

Espacios de coleccionismo en la Casa de Austria

(SIGLOS XVI Y XVII)

Fernanco Checa Cremades
(ed.)



Doce Calles
EDICIONES

ESPACIOS DEL COLECCIONISMO
EN LA CASA DE AUSTRIA
(SIGLOS XVI Y XVII)

Edición a cargo de
Fernando Checa Cremades

EDICIONES DOCE CALLES

SUMARIO

RIZOMA, MADRIGUERA	11
<i>Fernando Cbeca Cremades</i>	

I

GÉNEROS ARTÍSTICOS Y LUGARES DE COLECCIÓN

Nell'ombra degli Asburgo: forme di collezionismo e mecenatismo in Italia nel Cinquecento. Un confronto fra Venezia e la Sicilia	19
<i>Bernard Aikema</i>	
Tapices de devoción y colgaduras bíblicas de la colección real española. Tesoros reales, eclesiásticos y pontificios.....	37
<i>Concha Herrero Carretero</i>	
Coleccionismo numismático, divisas y bibliofilia metálica en las cortes de los Habsburgo.....	57
<i>Víctor Mínguez Cornelles</i>	
Las joyas de las princesas Habsburgo: la construcción de una imagen regia.....	79
<i>Elisa García Prieto</i>	
Los objetos rituales en las colecciones habsbúrgicas y las etiquetas cortesanas en torno a príncipes e infantas	99
<i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	
Espacios, hechos e ideas en torno a la alimentación de los Austrias a través de los bodegones del Alcázar de Madrid.....	119
<i>Vanessa Quintanar Cabello</i>	
Coleccionar «sciencia» en la corte española durante el siglo xvii: entre el conocimiento, el entretenimiento y la representación del poder.....	139
<i>Margarita Ana Vázquez Manassero</i>	
Los descargos del oficio del Guardajoyas, una importante fuente documental para reconstruir la colección de Felipe II.....	163
<i>Almudena Pérez de Tudela Gabaldón</i>	
La colección de las Descalzas Reales entre Flandes y Madrid. Imágenes y prácticas devocionales en torno a la piedad Habsbúrgica.....	185
<i>Victoria Bosch Moreno</i>	

nos, y mas arriba los angeles con otro libro en las manos, e al lado del dicho rey una figura de mujer con un libro abierto en la mano que estaua en a una plana San Joan Bautista, y tenia dos escudos como los suso dichos [...] mas otro pano rico [...] en que estaba Nuestryra Señora con su Hijo en braços, y en lo alto del dicho pano, de la una parte, Adan, y de la otra, Heua, y baxo de Nuestra Señora estaua Gedeon que presentaba el vellocino o tuson y estaba, a la una parte, Nuestro Señor en el templo con los fariseos quando querían apedrear la mujer adultera [...] mas otro pano rico [...] que estaba en el medio Nuestra Señora en el templo presentando a su precioso Hijo, y en lo alto a los angeles con un retulo en las manos e a la otra parte un profeta y en lo baxo de la Presentaçion una verdura de caza e otras muchas figuras de ombres y mujeres.⁵

Los tapices más antiguos conservados en la colección de Patrimonio Nacional proceden del tesoro de Isabel la Católica (1451-1504), custodiado en el Alcázar de Segovia, y de los bienes que en Tordesillas suavizaron el forzado encierro de su hija Juana I de Castilla (1479-1555).⁶ Sus imágenes devocionales reflejan la fe, el sentido religioso y la profunda espiritualidad de las reinas, que los utilizaron como paños de altar para la celebración eucarística, gracias al privilegio pontificio de Paulo II (1417-1471) otorgado en 1465 Isabel la Católica, para el uso de altar portátil, acorde con el carácter itinerante de la corte castellana.⁷

El tapiz *Nacimiento de Jesús*, tejido en forma de tríptico, con la parte central más alta, reúne diferentes escenas teofánicas inspiradas en narraciones proféticas de Daniel, Isaías, Miqueas y Habacuc relativos a la Natividad y en relatos evangélicos.⁸ El paño fue recibido el 2 de abril de 1492 por el tesorero

⁵ *Inventario de doña Juana de Castilla 1509-1555. Carta de pago y finiquito del rey Felipe II a favor de Alonso y Diego de Rivera, camareros de la reina doña Juana*, Madrid, 30 de enero de 1565. Real Biblioteca, Ms. II/3283, fols. 514-515v, en HERRERO, Concha, «Tapices donados para el culto de la iglesia vieja», en VV.AA., *Iglesia y Monarquía. La Liturgia, IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 93-116: doc. 1, pp. 100-114. Los escudos de Brabante con leones negros sobre fondo oro, bordados en los ángulos, desaparecieron con el uso y el paso del tiempo. Las esquinas de estos paños muestran urdimbres y tramas posteriores rehechas. Un análisis de fibras y colorantes puede aportar datos concluyentes sobre esta intervención y su cronología.

⁶ PN. Inv. 10005862 y 10005810. HERRERO, Concha, *Tapices... cit.* (nota 1), pp. 13-58, cat. 1 y 2, pp. 86-88.

⁷ EDWARDS, John, *Isabel la Católica: poder y fama*, trad. de María de Aránzazu Mayo, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 111. Privilegio renovado por los siguientes papas, que le permitió estar siempre cerca del Sacramento del Altar y la celebración del mismo a cualquier hora, de acuerdo con la mejor práctica litúrgica de la época.

⁸ En las labores de almacenamiento realizadas entre el 28 y el 30 de noviembre de 1989, se comprobó que la aureola bordada en oro de la Virgen y las potencias del Niños Jesús fueron aplicadas con bordado a la aguja sobre el tapiz original. Por eso la aureola no es visible en el reverso.



1. *Sacramentum est invisibilis gratie visibilis forma*. Pieter van Aelst, *Misa de San Gregorio*. Tapiz, oro, plata, seda y lana, 3,42 x 4,07 m. Bruselas, c. 1500. Colección de Isabel la Católica y Juana de Castilla. Museo de Tapices de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional, cat. TA-7/2, inv. 10005810.

de la reina Sancho de Paredes, en la villa de Alcalá de Henares, de manos de Hernán Núñez Coronel, y fue asentado en su libro como

Un paño grande de ras con oro, que está en lo alto de él Dios Padre, cercado de serafines y ángeles, y debajo el nacimiento y Josepe con una candela en la mano.⁹

El tapiz de devoción eucarística, la *Misa de San Gregorio* –imagen milagrosa vinculada a las indulgencias otorgadas por el Papado– fue un regalo de Juana de Castilla a su madre Isabel (fig. 1).¹⁰ Fernando el Católico acató las cláusulas testamentarias de Isabel por la que instituía a Juana como heredera

⁹ Libro de Cuentas de Sancho de Paredes, en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices... cit.* (nota 3). HERRERO, Concha, *Tapices... cit.* (nota 1), pp. 34-35.

¹⁰ PN. Inv. 10005862 y 10005810. *Ibidem*, pp. 13-58, cat. 1 y 2, pp. 86-88.

aceptadas incluían un diamante (de hechura de hierro de lanza) con una perla por pinjante, dos perlas grandes que se podían usar como pinjantes, doscientas puntas de oro guarnecidas con pequeñas esmeraldas, un apretador de diamantes y perlas y unos bicos para toca que estaban guarnecidos con una perla por pieza. Los rechazos, tanto por parte del marqués como de Felipe II, fueron más abundantes y, de hecho, se descartaron en torno a trece lotes de piezas, también por razones diversas. Así, por ejemplo, podemos destacar la negativa a comprar un joyel de San Jorge, que estaba guarnecido de diamantes y con tres esmeraldas y dos rubíes, por no haber gustado a Ana de Austria. Felipe II, por su parte, rechazó la compra de unos pendientes de perlas que le parecían de poco uso ya que la soberana no tenía agujeros en las orejas y parecía poco probable que se los fuese a hacer a su edad. También nos gustaría señalar que uno de los lotes rechazados fue uno que agrupaba siete piezas grandes con un balax cada una (sin especificar el tipo de piedra preciosa). En este caso concreto, nos llama la atención la decisión real teniendo en cuenta la procedencia de las joyas. En efecto, era una pieza que Juana había heredado de su madre, la emperatriz Isabel y había incorporado a su joyero. Y es que resulta contradictorio que, con el empeño que mostró Felipe II en que la casa de su última consorte se pareciese a la de la emperatriz, rechazase una de sus joyas para el adorno de su esposa. Pero la decisión fue firme: tanto el marqués de Ladrada como el rey consideraron que no había en qué aprovecharlas y por tanto, no se incluyeron en el joyero de la reina.

«JOYAS DE PASAR». LA CONEXIÓN ENTRE LA REINA ANA Y LAS INFANTAS ISABEL Y CATALINA

El rechazo del marqués y el rey a adquirir ese lote, que había tenido como poseedora a la emperatriz, supuso que, en esta ocasión, no hubiese una «continuidad familiar» en el uso de unas joyas concretas y que no se produjese un reciclaje de alhajas, práctica bastante habitual en los joyeros reales. El análisis minucioso de los distintos inventarios de las mujeres de la familia Trastámara y Habsburgo ha permitido hacer el seguimiento de ciertas piezas en manos de diversas generaciones de la familia.¹¹ Esto nos permite dar pie al siguiente

¹¹ Esta práctica, que a veces es complicada de seguir por la manipulación, remoce o reaprovechamiento de materiales, ha sido estudiada en otros trabajos, como por ejemplo, GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo» en CHECA, Fernando (dir.), *Museo Imperial... cit.* (nota 1), pp. 43-52.



Fig. 1. *El joyel es el que podemos observar en el retrato de Alonso Sánchez Coello de La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz (detalle), 1585-1588. Madrid, Museo del Prado.*

aspecto que nos gustaría tratar. En concreto, el papel de las infantas en este universo material y la conexión con dos figuras fundamentales: la propia Ana de Austria e Isabel de Valois.

Las joyas de Ana de Austria, junto con los muchos objetos que componían su ajuar doméstico tuvieron, a priori, dos únicos destinos: sus herederos directos (en último término, Felipe III) y la almoneda habitual a la que eran sometidos los bienes de cualquier difunto. Esto nos da pie a pensar que no hubo un trasvase de joyas entre la reina Ana y las hijas primogénitas de Felipe II. No obstante, en este punto, sí que hay que señalar una de las mandas testamentarias de Ana de Austria, incluida en el codicilo final que se hizo al mismo, y que concernía a las dos infantas. En concreto, la soberana legaba a las hijas de su esposo con Isabel de Valois dos joyeles: para Isabel un joyel «que tiene un diamante y un rubí y una perla grande» [fig. 1] y a Catalina otro joyel «que tiene una figura como de águila y las alas llenas de diamantes pequeños

leones de plata dorados que cada uno tiene en las garras un escudo de armas reales y en el palo de la maza ocho escudos de armas reales y algunos estados de su majestad en el suelo de cada uno un escudo de armas reales esmaltados.²⁷

El estoque era otro de los objetos importantes en la jura del príncipe y en muy diversos festejos. El estoque ceremonial de los Austrias es la famosa espada ceremonial de los Reyes Católicos conservada en la actualidad la Real Armería del Palacio Real de hacia 1490 [Fig. 1]. Perteneció a los Reyes Católicos y como destacó Álvaro Soler es uno de los objetos más emblemáticos de la Real Armería. Se trata de una espada de dos manos, con pomo hexalobulado de campo calado por cuatro círculos y arriaz recto rematado en almendra de medias lunas, todo dorado y grabado. La hoja es de sección almendrada y el pomo está grabado por las divisas de los Reyes Católicos, mientras que en el anverso de los brazos del arriaz está el lema de Fernando y una invocación mariana. La espada fue heredada por Carlos V y está consignada en los inventarios del siglo XVI. Hasta el siglo XVIII fue utilizada en las ceremonias de corte ya mencionadas.²⁸

El conde de Oropesa tenía la preeminencia desde los Reyes Católicos de portar el estoque en diversas ceremonias, desde que en 1488 Fernando el Católico lo concediera a Fernando Álvarez de Toledo, I conde de Oropesa. Por ejemplo, en la entrada de los reyes después de haber sido exaltados como tales, por lo



Fig. 1. Espada de ceremonia de los Reyes Católicos, hacia 1490, Real Armería, Patrimonio Nacional, Madrid.

²⁷ FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales... cit.* (nota 14), n.º 25, p. 190.

²⁸ SOLER DEL CAMPO, Álvaro, ficha «Espada de ceremonia de los Reyes Católicos», en SOLER DEL CAMPO, Álvaro (ed.), *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Patrimonio Nacional-SEACEX, 2010, cat. 66, pp. 246-247.

gallery wing the emperor had had erected in Vienna in 1583-85 with a length of 46 metres and an interior width of 3,6 metres. This building served to extend the five-winged «Kunsthaus» constructed by Ferdinand I in 1558 next to the main buildings of the imperial castle.¹¹ The Viennese solution, on the other hand, was most likely architecturally inspired by Rudolf's uncle in Ambras¹² and his great aunt Maria of Hungary in the Netherlands. The latter had built a five-winged gallery in Brussels in 1533-37 and a 51 x 4,70-metre gallery in Binche in 1547-49 for the bronze sculptures of Leone Leoni.¹³ From the diary entries made in 1564 by the personal physician to the elector of Saxony, Dr. Johannes Neefe (1499-1574), we know that the imperial *Kunstkammer* in Vienna allowed Ferdinand I and his guests to reach the collection and the objects they were discussing directly from the dining room.¹⁴

The Prague art display was likewise situated next to the imperial apartment and consisted of three vaulted spaces with a floor area of around 60x5,5 metres. It was extended at its northern end by a single-story, flat-roofed room measuring about 35x5,5 metres. Thirty-seven cabinets with multiple shelves and glass doors in their upper halves as well as numerous tables and desks held the objects. The collection was organized by material and genre; it included numerous exotic specimens and diverse materials from the realm of nature as well as objects from the Spanish colonies in the Americas and Asia, such as featherwork paintings, porcelain, and lacquerware. In 1610, the emperor personally incorporated gifts he had received from the Persian envoy, including a cross with gemstones said to have come from the Temple of Solomon as well

gard. *Die «Galleria degli Antichi» des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta*, Petersberg, M. Imhof, 2006. Direct references between Prague and Florence respectively Mantua arose due to the appointment of the Florentinian Giovanni Gargioli as imperial court master builder in 1585 and the activity of the Mantuan engineer Pietro Paolo Mariani, who brought «models» to Prague for the first time in 1595 and worked for Rudolph II until 1604: HAUPT, Herbert, «Kaiser Rudolf II. – Kunst, Kultur und Wissenschaft im Spiegel der Hoffinanz. Teil II: Die Jahre 1596 bis 1612» *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 10 (2008), pp. 227-339: 257 (n. 1595) and 263 (n. 1661).

¹¹ HOLZSCHUH-HOFER, Renate, «Galerie, Kunstkammergebäude und Ballhaus», in KARNER, Herbert (ed.), *Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 198-213.

¹² In Ambras, the collections were likewise displayed in a separate wing of the outer bailey and above the stables from 1572 to 1589: GRIES, Christian, «Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und die Sammlungen auf Schloss Ambras» in *Frühneuzeit-Info*, 5 (1994), issue 1, pp. 7-37.

¹³ DE JONGE, Krista, «Galleries at the Burgundian Habsburg Court from the Low Countries to Spain 1430-1600», in STRUNCK, Christina, and KIEVEN, Elisabeth (eds.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective, 1400-1800*, Munich, Hirmer, 2010, pp. 73-88.

¹⁴ RUDOLF, Karl, «Arcimboldo im kulinarischen Wissensraum. Die Kunstkammer Kaiser Ferdinands I. (1503-1564)», in HAAG, Sabine, KIRCHWEGGER, Franz, and RAINER, Paulus (eds.), *Das Haus Habsburg... cit.* (note 2), pp. 132-165.



Fig. 2. *The virtual gallery of Archduke Leopold Guillaume in Brussels*, painting by David Teniers the Younger, around 1653; Madrid, Museo Lázaro Galdiano (photo: Friedrich Polleross)

as a miniature of the king of Persia with a gazelle. Other key pieces included various weaponry, numerous Ottoman artefacts, some sets of Japanese armour, and the collections of graphic arts and scientific instruments.

Besides the size of Rudolf's new collection rooms for paintings and sculptures, the sources report an increasing wish for more representative decoration. For example, the smaller collection room that –apparently originally conceived as an individual entity– was built by the Florentine architect Giovanni Gargioli and adorned with a 500-square-metre coffered ceiling by the court woodcarver Bernhard Erhardt in 1596-97. In 1597, however, Rudolf decided to replace the already completed woodwork with a painted ceiling by Paul Vredeman de Vries.¹⁵ It can therefore be assumed that the emperor was

¹⁵ MUCHKA, Ivan P., «Architektur in Prag und München um 1600 – eine Juxtaposition», in BUKOVINSKÁ, Beket, and KONEČNÝ, Lubomír (eds.), *München – Prag um 1600*, Prague, Artefactum, 2009, pp. 143-154.



ESPACIO DE COLECCIONISMOS EN LA CASA DE AUSTRIA (SIGLOS XVI Y XVII)

A lo largo del siglo xvi la dinastía de los emperadores Habsburgo, debido a una diseñada política de alianzas matrimoniales que hunde sus raíces a finales del siglo xv, consiguió un amplio dominio sobre gran parte de Europa con grandes consecuencias en todos los terrenos, el artístico, naturalmente, incluido. Una vez emparentada con los Trastámara españoles y los Grandes Duques de Borgoña, la división del gobierno de los territorios de esta dinastía en dos ramas a partir de mediados del siglo xvi es solo una de las manifestaciones, ciertamente la más importante, de este control sobre tantos espacios europeos, americanos y asiáticos.

Ello constituye el fundamento histórico, político y dinástico de un peculiar sistema artístico, que vamos a calificar de habsbúrgico, construido a lo largo de los siglos xv y xvi, a través de un procedimiento de identidades y de rechazos que, si bien en cada caso respondía a necesidades y proyectos concretos, poseía una extraordinaria lógica de conjunto. Es ello lo que nos permite hablar de «sistema» no sólo político, sino también cultural y artístico, de carácter fundamentalmente internacional. Por ello, una de las características fundamentales del *Renacimiento Habsbúrgico* es la del planteamiento y creación de unos lenguajes artísticos caracterizados por su diversidad, en los que las soluciones formales, muchas veces procedentes de Italia, se unen a otras desarrolladas, fundamentalmente, en los Países Bajos. Todo ello hace necesario un estudio de las producciones artísticas no solo de la corte imperial a partir de los tiempos del emperador Maximiliano I, que culmina con el arte de la corte de Rodolfo II en Praga a finales del siglo xvi o con las realizaciones de la corte real madrileña en los tiempos de Felipe II, sino también con la consideración de las producidas para estos lugares y las coleccionadas por los sucesivos gobernantes.

Articuladas en dos ejes diferenciados (“Los géneros artísticos y los lugares del coleccionismo” y “Los espacios del coleccionista”), las propuestas de los diecinueve reconocidos especialistas reunidos en este libro, ahondan en estas premisas a la vez que evalúan tanto los objetos coleccionados, como los espacios y las estrategias de exposición en función de sus poseedores, enmarcando también los funcionamientos de un modelo cultural que iba a tener un claro impacto en la relación con las artes de otros personajes de la nobleza y coleccionistas del Barroco cercanos a los Habsburgo.