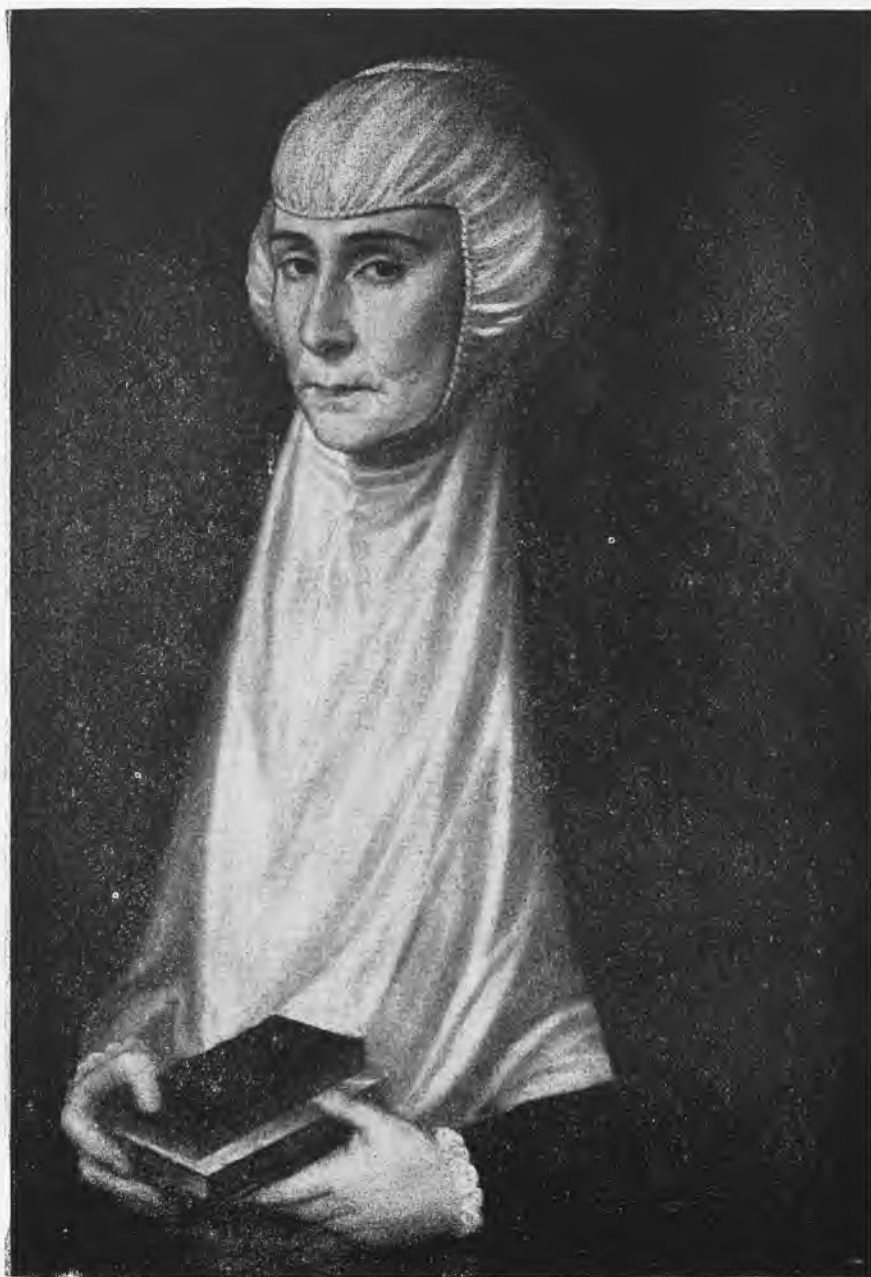
RUBENS (copia de Tiziano): *El Gran Duque de Alba*.

Madrid. Col. Duques de Alba.



ESCUELA VENECIANA: *La Gran Duquesa de Alba.*

Madrid. Museo Cerralbo.



SÁNCHEZ COELLO: *Doña Leonor de Mascareñas.*

Madrid. Condes de Limpias.



ANÓNIMO: *Don Diego Hurtado de Mendoza.*

Madrid. Museo del Prado.



TINTORETTO: *D. Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz (?)*.

Barcelona. Museo de Arte.



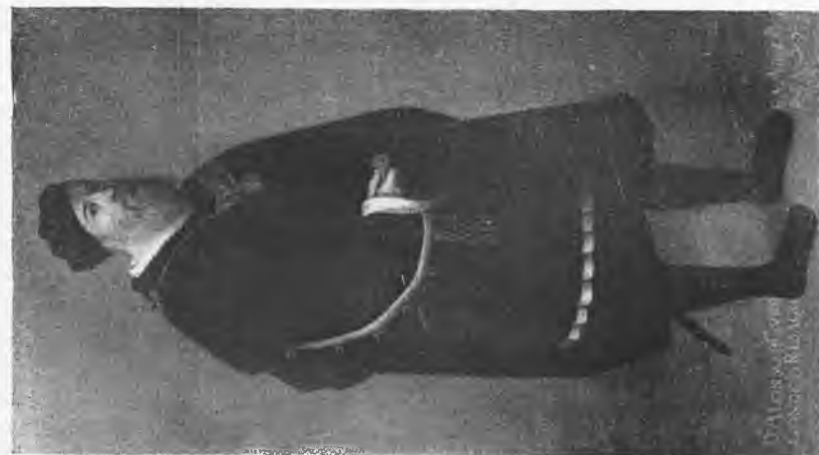
JUANES: *Don Luis de Castellá, Señor de Bicorp.*

Madrid. Museo del Prado.



ROLAN DE MOIS: *Don Martín de Gurrea, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza.*

Madrid. Col. Duque de Villahermosa.



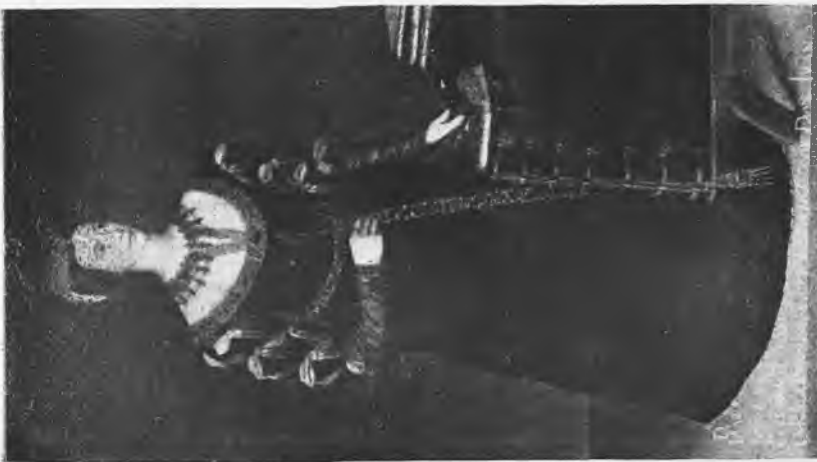
Mots, Rolan de: *Don Alonso de Gurrea.*

Madrid. Duque de Villahermosa.



Mots, Rolan de: *Doña Luisa de Borja.*

Madrid. Duque de Villahermosa.



Mots, Rolan de: *Doña María López de Guirre.*

Madrid. Duque de Villahermosa.



Mots, Rolan de: *Don Juan de Aragón.*

Madrid. Duque de Villahermosa.



MORO: *El Marqués de las Navas.*

Toledo. Fundación Lerna-



MORO: *La Marquesa de las Navas.*

Toledo. Fundación Lerma.



ANÓNIMO: *Luis Vives*.

Sevilla. Duque del Infantado.



PANTOJA DE LA CRUZ: *Marco Antonio Colonna*.

Sevilla. Duque del Infantado.



PARMIGIANNINO: *El Conde de San Segundo*.

Madrid. Museo del Prado.



ESCUELA VENECIANA: *El Marqués del Vasto.*

Madrid. Museo Cerralbo.



TIZIANO (copia por Veronés): *Alocución del Marqués del Vasto*.

Madrid, Museo del Prado.



ANÓNIMO VENECIANO: *Andrea Doria*.

Madrid. Museo Cerralbo.



ANDREA DEL SARTO: *Alejandro de Médicis.*

Madrid. Museo Cerralbo.



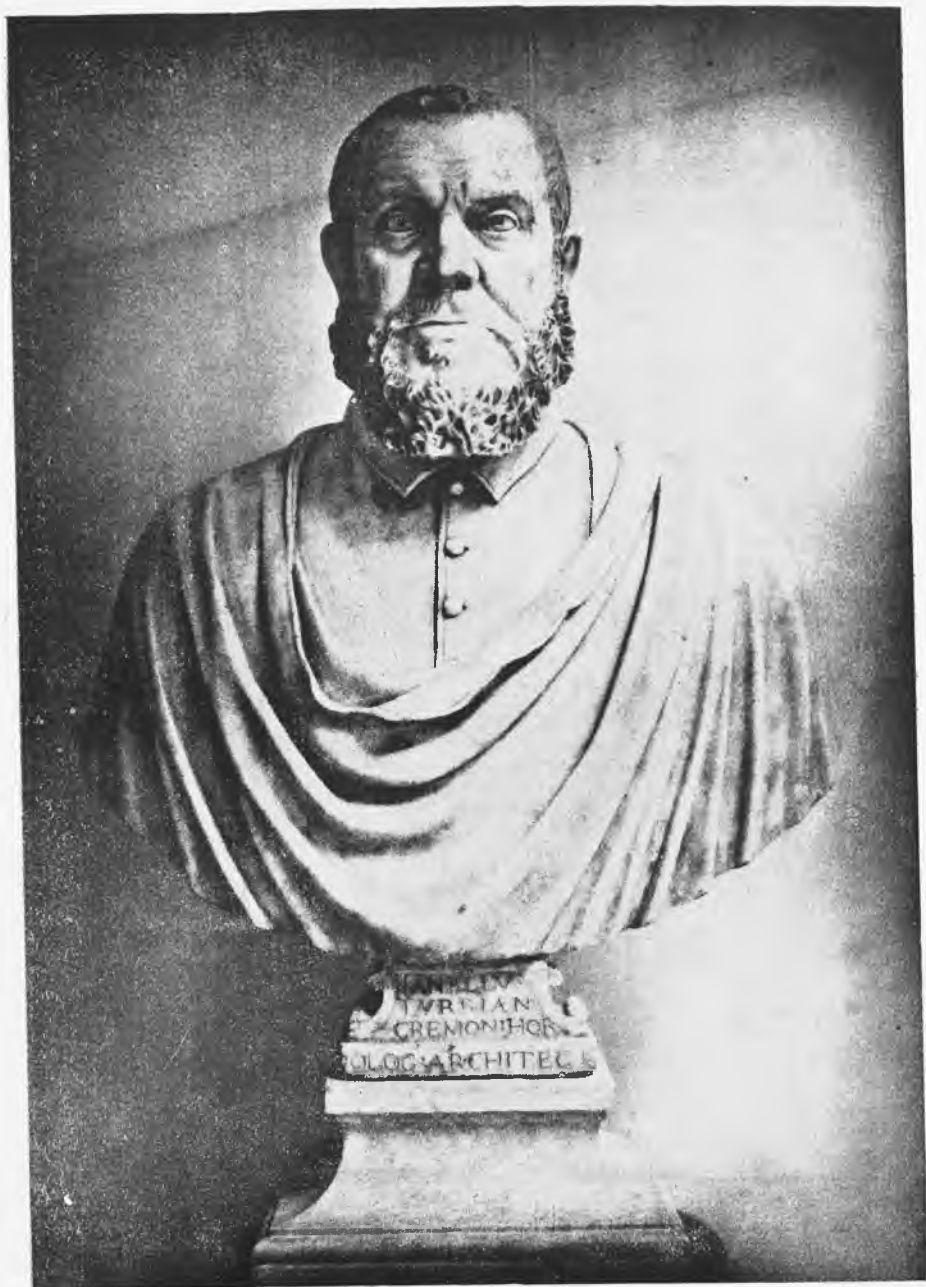
RAFAEL (copia): *Andrea Navagiero.*

Madrid. Museo del Prado.



RAFAEL (copia): *Agustín Beazzano.*

Madrid. Museo del Prado.



MONEGRO: *Juanelo Turriano* (mármol).

Toledo. Museo Arqueológico.



SÁNCHEZ COELLO: *Autoretrato* (?)

Madrid. Museo del Prado.



LAMBERT-LOMBARD: *Autorretrato.*

Lieja. Museo de Bellas Artes.



ANÓNIMO: *Retrato de caballero.*

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



ANÓNIMO ALEMÁN: *Retrato de caballero.*

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



ANÓNIMO: *Francisco Pizarro.*

Madrid. Museo de América.



ANÓNIMO: *Hernán Cortés.*

Sevilla. Duque del Infantado.



ANÓNIMO ESPAÑOL: *Un conquistador de Indias.*

Madrid. Museo del Prado

PINTURA PENINSULAR



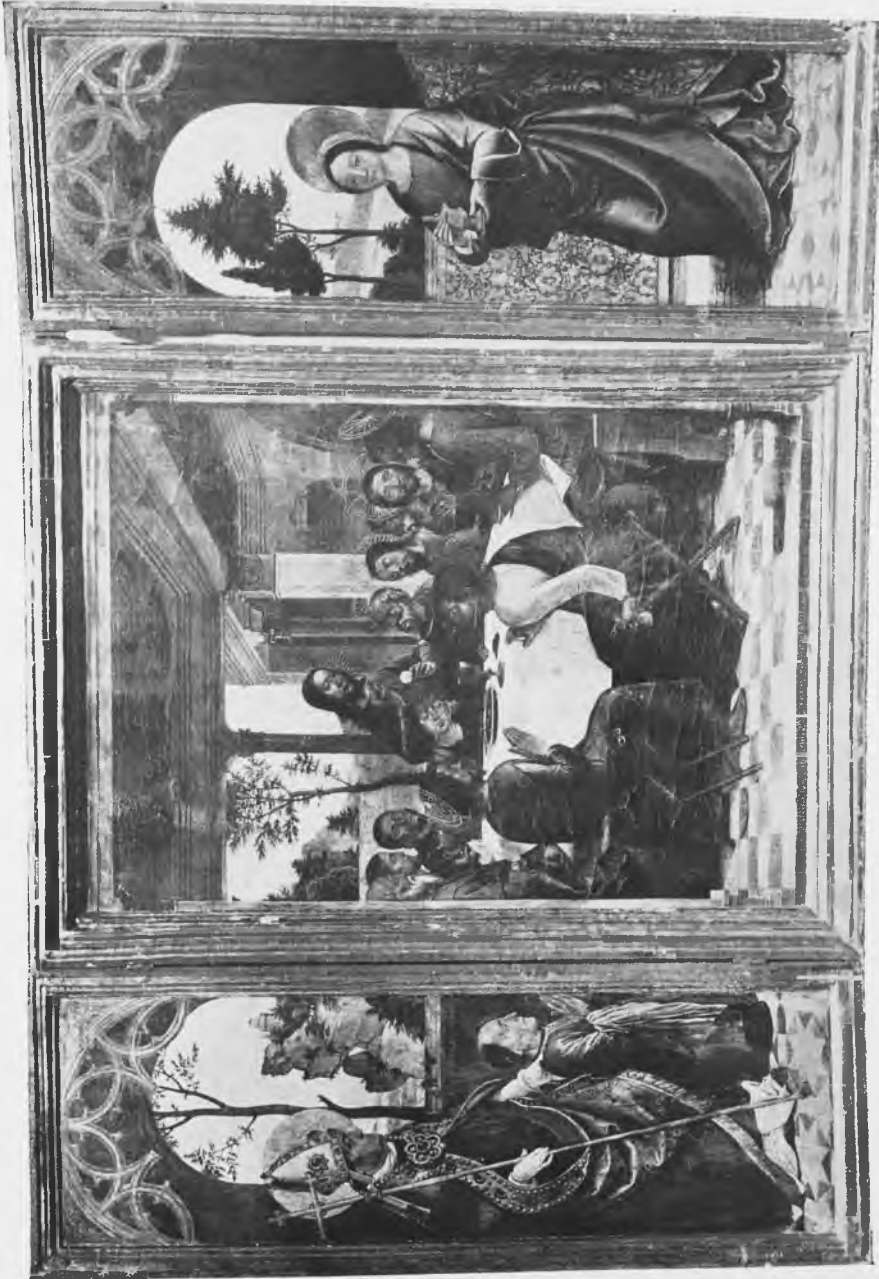
NUNYZ: *Tabla del retablo de San Eloy.*

Barcelona. Museo de Arte.



FLANDES, Juan de (?): *San Juan Bautista*.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



BORGOÑA: *Triptico de la Cena.*

Toledo. Iglesia Catedral.



BORCOÑA: *La Sagrada Familia en Egipto.*

Cuenca. Iglesia Catedral.



BORCOÑA: *La Presentación en el Templo.*

Cuenca. Iglesia Catedral.



BERRUGUETE, P.: *El milagro de San Cosme y San Damián.*

Covarrubias. Iglesia Colegial.



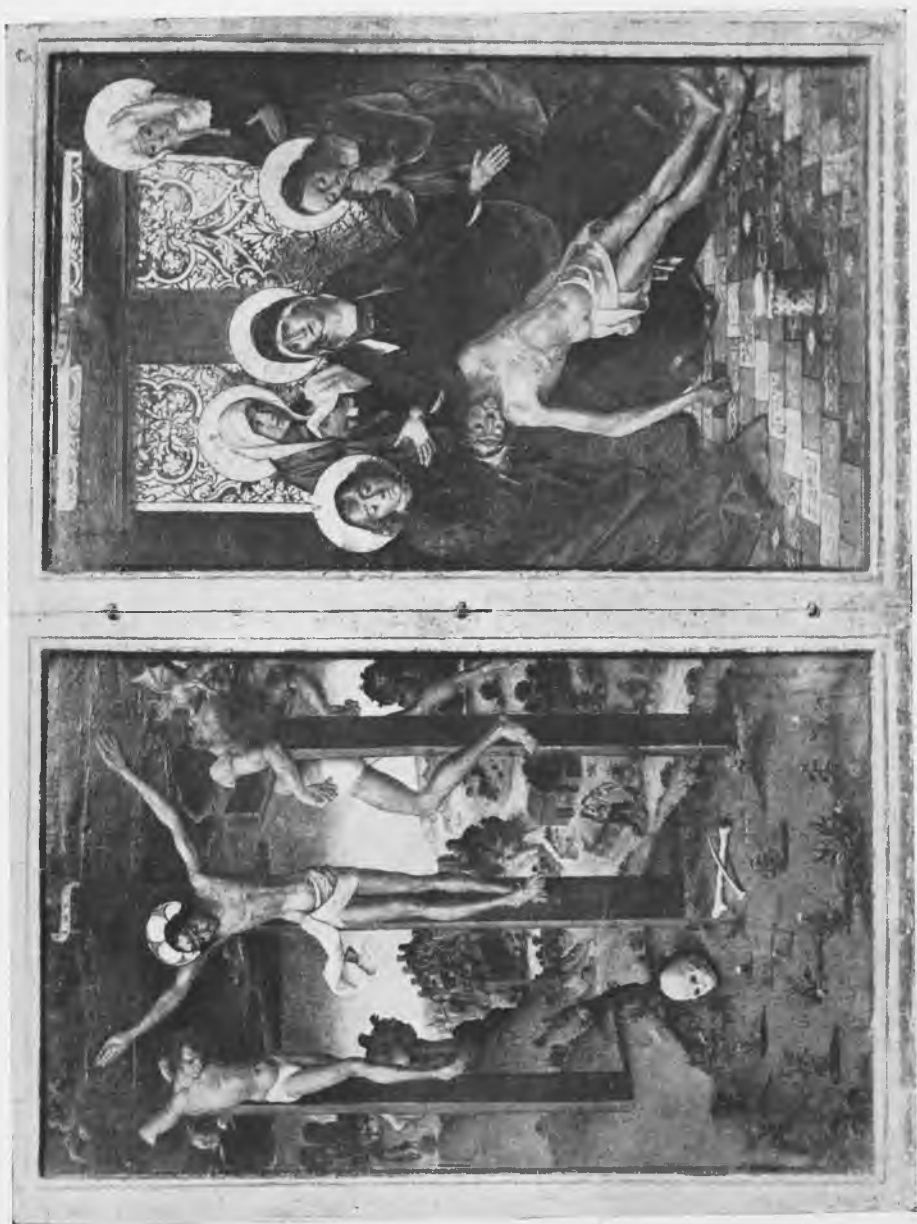
BERRUGUETE, P.: *El Rey Exdras*.

Paredes de Nava. Iglesia de Santa Fulgata.



BERRUGUETE, P.: *El Rey Ecequías*.

Paredes de Nava. Iglesia de Santa Fulgata.



BERRUGUETE, P.: *Calvario y Quinta Angustia* (diptico).

Palencia, Iglesia Catedral.



FERNÁNDEZ, ALEJO: *La Flagelación.*

Madrid. Museo del Prado.



OSONA PADRE: *Piedad*.

Valencia. Museo de Bellas Artes.



OSONA (hijo): *San Miguel.*

Orihuela. Iglesia Catedral.



YÁÑEZ DE LA ALMEDINA: *San Damián*.

Madrid. Museo del Prado.



YÁÑEZ DE LA ALMEDINA: *La Resurrección del Señor.*

Valencia. Museo de Bellas Artes.



CORREA: *La muerte de la Virgen.*

Madrid. Museo del Prado.



CORREA: *La Coronación de espinas.*

Toledo. Museo Arqueológico.



CORREA: *La Pentecostés.*

Toledo. Museo de Bellas Artes.



MASIP: *Martirio de Santa Inés.*

Madrid. Museo del Prado.



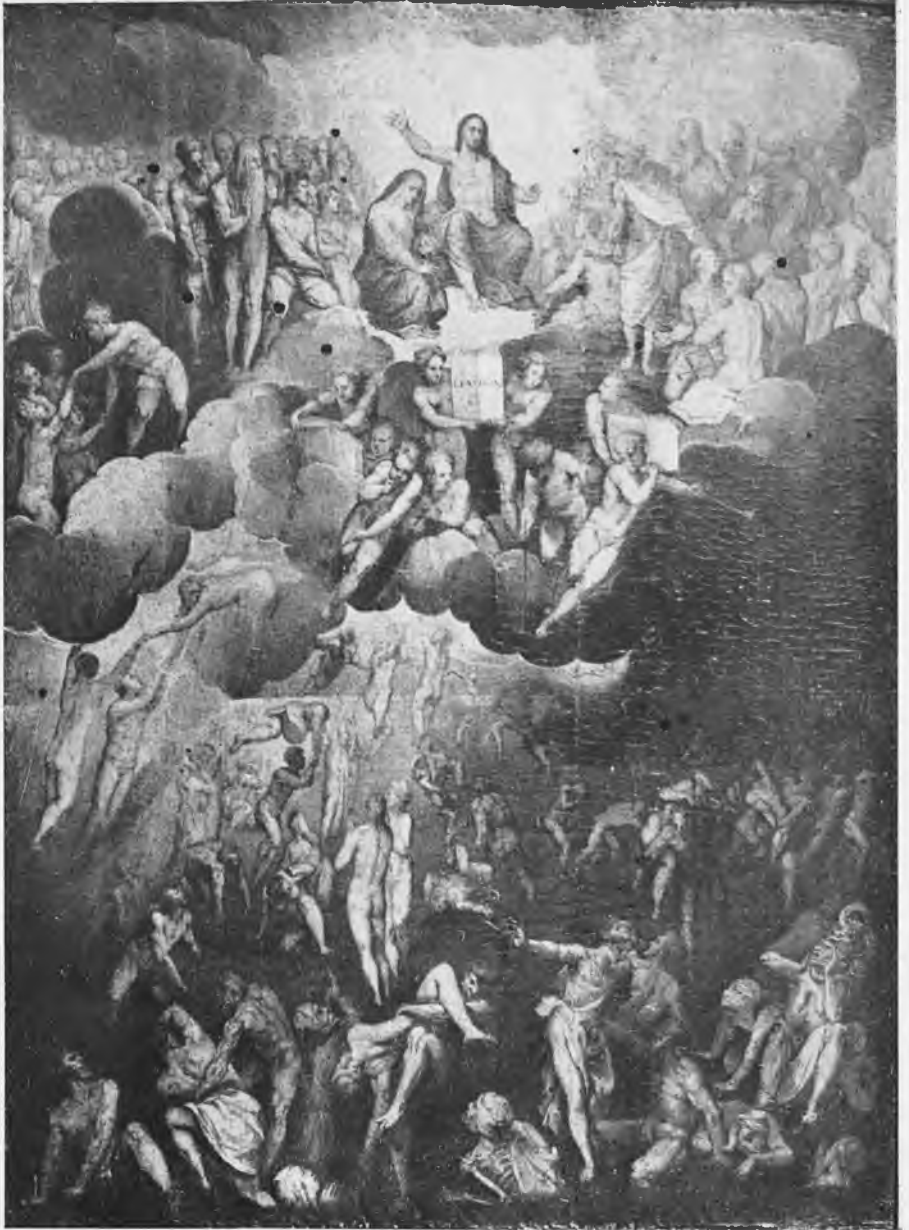
JUANES: *Bodas místicas del venerable Agnesio.*

Valencia. Museo de Bellas Artes.



MACHUCA: *La Virgen de la leche.*

Madrid. Museo del Prado.



VARGAS: *El Juicio final.*

Madrid. Col. Gómez Moreno



BECHERRA: *La Magdalena penitente.*

Madrid. Museo del Prado.



MORALES: *La Virgen con el Niño y San Juanito.*

Madrid. Col. Jiménez Díaz.



MORALES: *Calvario con donante.*

Valencia. Museo de Bellas Artes.



GONZÁLEZ VELÁZQUEZ: *Alegoría del Toisón de Oro.*

Madrid. Museo Cerralbo.

PINTURA EXTRANJERA



Vista panorámica de Gante en 1564.

Gante, Museo de la Byloke.



BRUEGHEL (discípulo de): *El Palacio Real de Bruselas.*

Madrid. Museo del Prado.



FRANCK EL VIEJO: *Interior de una iglesia flamenca.*

Madrid. Museo del Prado.



DAVID: *Virgen con el Niño*.

Granada. Museo del Sacromonte.



VAN EYCK (sucesión de): *Virgen con el Niño.*

Covarrubias. Iglesia Colegial.



ANÓNIMO (según grabado de SCHONGAUER): *Huída a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



BOUTS, A.: *Cristo coronado de espinas.*

Madrid. Museo del Prado.



VAN ORLEY: *Piedad*.

Madrid. Col. Duque de Villahermosa



VAN DER WEYDEN (hijo): *Calvario*.

Madrid. Col. Duque de Villahermosa



VAN ORLEY: *Virgen con el Niño*.

Cádiz. Museo de Bellas Artes.



GOSSAERT (escuela de): *Santa Catalina y Santa Bárbara.*

Madrid. Museo Cerralbo.



GOSSAERT (escuela de): *Reverso de las tablas anteriores.*

Madrid. Museo Cerralbo.



BRUEGHEL el Viejo: *Adoración de los Reyes.*

Madrid. Museo del Prado.



PATINIR: *Noli me tangere.*

Madrid. Col. Traumann.



METSYS: *Piedad.*

Madrid. Col. Traumann.



ANÓNIMO FLAMENCO: *Tríptico de la Virgen con el Niño.*



ISENBRANT: *Trípico de la Piedad.*

Formaza. Iglesia Parroquial.



Bosch: *Tríptico de los Improperios* (tabla central).

Valencia. Museo de Bellas Artes.



HUYS: *El Infierno*.

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO FLAMENCO: *La Adoración de los Reyes.*

Madrid. Col. Traumann.



BENSON: *Cristo en Magestad.*

Madrid. Col. Traumann.



VAN CLEVE: *El Salvador.*

Madrid. Museo del Prado.



OOSTSANEN: *San Jerónimo*.

Madrid. Museo del Prado.



MARINUS: *El cambista y su mujer.*

Madrid, Museo del Prado.



MARINUS: *San Jerónimo meditando.*

Madrid. Col. Duquesa Viuda de Fernán Núñez.



VAN CLEVE (?): *San Jerónimo meditando.*

Madrid. Museo Cerralbo.



FLORIS: *Muerte de Abel.*

Madrid. Museo del Prado.



COXCYE: *San Antonio Abad.*

Madrid. Col. Traumann.



COXCYE: *Santa Cecilia.*

Madrid. Museo del Prado.



COFFERMANS: *La Magdalena penitente.*

Madrid. Museo del Prado.

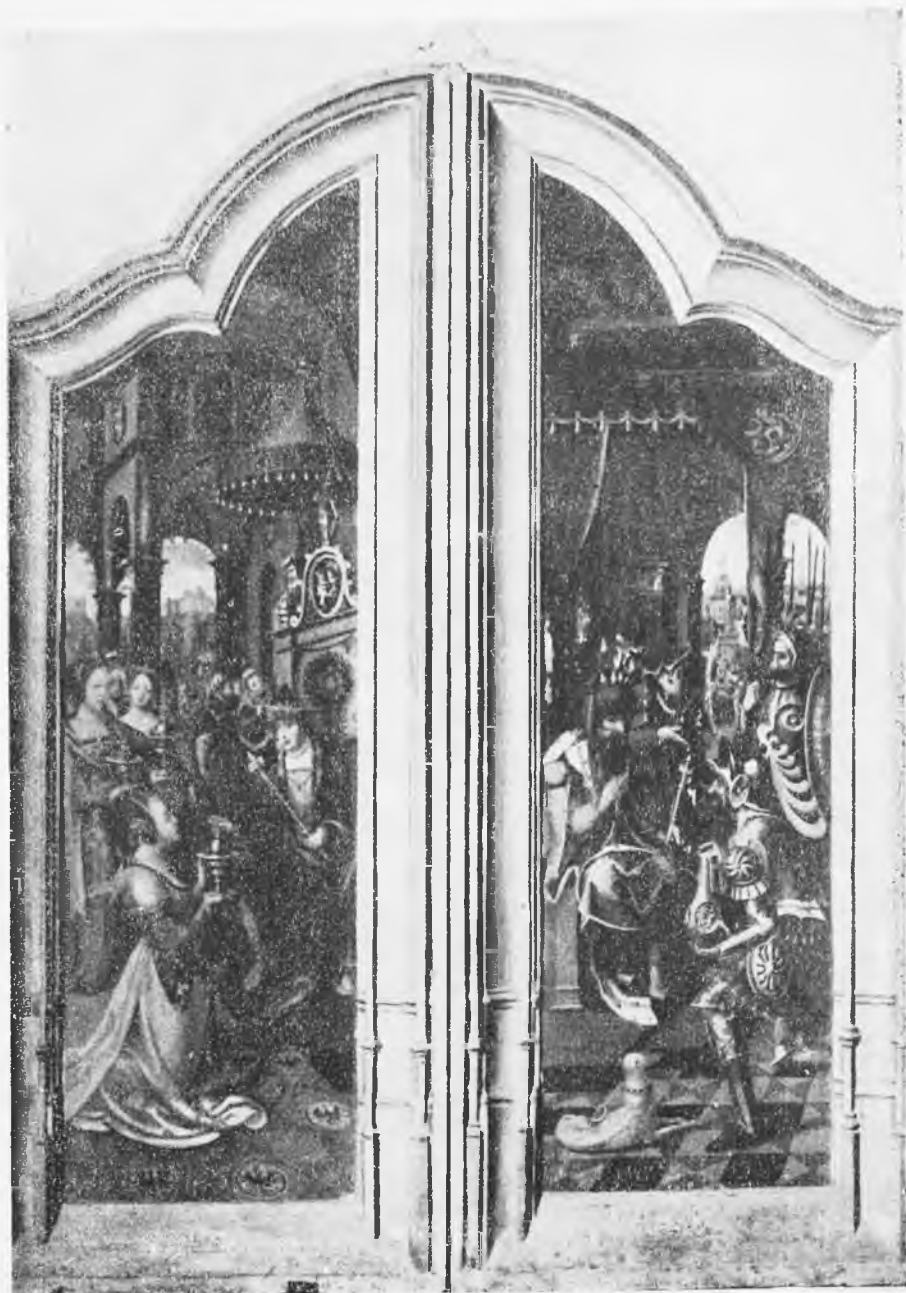


METSYS (círculo de): *Tríptico de la Crucifixión.*



MANERISTA FLAMENCO: *Tríptico de la Piedad.*

Cádiz. Museo de Bellas Artes.



ANÓNIMO FLAMENCO: *Puertas del tríptico de la Adoración de los Magos.*

Zamora, Iglesia de San Pedro.



ANÓNIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI: *Tríptico del Calvario*.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ANÓNIMO: *Tríptico de la Adoración de los Reyes*.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



TINTORETTO: *Cabeza de hombre.*

Madrid. Duquesa Viuda de Fernán Núñez.



TIZIANO: *Cabeza de hombre.*

Madrid. Duquesa Viuda de Fernán Núñez.

DIBUJOS Y GRABADOS



VERMEYEN: Fiesta de toros en España en el siglo XVI.

Madrid. Col. José Menéndez Pidal.

Vrouw Maria Hartoginne van Gulick, Cleve, ende Berghe, Gravinne van der Merck. &c.



ANTHONISZ: *Doña María de Hungría a caballo.*

Amsterdam. Rijksprentenkabinet.



CUERENHERT (según van Hemskerk): *Victoria del Conde de Bueren sobre el Elector de Sajonia*
(grabado al buril).

Bruselas. Bib. Reul.

Correxit Fr. Nicolaus Jiqueres an. 1632

VITA ET

GESTA KAROLI MAGNI.

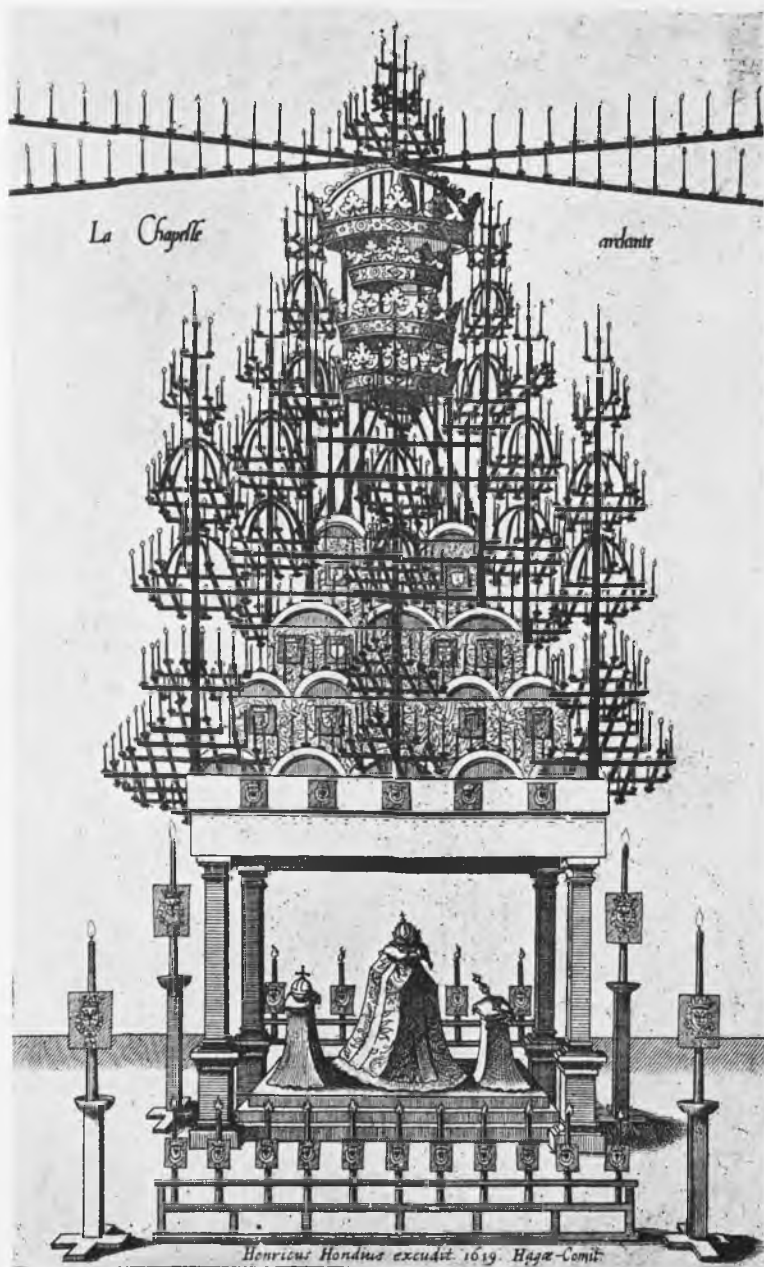
KAROLVS I. KAROLVS V.



CVM PRIVILEGIO IMPERIALI.

Portada del libro *Vita et gesta Karoli Magni.*

Madrid. Marqués, Viudo de Valdeterrazo.



DUETECUM: *Catafalco para los funerales de Carlos V.* (De la serie «La pompa fúnebre del Emperador».)

Bruselas. Biblioteca Real.

ESCULTURA



ANÓNIMO HISPANO-FLAMENCO: *Calvario* (mármol).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



FLORENTINO, J.: *Cristo de San Agustín* (pormenor de la estatua en madera).

Granada. Convento del Ángel.



ESCUELA DE FORMENT: *El Nacimiento de la Virgen* (mármol).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ORDÓÑEZ: *Virgen con el Niño y San Juan* (mármol).

Zamora. Iglesia Catedral.



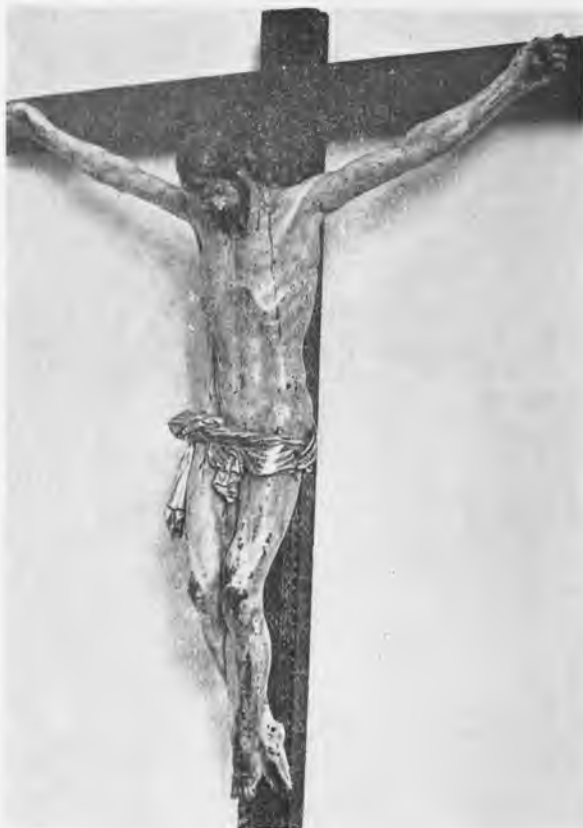
SILÓEE: *Sagrada Familia* (talla en madera).

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



SILÓEE: *San Juan Bautista* (relieve en madera policromada).

Granada. Museo de Bellas Artes.



ANÓNIMO: *Cristo llamado el «Probee», de San Francisco de Borja.*

(Gandía. Colegio de PP. Jesuítas.)



ANÓNIMO: *Retablo de la Adoración de los pastores*. 1546 (madera).

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



ANÓNIMO DEL SIGLO XVI: *Virgen con el Niño.*

Paredes de Nava. Iglesia de San Martín.



BERRUGUETE, A.: *Sacrificio de Abraham*.

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



BERRUGUETE, A.: *San Jerónimo*.

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



BERRUGUETE, A.: *Virgen con el Niño*.

Paredes de Nava. Iglesia de Santa Eulalia.



BALMASEDA: *Virgen y Niño* (madera policromada).
Cisneros. Iglesia Parroquial.



BECERRA (?): *La Muerte* (madera policromada).

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



JUNÍ: *San Antonio.*

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.



ANÓNIMO DEL SIGLO XVI; *Virgen con el Niño.*



Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



BALDUQUE: *Virgen con el Niño* (madera policromada).

Sevilla. Casa de la Misericordia.

BRONCES, MEDALLAS Y MONEDAS



TALLER PADUANO. Hacia 1500: *Estatuilla ecuestre de Marco Aurelio.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



TALLER DE A. BRIOSCO, EL RICCIO: *Escritorio de bronce del siglo XVI.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



*Jarro de bronce con
decoración grabada.
del siglo XVI.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



LOMBARDI: *Alejandro
Magno*, de bronce
Madrid. Museo Arqueológico Na-
cional.



BONACCOLSI L'ANTICO: *Hércules*, de bronce
Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Carlos V. 1521.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



1. RAMELLI: *Francisco I de Francia.*

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



2. ANÓNIMA. *Carlos V.*



3. STAMPFER. *Carlos V.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



1



3



4



2



5



7



8



6

1 y 2. REINHART: *Carlos V*.—3 y 4. LEONI: *Carlos V y la Emperatriz Isabel*.—5 y 6. ANÓNIMA: *Cardenal Carlos Borromeo*.—7 y 8. JONGHELINCK: *Carlos V y Felipe II*. 1557.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional



1



2



5



3



4

1 y 2. METSYS: *Erasmus de Rotterdam*.—3 y 4. STAMPFER: *Juan Calvino*.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

5. ANÓNIMA: *Lutero*.

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



LEONI, L.: *Carlos V y Felipe II.*

Madr.d. Museo Arqueológico Nacional.



1



2



3



4

1. ANÓNIMA: *Clemente VII.*—2 y 3. ANÓNIMA: *Cardenal Diego Espinosa.*
4. ANÓNIMA: *Cardenal Granvela.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



1 y 2



5 y 6



3 y 4



12



11



7 y 8



13 y 14



9 y 10



1 y 2. Doble «excelente» castellano (Sevilla).—3 y 4. Doble «principado» catalán (Barcelona).—5 y 6. «Escudo» castellano (Segovia).—7 y 8. «Real de a 8» castellano (Sevilla).—9 y 10. «Real de a 4» aragonés (Zaragoza).—11 y 12. «Escudo imperial» para la conquista de Túnez (Barcelona).—13 y 14. «Real de a 3» de Nueva España (Méjico).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

TAPICES



Tapiz de los Signos del Zodiaco y los Astrolabios (siglo XV).

Toledo. Iglesia Catedral



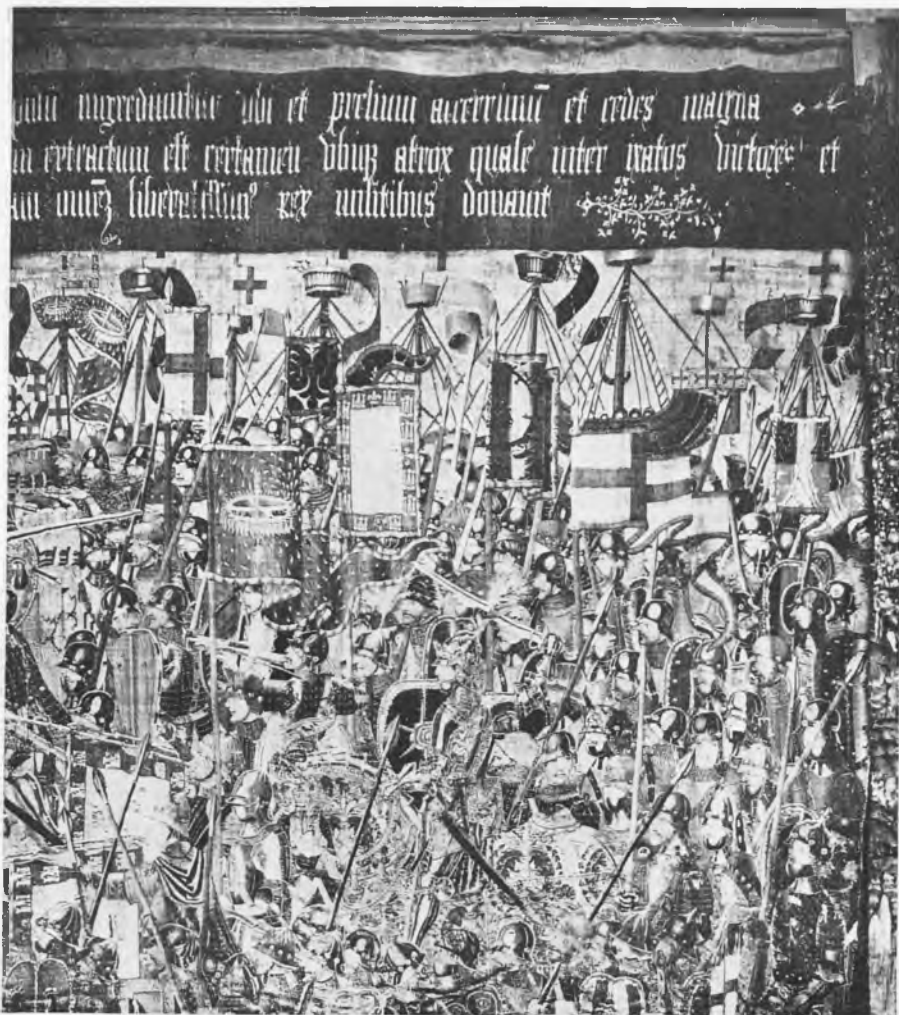
Tapiz de los Desposorios Reales (finales del XV).

Madrid. Duquesa Viuda de Fernán Núñez.



Tapiz del pueblo de Israel (finales del siglo XV).

Madrid, Duquesa Vinda de Fernán Núñez.



Tapiz de la serie de la toma de Arcila (siglo XV).

Pastrana. Iglesia Colegial.



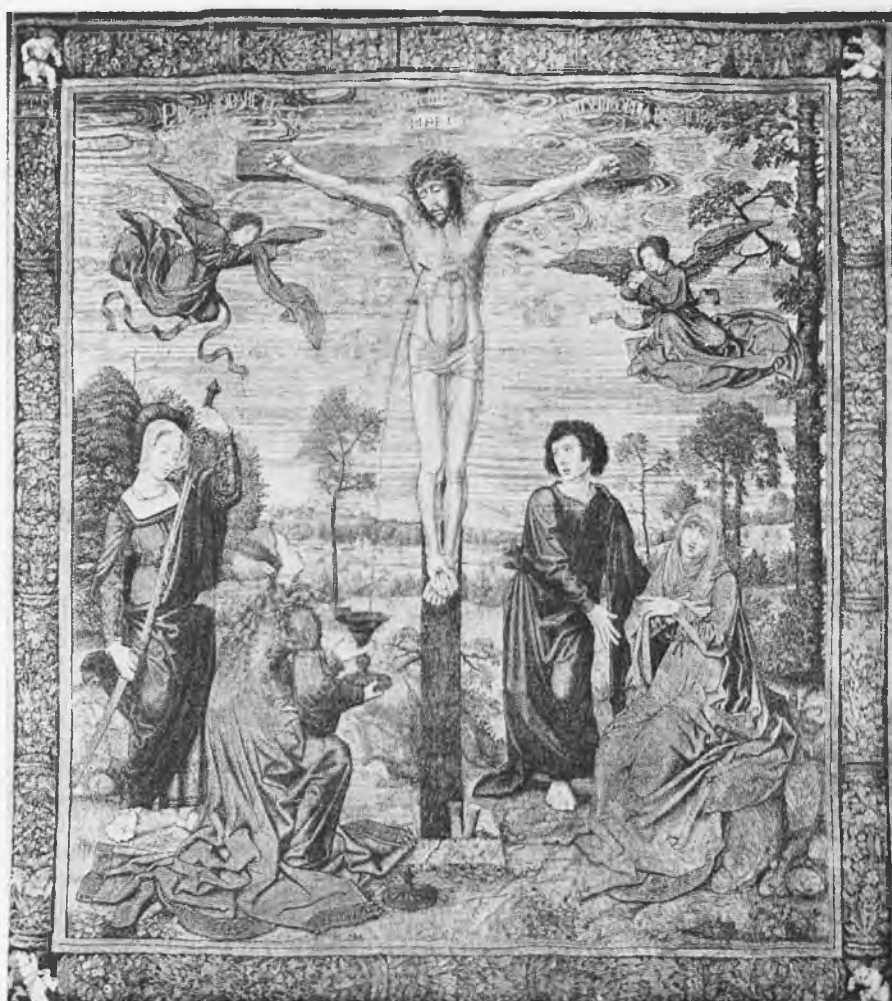
Paño de oro de la serie de la Vida de la Virgen (siglos XV-XVI).

Madrid. Patrimonio Nacional.



Dosel de Carlos V (siglo XVI).

Madrid. Patrimonio Nacional.



Dosel de Carlos V (crucifixión, siglo XVI).

Madrid. Patrimonio Nacional.



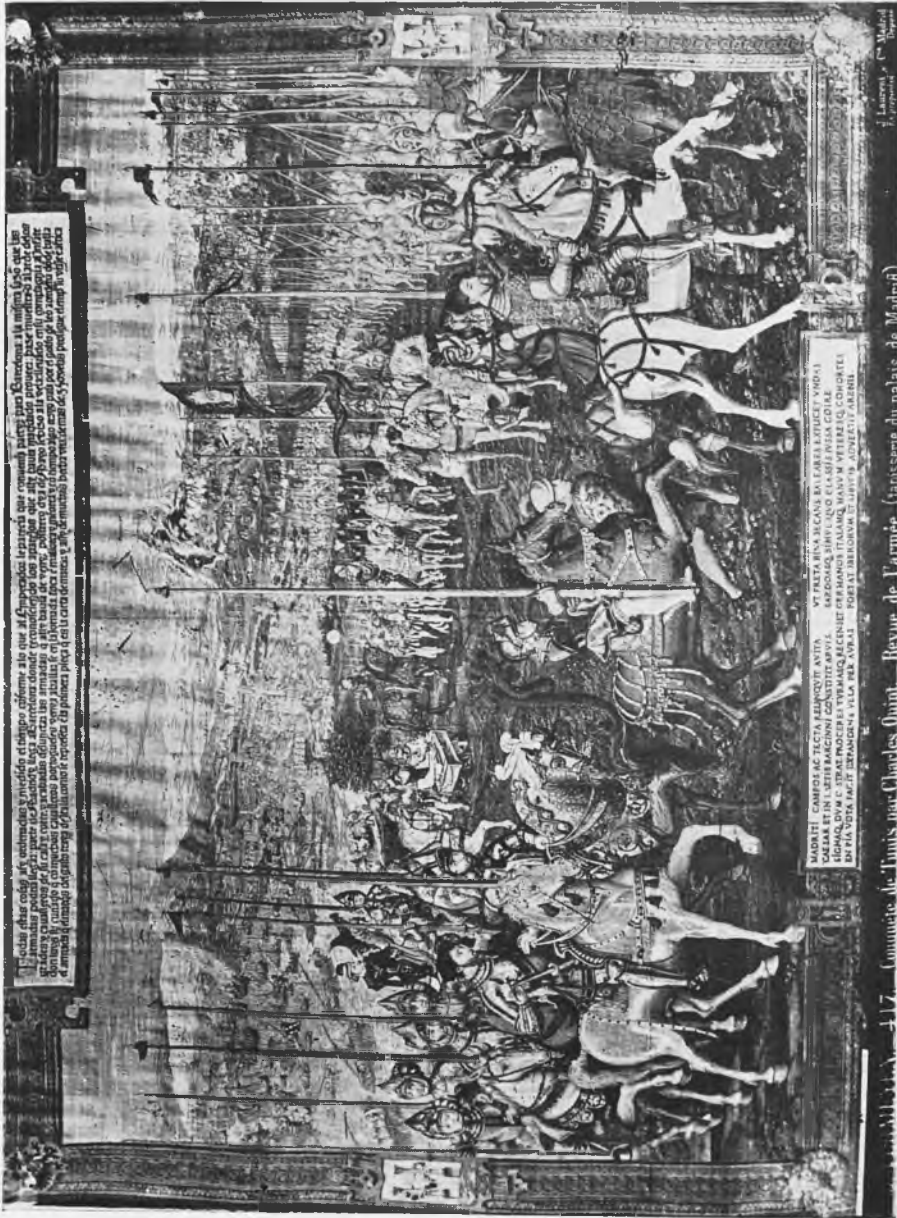
Tapiz de la serie de «Las Esferas» (siglo XVI).

Madrid. Patrimonio Nacional.



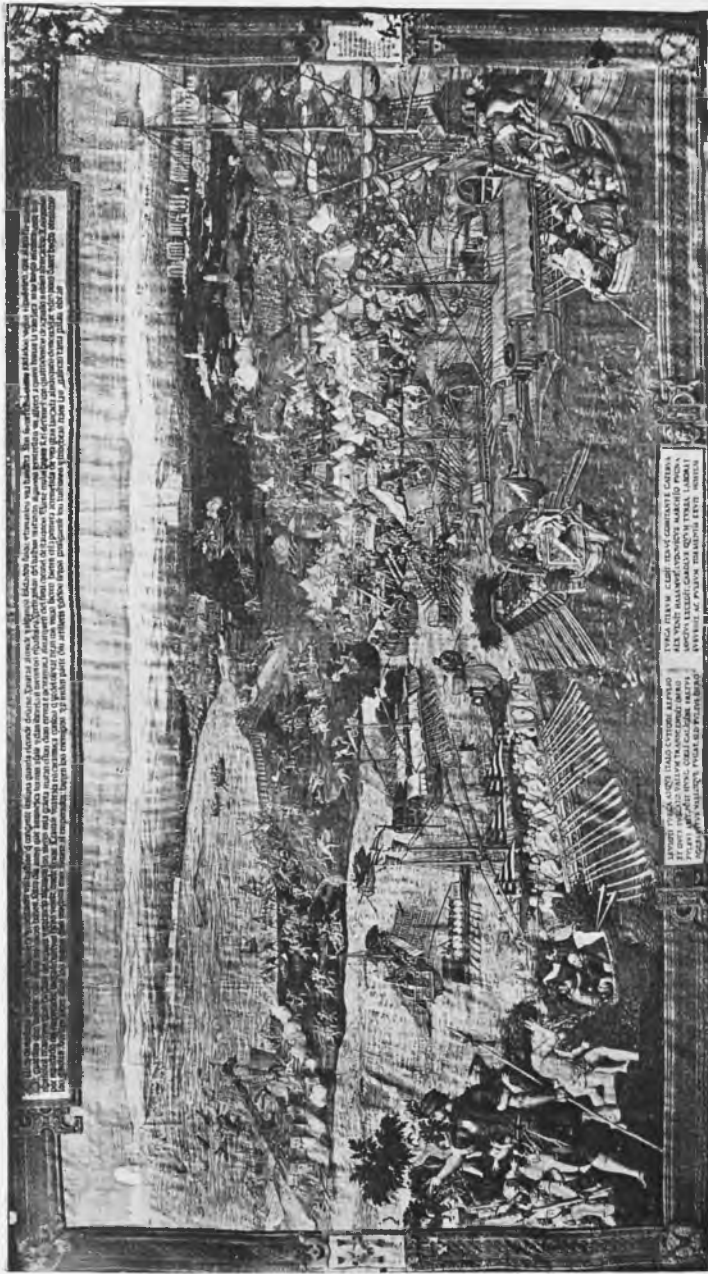
Tapiz de la Virgen con el Niño (siglo XVI).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Tapiz de la serie de la Conquista de Túnez. 1546-1554

Madrid. Patrimonio Nacional.



Tapis de la serie de la Conquista de Túnez.

Madrid. Patrimonio Nacional.

A R M A S



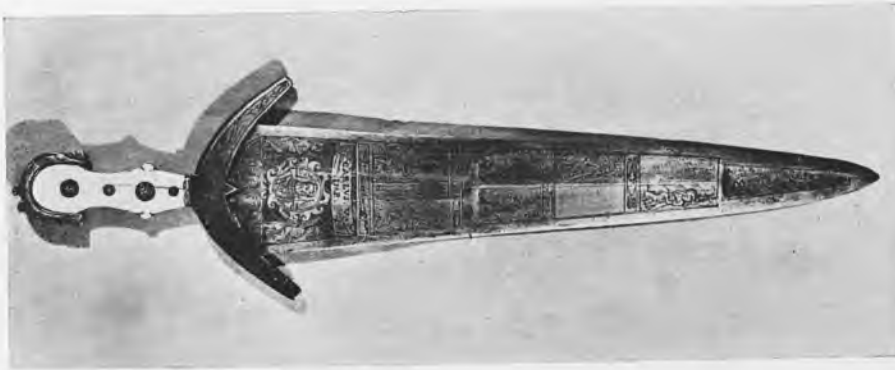
Inventario iluminado de las armas del Emperador.

Madrid. Armería Real



COLMAN ? : *Armadura ecuestre del Emperador Carlos V* (figura segunda del arnés de Mühlberg).

Madrid. Armería Real.



Cincuedea de Carlos V y detalle de la misma.

Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



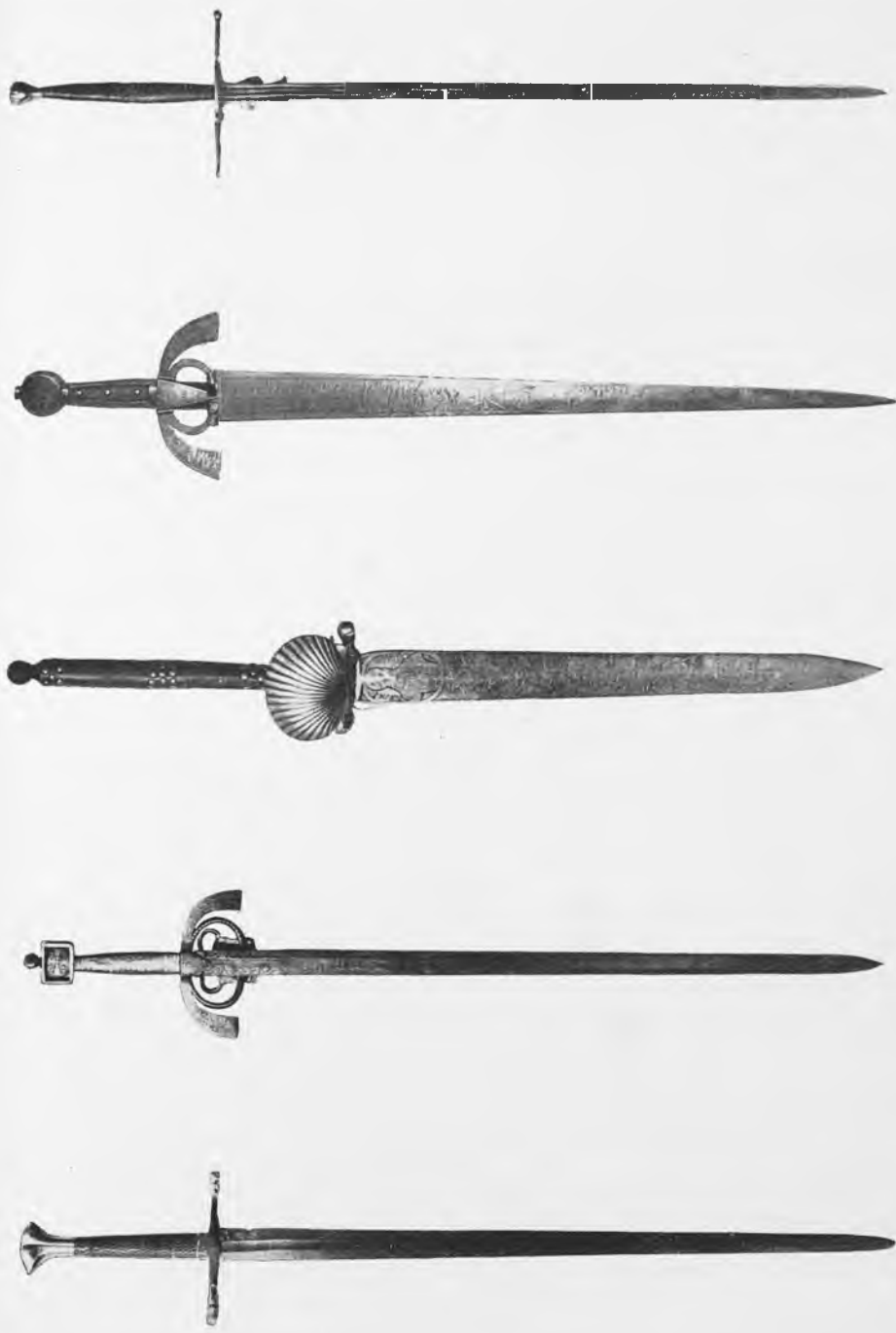
CATALDO: *Espada de Francisco I*
(copia por Zuloaga).

Madrid. Armería Real.



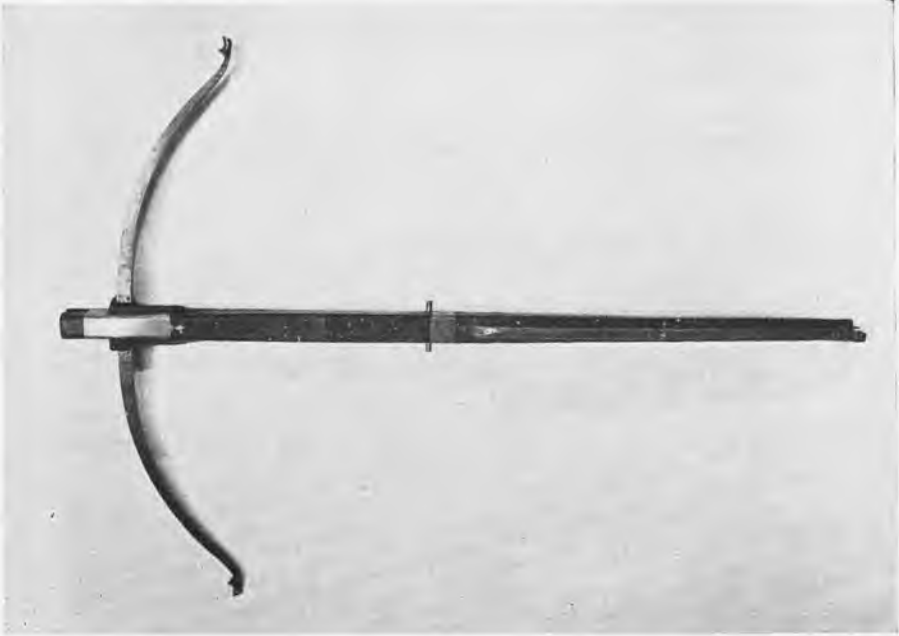
Espada de Carlos V que tuvo en
Yuste el Emperador.

Madrid. Armería Real.



1. *Mandoble de Carlos V (copia).—2. Espada de Hurtado de Mendoza.—3. Montante de Sancho Dávila.—*
4. *Espada del Gran Duque de Alba.—5. Montante de García de Paredes.*

Madrid, Museo del Ejército, excepto el número 4, que pertenece a los Duques de Alba.



DE LA FUENTE Y HERNÁNDEZ: *Ballesta de caza de Carlos V*

Madrid. Armería Real.



Arcabucillo español del siglo XVI

Madrid. Armería Real.



Armadura ecuestre del Duque de Alcalá.

Madrid. Museo del Ejército.



MAESTRO WOLF DE LANDSHUT: *Armadura
de justa y guerra* (siglo XVI).

Madrid. Armería Real.



COLMAN Y SIGMAN: *Arnés de parada de Felipe II.*

Madrid. Armería Real.



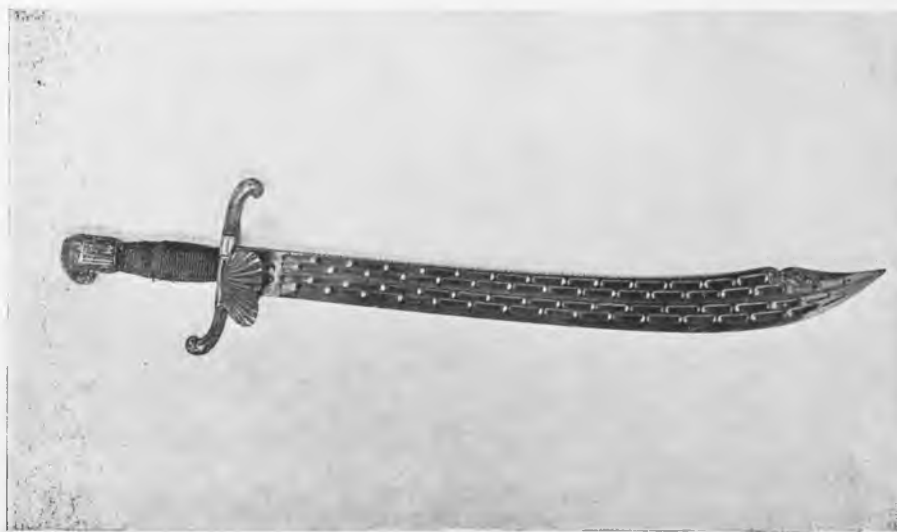
Juego de armas de parada con escenas de la guerra de Troya.

Madrid. Armería Real.



Guantelete de Francisco I que entregó en la rendición de Pavía.

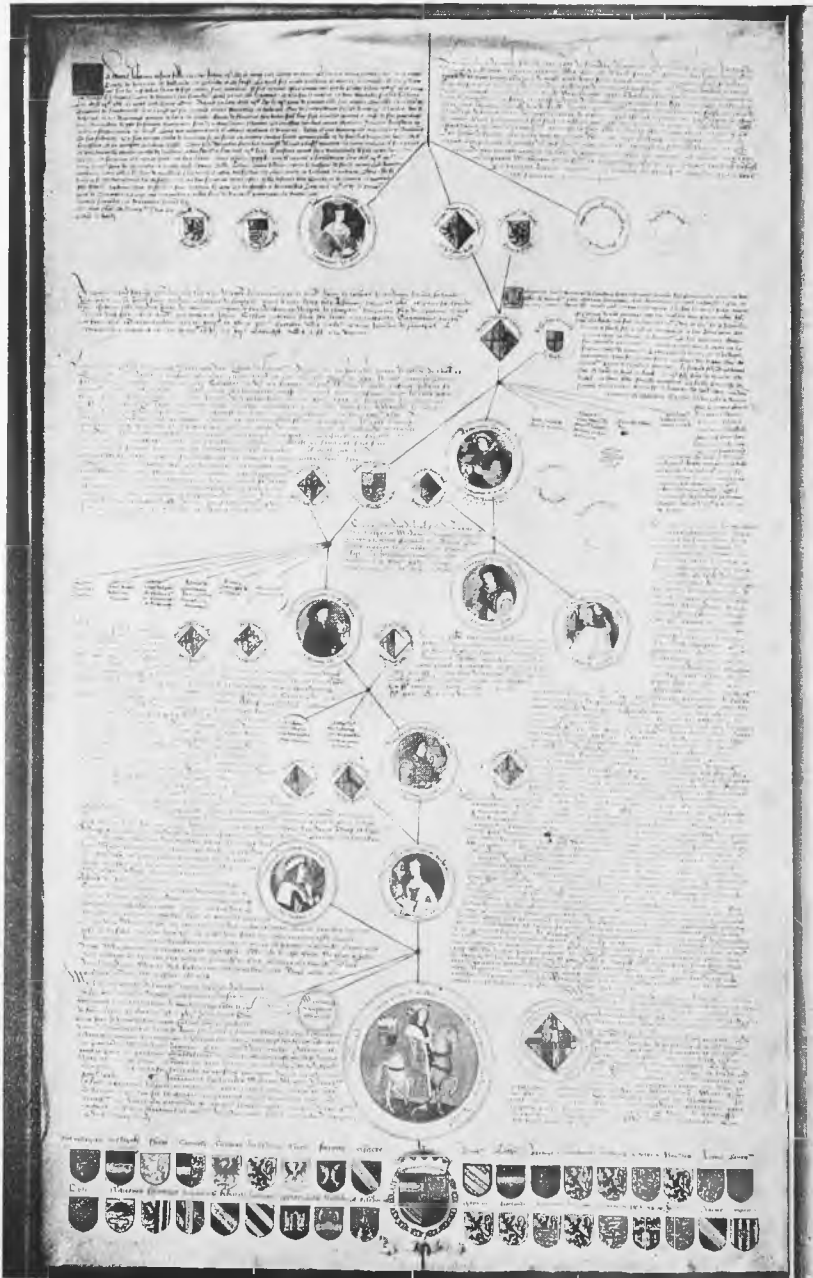
Madrid. Armería Real.



Bracamarte de don Juan de Austria.

Madrid. Armería Real.

MINIATURAS, MANUSCRITOS, AUTOGRAFOS
Y DOCUMENTOS



Arboles genealógicos de Carlos V.

Bruselas. Biblioteca Real.

The image displays two pages from a medieval manuscript, likely a book of hours or a liturgical book, featuring musical notation and decorative initials.

Left Page: The page is filled with musical notation on staves. A large, ornate initial 'A' is decorated with floral patterns. A ribbon-like banner across the page contains the text "Verte folia". The lyrics include: "A. Non sequet mundice re", "mea aliam", "re. Non allicius quibus", "fuit affert fonsomete non", and "lib. totius".

Right Page: This page also contains musical notation. A large, decorated initial 'V' is prominent, with a ribbon banner reading "Verte folia". The lyrics include: "V. Non sequet", "affert fons", "V. Non sequet", "affert fons", and "V. Non sequet".

The manuscript is richly decorated with floral and foliate patterns, particularly around the edges and the initials. A stamp in the bottom right corner of the right page reads "BIBLIOTHÈQUE DE BOURGOGNE".

Páginas finales del Album Musical de Margarita de Austria.

Bruselas. Biblioteca Real.

The page contains a large woodcut illustration at the top left, depicting a religious scene with an eagle perched on a structure, and several figures in period dress. To the right of this illustration are three staves of musical notation. The lyrics for these staves are: "Kruc", "Kyson Kruc", and "Kyson Kruc".

Below the first set of staves is another staff of musical notation with the lyrics "Kyson.".

To the left of the second set of staves is a small woodcut illustration of a shield with a crown above it. The shield features a central emblem and diagonal stripes. The musical notation to its right has the lyrics: "Tenor. fore scullamēt la tēte q̄ i e de meure Kruc".

Below this is another staff of musical notation with the lyrics "Kyson.".

To the left of the third set of staves is another small woodcut illustration of a shield with a crown above it, similar to the one above but with a different central emblem. The musical notation to its right has the lyrics: "Tenor. Kruc" and "Kyson".

Below this is a final staff of musical notation with the lyrics "Kruc" and "Kyson Kruc Kyson".

Página del Antifonario de Margarita de Austria.

Bruselas. Biblioteca Real.



*Página miniada de los Oficios de Salomón regalado al Emperador en Gante
en 1520.*

El Escorial. Monasterio.



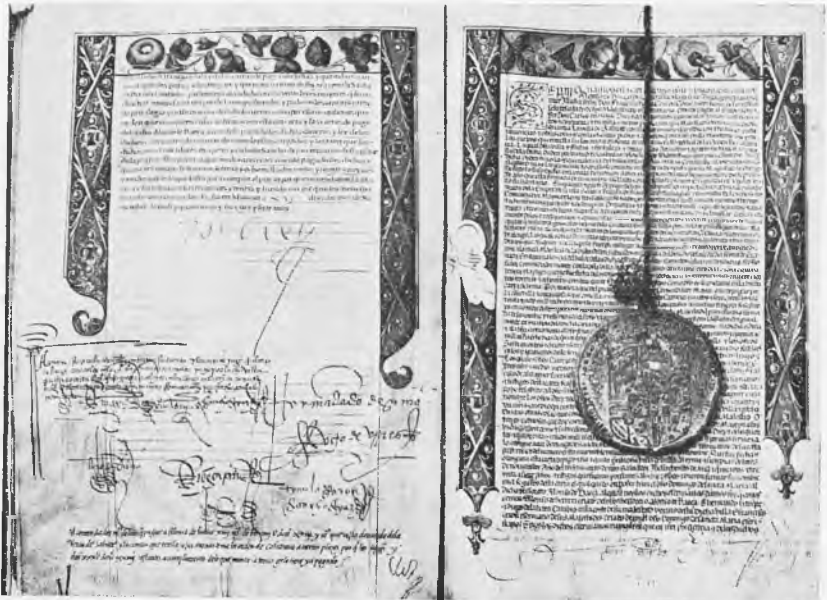
Miniatura del Libro de Horas por el Maestro de libro de oraciones de Carlos V.

Bruselas. Biblioteca Real.



VRELANT: *Libro de horas de la Emperatriz Isabel* (siglo XV).

El Escorial. Monasterio.



Primera y última páginas del documento de venta del estado de Sabote a don Francisco de los Cobos (1537).

Sevilla. Col. Duque de Alcalá.

L'ordre du Toison fust Institue par
 Philippe le bon duc de Bourgogne L'an 1459
 pour lequel il nomma 27 Chevalliers sans
 reproche qui sont cy aprez specifies.



Guillaume de Trienne
 29^e de St. George

Comme sur fig. de la
 Archev. not.



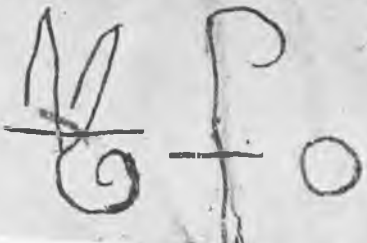
De Guenes a L'aigle
 d'or.



Escartele e meisme et se tenoit
 d'or a une foie d'argent les eluy
 autres contigues de d'or et de
 quelle.

Armonial del siglo XVI con armas reales y del Toisón conteniendo 450 escudos.
 Madrid. Marqués Viudo de Valdeterrazo.

Vio desobediente y menor hermano Juan de Dios sedos quisiera
 muriendo mas en peso callando y endios es perondo el q de sea
 La salvacion de todos como la suya mesma amen Jesus buena du
 q sa muchas veces me acuerdo de los regalos q me hazia des
 en cabra y en vaena y de aq ellos migajones de mollete q me da
 vades Dios os de el cielo y Dios os de de sus bienes amen Jesus



Fragmento de carta de San Juan de Dios a la Duquesa de Sesa.

Granada. Iglesia de San Juan de Dios.

y qual go por fin no sea fa
 y forma asmes tro y
 nada y alna vanda
 como ebie pri ora de agui
 adito no ca mucho de le q
 me la q adon offi q do q

Fragmento de carta de Santa Teresa de Jesús.

Pastrana. Iglesia Colegial.

IHS M^A

DECLARACION DE LAS
CANCIONES QUE TRA-

tan del exercicio de amor entre el alma
y el esposo Christo, en la qual se to-
can y declaran algunos pun-
tos y efectos de oracion.

a peticion de la Madre

Ana de Ihs Piura

de las decimas

en Sant

Joseph

de

Granada.

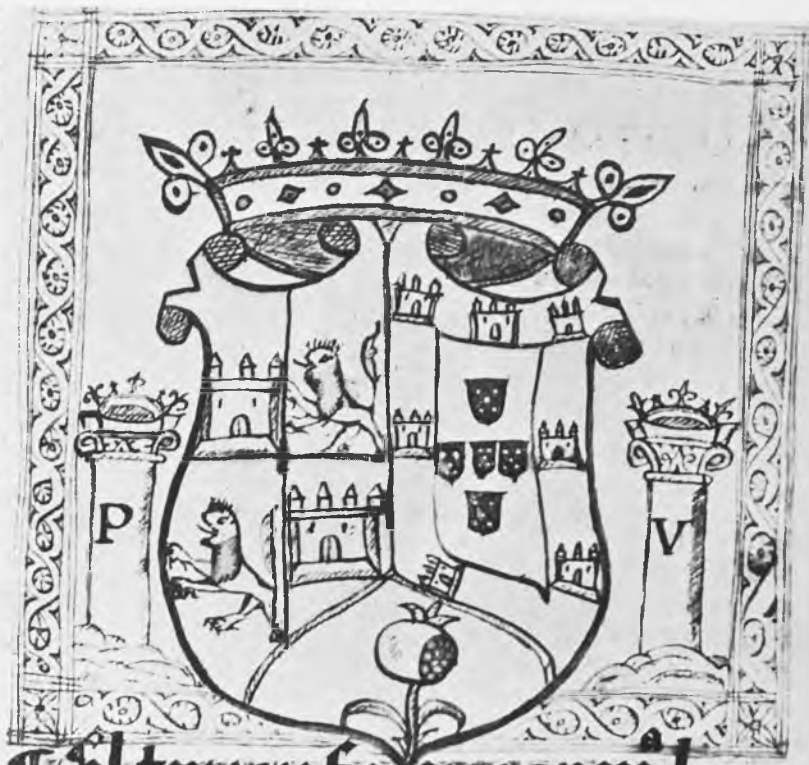
Año de 1584.



r
 oncar las por la diuina clemencia Rey de romanos .E. enpeñado
 Senper auguste doná jhana su madre y el mismo don carlos por la
 gra de dios reyes de castilla de leon de aragon de las dos sicilias de iherosolima
 de nauarra de granada de toledo de valencia de palizia de mallorca de
 Seuilla de ardena de cordoua de corcega de murcia de jahen de los algar
 ues de algerie a de pbraltar e de las yslas de canaria e de las yndias y
 las etras fies medelmar oceano condes de barcelona senores de viccaya
 e de molina duqs de athenas e de neopatria condes de ruy sellon e de catla
 nia marqses de oristan e de pogan archiduqs de austria duques de
 borponia e de brauante condes de flandes e de tyrol e .y. por quanto por pte
 de vos el ayuntamiento de justicia repidores caualleros jurados es cidersos oficiales
 y otros buenos dela muy noble ciudad de toledo nos es fecha relacion que ya
 sabemos como son publicos y notorios en estos nros reynos los leuantes q
 q en nro desferu algunas ciudades villas y lugares bellos hizieron y como
 entrellas esta dicha ciudad y a lomos repidores caualleros jurados escuderos
 oficiales y otros y moradores della y de los lugares y montes de nra y
 mercedion los leuantes abos de comunidad en nro desferu y en nra y
 y proximafes con otras ciudades villas y lugares de estos dichos nros reynos
 que se leuantes y juntaron con vos etra al mismo fin para cuyo effeto e
 ystos muchos ayuntamientos y congregaciones con yntencion de leuara de late
 no proposito y quitastes las varas de la nra justicia a las personas q por nos y
 en nro nombre las tenian y anduistes a los buscar para los matar y distes
 las dichas varas de nra mano a otras personas para que usasen y exerciese
 los dichos officios en nombre de esta dicha ciudad y cercastes y tornastes por
 fuerza dar mas los nros alcacares puertas y puentes y torres de esta dicha
 ciudad poniendo fuego y quando las puertas del dicho nro alcacar y hazi
 endo portillos en las paredes del y hechastes de los dichos alcacares y puer
 tas y puentes a los alides y otras personas que por nro mandado los tenian
 y los apoderastes dellos y pnestes alides y otras personas que los tenian
 de nra mano y a po que los tornastes y los apoderastes dellos fueron muertos
 y heidas algunas personas y qnede mas de sto el distes capitanes y enbiastes
 con ellos mucha gente de cauallo y de pie la qual qnemo y robo ciertos lugares
 y derribo algunas casas y otros edificios y fortalezas assi en esta dha ciudad
 como fuera della y que assi mes mo enbiastes otra mucha gente de pie y de
 cauallo con otros capitanes en fauor de los procuradores de la que se dize
 Junta y de otros nros desferuidores y para continuae el dicho no proposito
 la qual dicha gente pelco muchas vezes con nros capitanes y con nros y pu
 ticulares y con las gentes q con si go trayo y combastes y proamastes

Perdón concedido por Carlos V a los comuneros de Toledo en 1521.

Toledo. Excmo. Ayuntamiento.



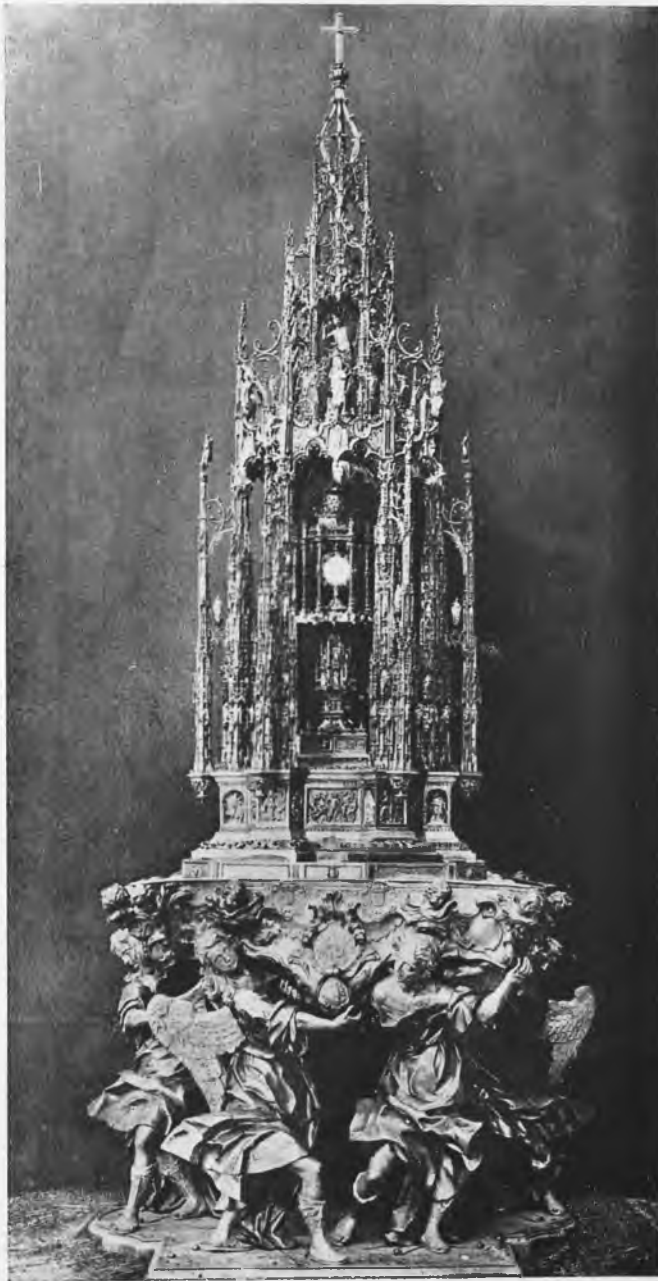
¶ El triunfo que gran hizo
 al recibimj del a en p^{ra}trix

¶ Con el sentimj de la prin
 cesa y su traslada
 cion

Portada del manuscrito sobre el recibimiento del cadáver de la Emperatriz en Granada en 1539

Granada. Biblioteca del Duque de Gor.

ORFEBRERIA, ESMALTES Y RELOJES



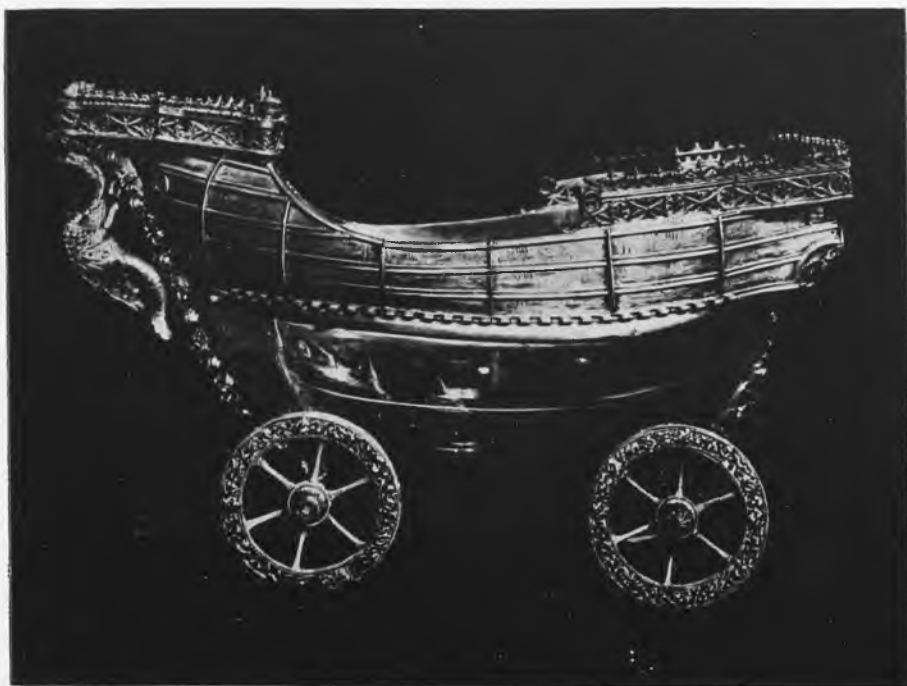
ARFE: *Custodia.*

Toledo. Iglesia Catedral.



Urna para reliquias que perteneció a don Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V (siglos XV-XVI).

Sevilla Col. Duque Alcalá



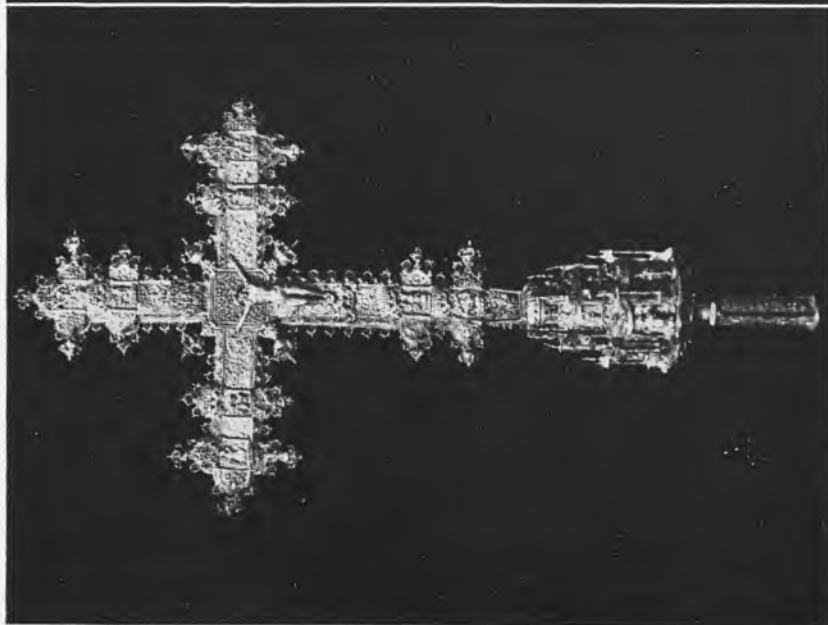
Naveta de plata de la Reina doña Juana I.

Toledo. Iglesia Catedral.

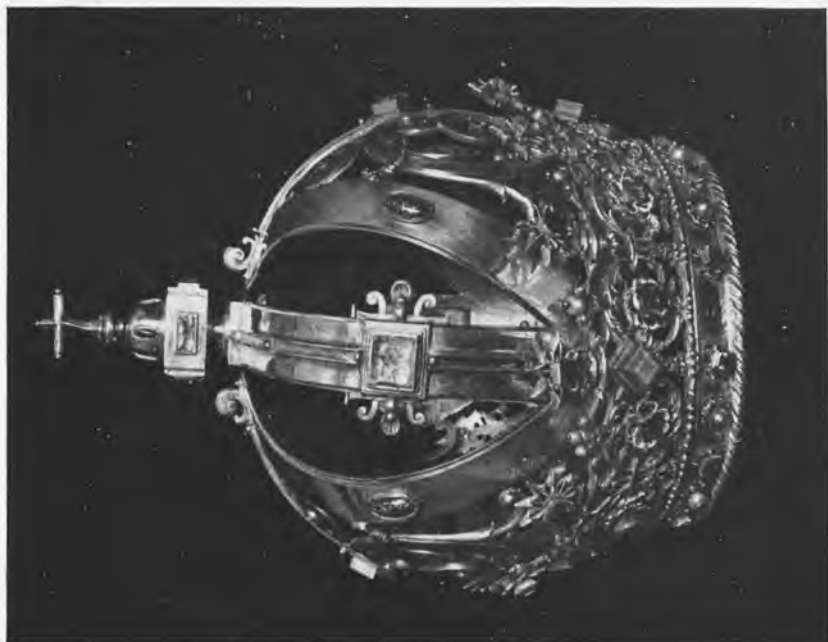


Copa de plata de Julio César (arte de Augsburgo del siglo XVI).

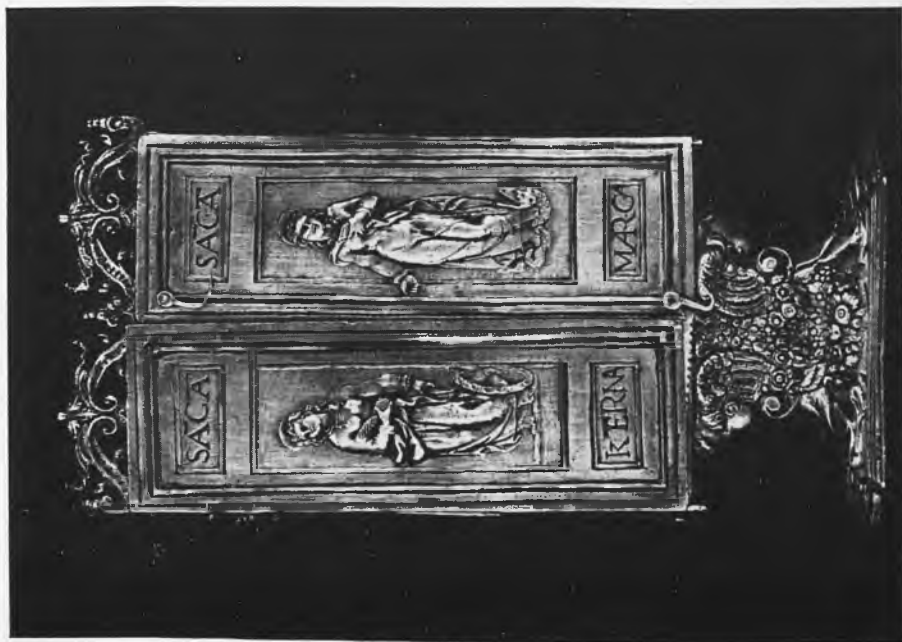
Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



CALAHORRA; *Cruz procesional de los siglos XV al XVI.*
Covarrubias. Iglesia Colegial.

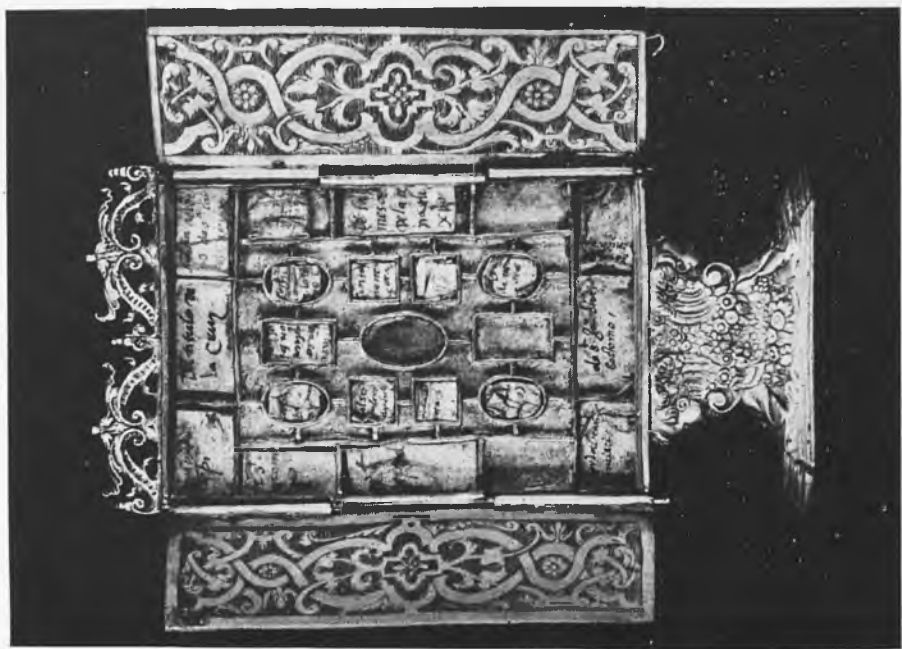


BECERRIL; *Corona de Virgen, del siglo XVI.*
Cuenca. Iglesia Catedral.



Relicario de plata del siglo XVI.

Astorga. Iglesia Catedral.



El mismo relicario abierto.

Astorga. Igles a Catedral.



Bandeja de plata de la jarra anterior.

(Toledo. Fundación Lerma.)

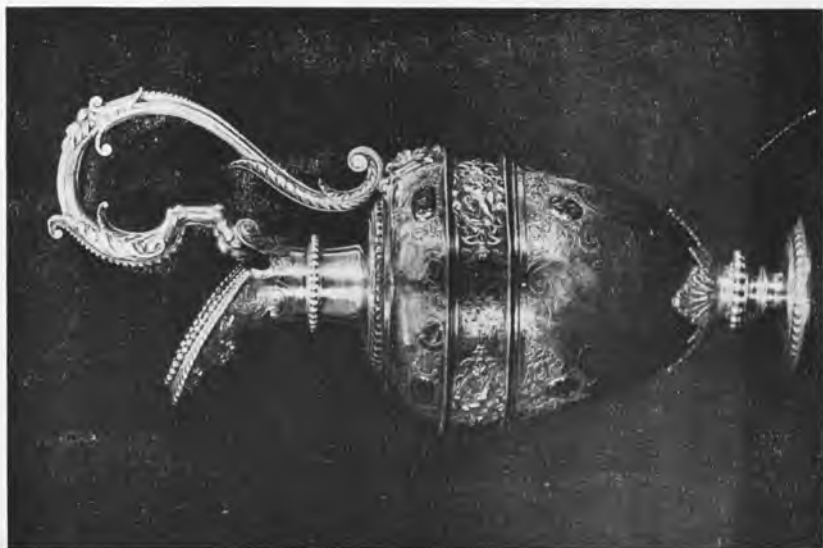


Jarra de plata del siglo XVI.



ANÓNIMO: *Bandeja de la jarra anterior.*

Pastrana. Iglesia Colegial.



ANÓNIMO: *Jarra de plata que perteneció a los Duques de Pastrana*



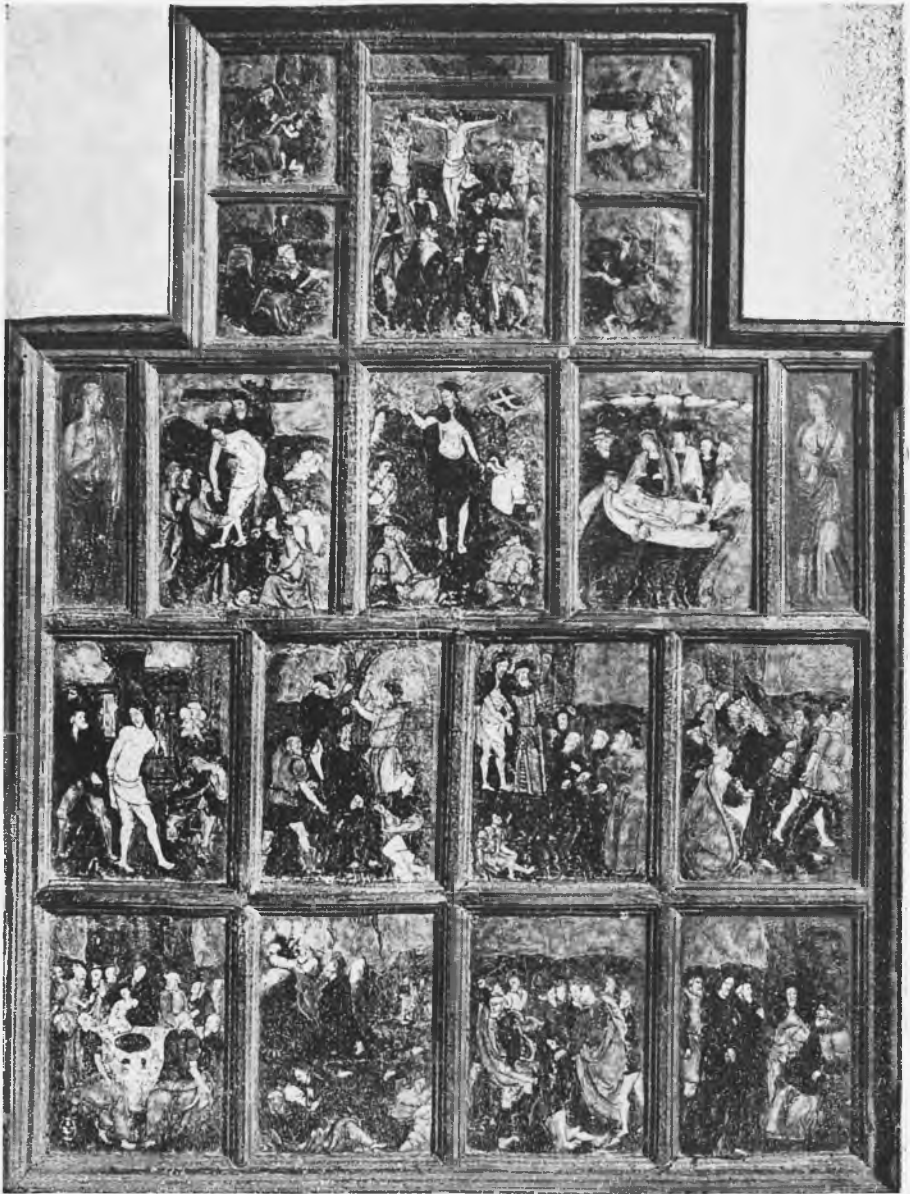
Altar portátil de plata y ébano del Emperador Carlos V.

El Escorial, Monasterio.



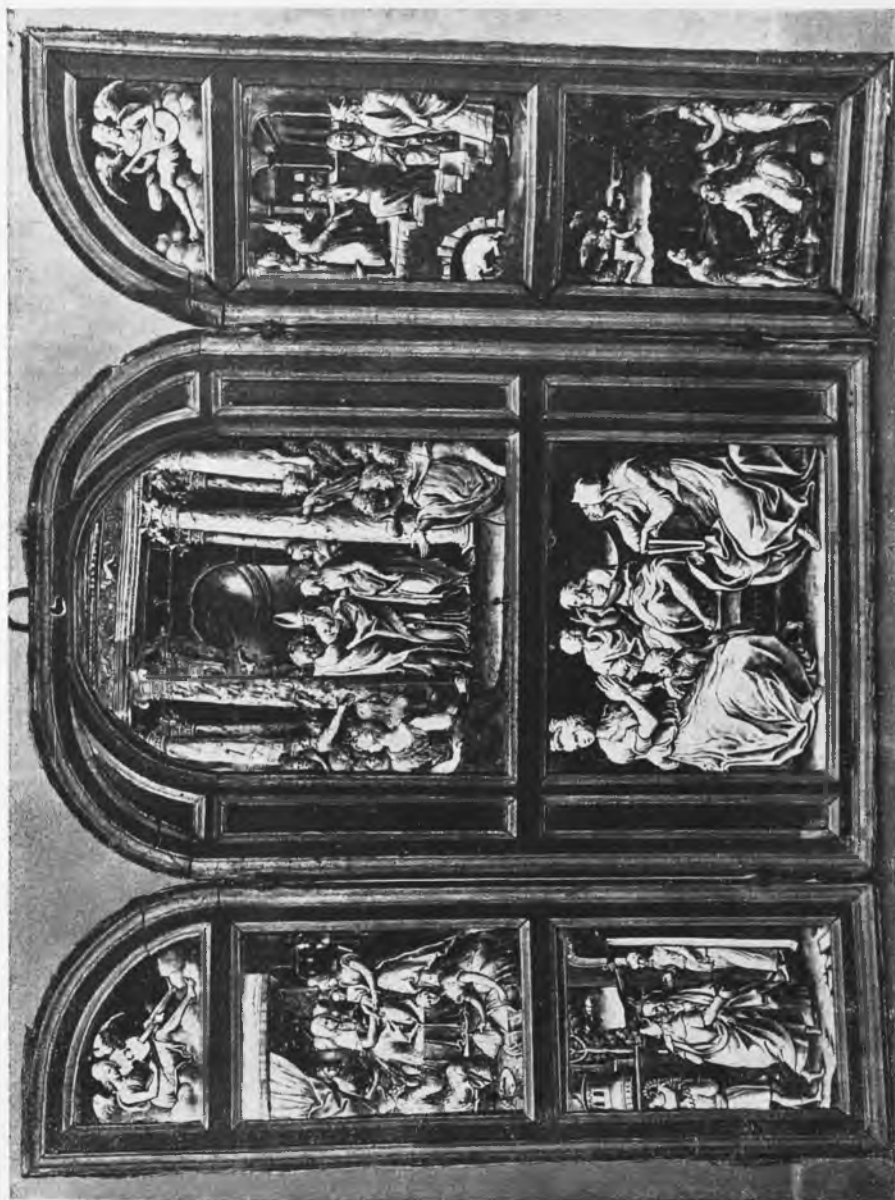
Joyas del siglo XVI (oro, esmaltes y piedras preciosas).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Políptico de esmaltes de Daroca (siglo XVI).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



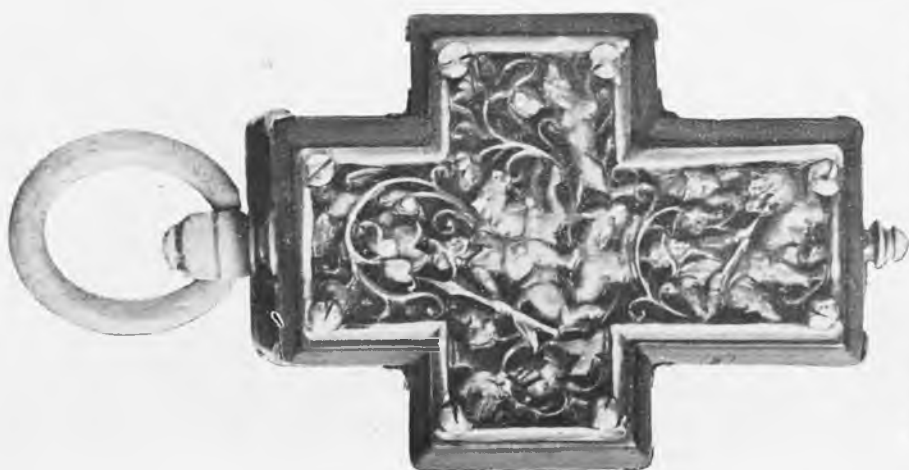
Trípico de esmaltes de Limoges del siglo XVI.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Reloj del Emperador Carlos V.

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



Reloj de caza del Emperador Carlos V.



1 y 2. Reloj de sobremesa del siglo XVI.—3. Reloj solar cilíndrico del siglo XVI con escudo e inscripción

Barcelona. F. Pérez de Olaguer-Feliú.



Reloj del siglo XVI.



Reloj del siglo XVI.

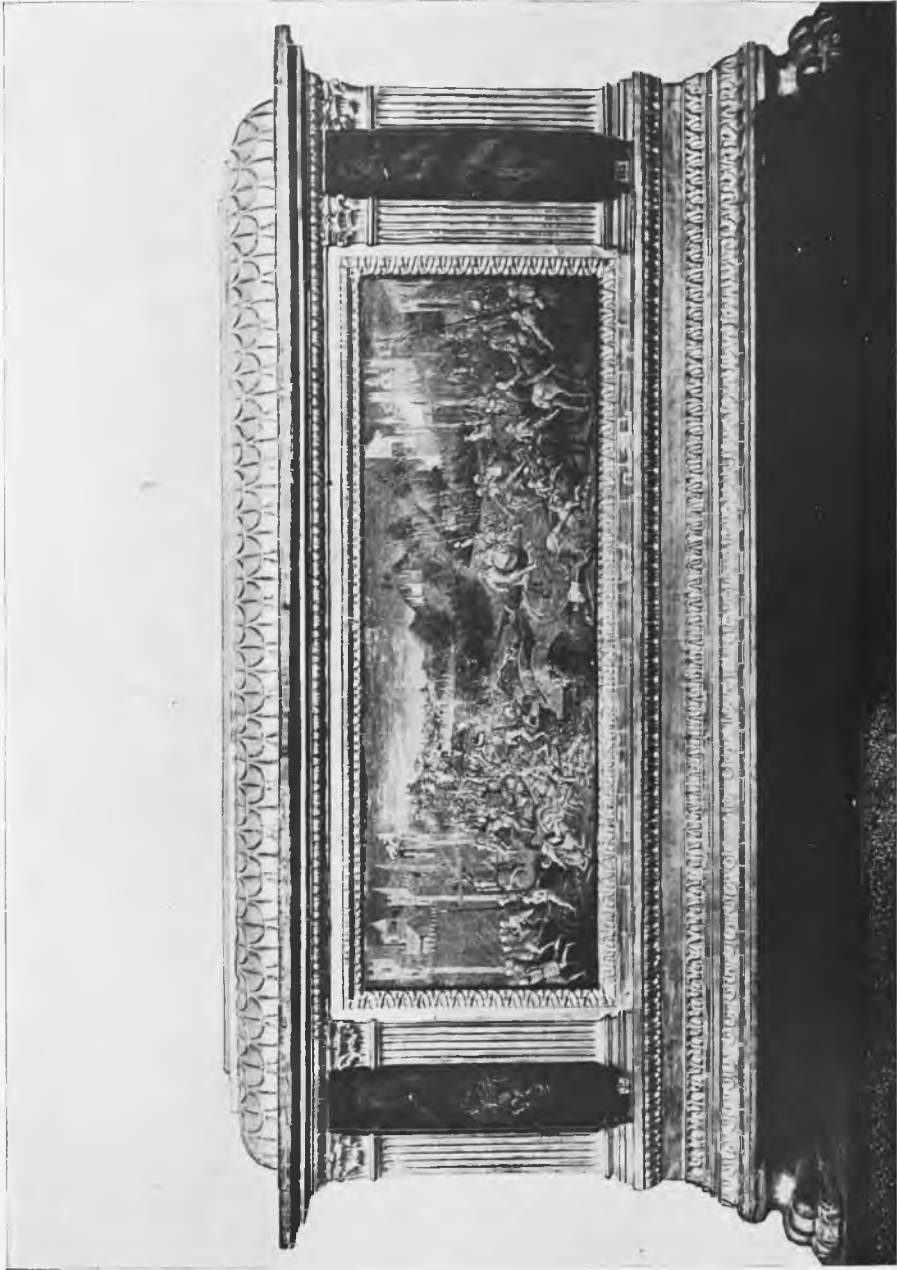
Barcelona. Pérez de Olaguer Feliú.



Astrolabio del siglo XVI.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

M U E B L E S



Arcón florentino, dorado y con pinturas (siglos XV-XVI).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Credencias de nogal españolas (siglo XVI).

Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Arqueta italiana con relieves sobre estuco (siglo XVI).



Arqueta de cuero bordado con herraje labrado (siglo XVI).

Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



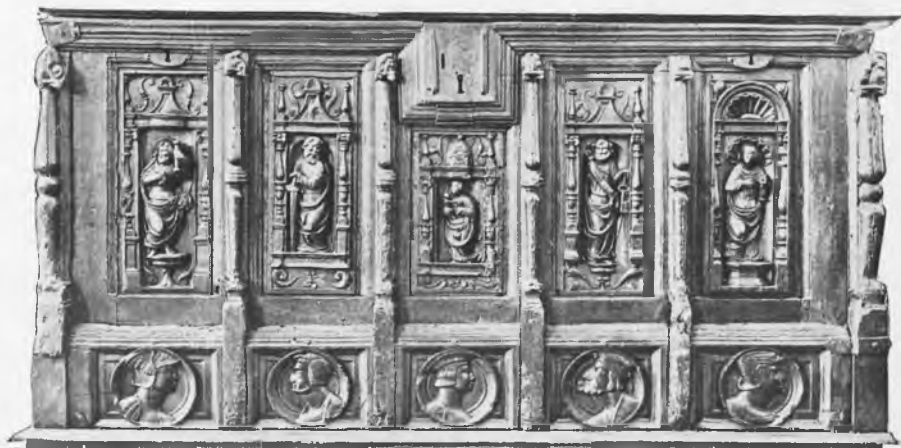
Silla de caderas de taracea y cuero (siglo XV).



Arcón de madera con herraje de tipo gótico (siglo XV).



Arca de caudales de hierro (siglo XVI).



Arcón de nogal (siglo XVI).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ANÓNIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI: *Facistol de bronce.*

Salamanca. Iglesia Catedral.



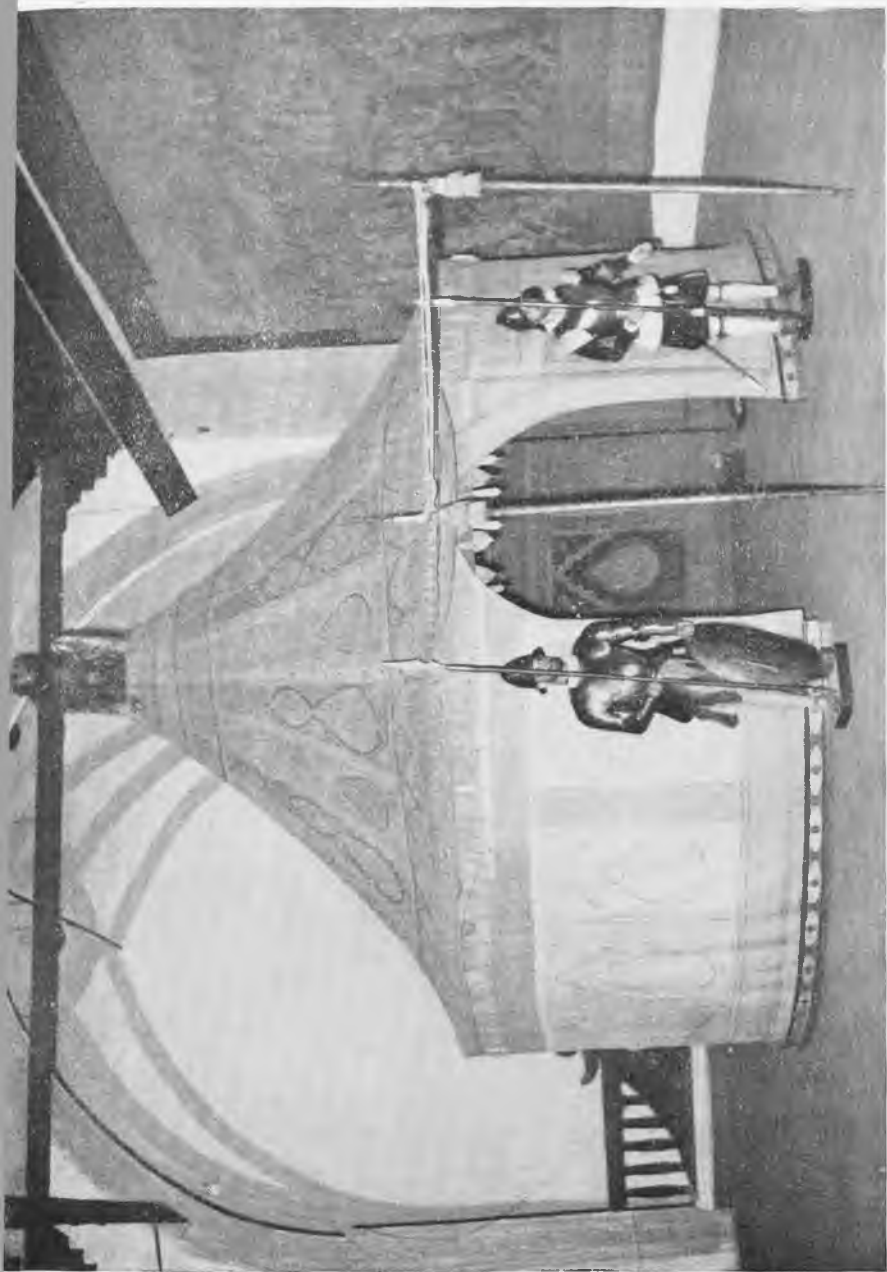
Bossus: *Virginal del siglo XVI con pinturas en la tapa.*

Tordesillas. Convento de Santa Clara.



ANÓNIMO: *Organo de Salinas.*

Salamanca. Iglesia Catedral.



Tienda de campaña del Emperador Carlos V en la conquista de Túnez.

Madrid, Museo del Ejército.

D I V E R S O S



ANÓNIMO : *Santiago (azabache)*.
Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



ANÓNIMO : *Polvorin de Maximiliano (marfil)*.
Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



ANÓNIMO: *Tríptico de bolsillo del Emperador* (marfil).

Madrid. Museo del Ejército.



Pie de una copa que el Emperador usó en Yuste (marfil).

Madrid. Museo del Ejército.



Jarra de Carlos V (marfil).

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



Exvoto del Emperador, de madera, plata y esmaltes.

Gerona. Iglesia Catedral



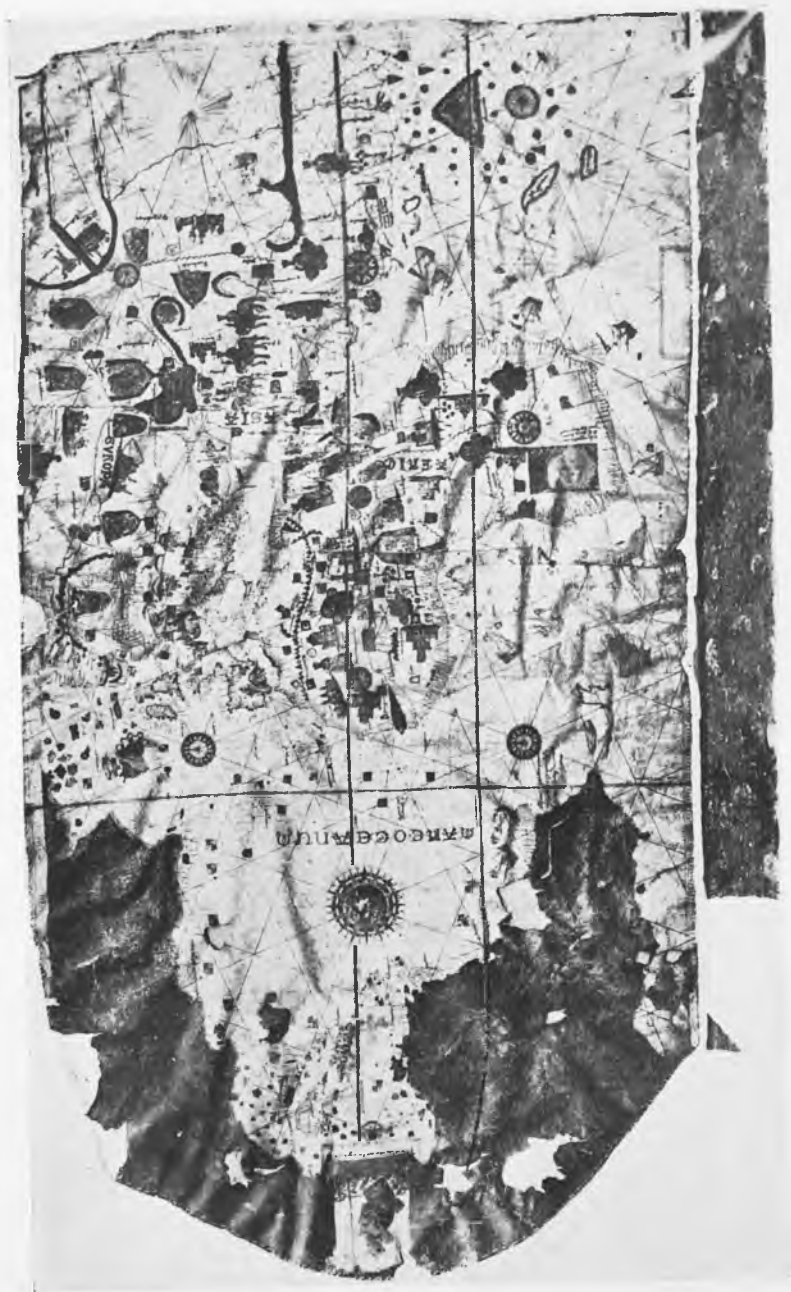
Dalmática del terno regalado por la Emperatriz.

Guadalupe. Monasterio.



Collarín del terno de la Emperatriz.

Guadalupe. Monasterio.



Carta de Juan de la Cosa (1500).

Madrid. Museo Naval.



Sello de plomo del Emperador.

Madrid. Marqués Viudo de Valdeerrazo.



Sello magno del Emperador en cera roja.

Madrid. Marqués Viudo de Valdeerrazo.

I N D I C E

	Págs.
INTRODUCCIÓN, por Antonio Gallego y Burín, Barón de San Calixto	7
NOTAS SOBRE CARLOS V Y SU AMBIENTE.	
RETRATOS IMPERIALES, por Francisco J. Sánchez Cantón	15
LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS PAÍSES BAJOS DURANTE EL REINADO DE CARLOS V, por Georges Chabot	21
EL ARTE ESPAÑOL EN TIEMPO DE CARLOS V, por María Elena Gómez Moreno	33
EL EMPERADOR EN LA CONQUISTA DE TÚNEZ, por Antonio Marichalar, Mar- qués de Montesa	45
TRENTO Y EL EMPERADOR, por J. A. de Aldama, S. J.	53
CATALOGO DE LA EXPOSICION:	
I.—Pintura	61
II.—Dibujos y grabados	131
III.—Escultura	145
IV.—Bronces	163
V.—Medallas	167
VI.—Monedas	225
VII.—Tapices	243
VIII.—Armas	265
IX.—Miniaturas y manuscritos	277
X.—Autógrafos y documentos	281
XI.—Orfebrería, esmaltes y relojes	287
XII.—Muebles	311
XIII.—Diversos	317
ADICIONES	327
RELACIÓN DE LOS EXPOSITORES	337
LAMINAS	345

ACABOSE
DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO
EN ESTADES, ARTES GRÁFICAS,
EN MADRID
EL DÍA 25 DE OCTUBRE DE 1958,
ANIVERSARIO DE LA ABDICACIÓN
DEL
EMPERADOR CARLOS V
LAUS DEO

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES