

EL ÁLBUM MENDOZA DE LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO: DE REPERTORIO DE MODELOS A OBJETO DE COLECCIONISMO

Carmen Heredia Moreno

Universidad de Alcalá

A comienzos del siglo XX, el historiador alemán Albrecht Haupt (1903: 3-13) dio a conocer un álbum de dibujos del siglo XVI, que ostentaba el título de *Libro de bocetos de Alonso de Berruguete*, subrayando el hecho de que se trataba del mayor conjunto de dibujos españoles de la primera mitad del quinientos que había sobrevivido hasta la fecha. Más tarde, el códice fue comprado por don José Lázaro Galdiano y hoy se guarda en la biblioteca de la Fundación. Hace unos años tuve la oportunidad de analizar algunos de sus dibujos (Heredia, 2005: pp. 132-144) y, tras revisar el estado de la cuestión, mantuve la atribución tradicional de la serie de caballos a Alonso Berruguete, atribuí los grutescos a los pintores Julio de Aquilis y Andrés de Melgar y estimé que algunos podían ser fragmentos de los dibujos preparatorios para la desaparecida decoración del palacio de don Francisco de los Cobos en Valladolid.

El análisis que ahora abordamos pretende mostrar el interés del conjunto de dibujos y cómo su destino inicial como material de trabajo en el taller de un artista se modificó hasta llegar a convertirse en preciado y suntuoso objeto de coleccionismo.

Análisis del soporte

En su estado actual, el álbum se compone de 179 hojas de papel verjurado, más una en blanco, tamaño en cuarto (144 x 210 mm) dispuestas transversalmente. Pero estas medidas no son las originales, puesto que muchas hojas están cortadas por el borde superior, lo que indica que en el momento de la encuadernación, se procedió a uniformarlas. Algunas contienen marcas de agua que reproducen, con variantes y de manera parcial a causa de dichos cortes, una mano alargada con una estrella de cinco puntas sobre el dedo corazón, diseño bastante común a lo largo del siglo XVI en el Norte de Europa y en varias ciudades italianas, según recoge Briquet (1984: núms. 10679-10892). Por ello no descartamos que se trate de marcas de Génova, ya que la calidad de sus manufacturas determinó su importación masiva en España y supuso una fuerte competencia para el mercado interior, pese a su mayor coste respecto a la

producción nacional de papel procedente de los molinos de Rascafría (Oriol Valls i Subirá, 1982, y González de Amezúa, 1951: 348-349).

En cuanto a las cubiertas, el álbum se halla protegido por una rica encuadernación en seda verde, bordada con hilos de plata y adornada con motivos heráldicos que permitieron identificar a sus propietarios con los V Duques del Infantado, como luego comentaremos.

Contenido del álbum

A finales del siglo XVI, el volumen constaba de un total de 204 hojas con dibujos hechos a plumilla con tinta sepia, más una final en blanco, a la que se fueron añadiendo anotaciones en diferentes épocas, que fueron transcritas por Juan Antonio Yeves (1997: núm. 17). Las dos primeras, escritas con tinta y con caracteres humanísticos, están firmadas y rubricadas por D. Ber(nardi)no De Mendoza y nos informan de que “[S]on las hojas dibuxadas que ai en este libro docientas y quatro hojas digo las dibujadas” y de que “ai nueve abecedarios hasta la m y ocho en todas las demas letras digo ocho enteros y uno hasta la m”.

Don Bernardino de Mendoza vivió entre 1540 y 1604 y era hijo del III Conde de la Coruña don Alonso Suárez de Mendoza, descendiente del Marqués de Santillana, y de doña Juana Jiménez de Cisneros, nieta del Cardenal (Cabañas Agrela, 2001: 44, 38 y 39). Estudiante en Alcalá de Henares entre 1556 y 1562, asistió en el año 1560 a la boda de Felipe II con Isabel de Valois que se celebró en el palacio del Duque del Infantado en Guadalajara. Poco después conoció a don Juan de Austria en su castillo de Torija e inició una fructífera carrera diplomática y militar que compaginó con su formación humanística. Es decir, además de su linaje hidalgo, fue soldado, diplomático, coleccionista de libros, lector y escritor. A estas últimas actividades se dedicó de forma exclusiva a partir de 1590, a pesar de que ya estaba afectado de una catarata en el ojo izquierdo que lo dejó casi ciego (Cabañas Agrela, 215-216 y Laspéras, 1997: 26).

Más difícil es precisar la fecha y las circunstancias de sus anotaciones en el álbum. Como mera hipótesis proponemos la última década del siglo XVI, en los años en que, tras su vuelta de Europa, se dedicó a la literatura y hasta 1603-4, entre el fallecimiento de los propietarios, los V Duques del Infantado, y el suyo propio. Su ceguera parcial no fue obstáculo para su dedicación a los libros y, además, su parentesco con los duques propiciaría su acceso al álbum y la incorporación de las anotaciones bien por deseo de

los duques bien por propia iniciativa tras obtenerlo por regalo testamentario o por compra en la almoneda de bienes de sus parientes.

En cualquier caso, las anotaciones de Bernardino Mendoza, hechas antes de 1604, aportan interesante información sobre el contenido del códice, tanto respecto al número total de hojas con dibujos cuanto al peculiar sistema de paginación, compuesto por letras con números, que suman ocho abecedarios completos más otro hasta la letra “m”. Esta paginación coexiste con otras dos a base de números correlativos, una en la parte superior derecha y otra en el centro del mismo borde superior. La de la derecha alcanzaba en su origen la cifra total de 228 hojas y la del centro 204, pero ambas están hoy parcialmente perdidas, a causa de los cortes practicados al encuadernar el libro, e incompletas por la pérdida de algunas hojas. Por ejemplo, la de la derecha comienza por el número 19, que se corresponde con el 16 de la del centro. Es decir, hay desajuste de tres hojas. A su vez, la del centro se inicia con el número 9, tras los dibujos iniciales con escudos, al parecer sin paginar con números. Tales anomalías nos inclinan a pensar que la paginación más antigua es la de la derecha, que incluiría al principio un total de, al menos, 228 láminas de dibujos, las tres primeras desaparecidas. La pérdida de éstas y de algunas otras y, quizás, la adición de otros dibujos nuevos haría necesario paginar por segunda vez, en esta ocasión en el centro de la parte superior, de cara a su futura reunión en un volumen único. Finalmente, el extravío de otras hojas y la parcial desaparición de las dos numeraciones anteriores, a causa de los cortes practicados en las hojas para uniformar su tamaño en el momento de la encuadernación, obligarían a la tercera y definitiva paginación, esta vez en la parte inferior derecha y con abecedarios en lugar de números, para evitar confusiones.

Es decir, con independencia de que el conjunto de dibujos formase o no un repertorio único desde el principio, consideramos que se trataba de hojas sueltas que se paginaron correlativamente en tres ocasiones distintas. El autor de los abecedarios pudo ser el propio Bernardino Mendoza, que es el que hace las aclaraciones pertinentes sobre el número total de hojas y sobre el complicado sistema de paginación.

La tercera anotación de la hoja final, “1707. Actualmente ciento setenta y ocho Arfe [rúbrica]”, nos informa de que a comienzos del siglo XVIII ya se habían perdido veintiséis láminas. Esta lacónica frase se complementó posteriormente en el vuelto de la misma hoja por una mano anónima que escribe: “I. Arfe: gran platero español autor de las custodias de Toledo, Sevilla y Cádiz”. Pero ni la letra ni la cronología coinciden con la conocida familia de plateros de origen alemán activa en España entre 1501 y 1603. La

única hija de Juan de Arfe (1535-1603), el último artífice de la dinastía, no tuvo descendencia. Su hermano Enrique el Mozo casó con doña Mariana de Durango y dejó al morir una hija de nombre Fabiana de Villafañe, según testifica la propia viuda en 1591 cuando vende sus casas de la calle de la Luna en Madrid por trescientos ducados (AHPM. Protocolo 805, ff 672-675). En cuanto a su hermano Antonio, grabador de profesión, falleció en Sevilla en torno a 1580 sin dejar descendencia. Por lo tanto, el Arfe que firma la nota en el año 1707 fue el afortunado propietario del manuscrito a comienzos del XVIII, pero no hay constancia de su parentesco con la gran familia de plateros del quinientos. Además, la anotación complementaria sobre las obras de Arfe en el vuelto de la misma página está hecha por una mano anónima y desinformada, que confunde los nombres y mezcla las obras del maestro Enrique y de su nieto Juan sin ningún criterio.

Por último, otra nota manuscrita del siglo XIX, en folio aparte, nos informa de que “El escudo de armas que se halla en la portada del libro corresponde al apellido de Enríquez. Partido en mantel. En los dos cuarteles altos en cada uno un Castillo de oro en campo de Gules y en la manteladura león de gules coronado de oro en campo de plata. Debio ser dedicado el libro a los Duques del Ynfantado D. Iñigo Hurtado de Mendoza y su muger D^a Luisa Enríquez de Cabrera. Alonso de Berruguete nació en 1480 murio en 1561. D Iñigo 5^o Duque del Ynfantado nació en 1536 casó con D^a Luisa hija de D. Luis Enríquez, Almirante de Castilla, Duque de Medina de Rioseco murio en 1603. No se si le fue concedido el Señorío de Ventosa ó si adquirió solamente el derecho a percibir las alcabalas de Ventosa que compró a Felipe 2^o en el año 1559”. Este texto es muy interesante porque contiene lo que nos parecen los apuntes preliminares con vistas a un futuro estudio del álbum. De ahí que se comenzase a hacer acopio de datos sobre sus propietarios y sobre el posible artífice de los dibujos.

En cuanto a su repertorio temático, el conjunto puede dividirse en varios apartados que versan sobre motivos heráldicos, estudios de caballos, grutescos, animales exóticos, morescos y arabescos.

Consideraciones sobre la posible autoría de los dibujos

La variedad, abundancia, calidad y características de los dibujos apuntan al taller de un maestro de prestigio, que, en el contexto castellano de la primera mitad del siglo XVI, nos llevan al obrador y al entorno de Alonso Berruguete, como se insinúa en la propia inscripción del siglo XIX.

Berruguete había fijado su residencia en Valladolid en el año 1523, donde se casó en 1526 con Juana de Pereda, vecina de Medina de Rioseco, y construyó sus casas y su taller junto al monasterio de San Benito, manteniéndolos abiertos y activos hasta su fallecimiento (Azcárate Ristori, 1988: 19 y 23, y Urrea, 1996: 123). Este taller, según el minucioso estudio hecho por Parrado del Olmo (2002: 73-76, 105), funcionaba como una gran empresa comercial, en la que él mismo se ocupaba de la clientela y de la contratación de las obras, dirigía los proyectos y suministraba las trazas arquitectónicas, decoración e iconografía. Por este motivo, sus dibujos y los de los artistas a su servicio servirían como instrumento imprescindible de trabajo para sus oficiales y como práctica para sus aprendices. Recordemos que a su taller acudían maestros para “platicar con él y adquirir doctrina” y para ver sus geniales dibujos y bosquejos (Echeverría Goñi, 1996: 219). Es decir, no se trata, en nuestra opinión, de un manuscrito dispuesto para la imprenta sino de un importante y variado material de trabajo, hecho en hojas sueltas por o en el entorno de Berruguete. El hecho de que algún dibujo esté ataujelado parece avalar nuestra hipótesis. Un caso parecido al del *Libro de Arquitectura* del arquitecto andaluz Hernán Ruiz el Joven, de cuya labor personal y de la de sus colaboradores más próximos nos queda hoy el repertorio de dibujos arquitectónicos más valioso del siglo XVI español (Jiménez, 1998: 16-17).

Estas circunstancias nos obligan a tener en cuenta al propio Berruguete y a todos aquellos maestros que coincidieron en su taller o se relacionaron de alguna manera en Valladolid y que trabajaron para la misma clientela noble, los Enríquez y los Mendoza inclusive, es decir, a Andrés de Melgar, Julio de Aquilis, Francisco Giralte, Cristóbal de Andino y Antonio y Juan de Arfe.

Por lo que concierne a Berruguete, la mayoría de sus dibujos conocidos son figurativos y de contenido religioso (Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, 1975: vol. I, pp. 26-29 y Boubli, 2002: 30-31). Pero su actividad como policromador está documentada desde 1522 por una carta de obligación con el obispo ovetense don Diego de Muro para realizar la pintura, dorado y estofado del retablo mayor de la catedral de Oviedo, con brocados y labores “a lo romano”. También, porque entre 1523 y 1526, contrató un tríptico o “puertas” para la portada de la parroquia de San Lorenzo de Valladolid que incluía cuatro escudos y grutescos “como ahora se usa” (Camón Aznar, 1980: 41). Por estas fechas, su criado el pintor y policromador Andrés de Melgar, cuya formación y colaboración con Berruguete ha sido particularmente resaltada por Martí y Monsó (1901: 133-136) y por Echeverría Goñi (1996: 217-221), y que participó de forma

accidental en la obra, afirmó que vio al maestro dibujar cartones y bocetos. Además, aparte del contacto que pudo tener con los Enríquez en su villa ducal de Medina de Rioseco, debido a la procedencia de su mujer, sus relaciones con la familia Mendoza se documentan durante varios años (Ceán, 2001: 132). También hay constancia de que Berruguete hizo un retrato en mármol de Doña María de Mendoza, hija de los condes de Rivadavia y esposa del Comendador y Secretario del Emperador don Francisco de los Cobos (Zarco del Valle: 302) y se le han llegado a atribuir los dibujos de los planetas de una copia del *Tercer Lapidario* de la Biblioteca Nacional que perteneció a don Diego Hurtado de Mendoza (Domínguez, 1984: 95-119 y 1986: 5-16).

Respecto a los maestros de su entorno, Julio de Aquilis y Alejandro Mainer se encontraban en Valladolid en 1533 al servicio de don Francisco de los Cobos (Sánchez Cantón, 1923: T.I, 28) para decorar las casas principales que éste último había comenzado a construir en el año 1524 enfrente del convento de San Pablo (Urrea, 1996: 123). Aquilis introdujo en esta obra repertorios de grutescos inspirados en las logias vaticanas. Estos temas los recogió Andrés de Melgar en la policromía del retablo de Santo Domingo de la Calzada. Tras su formación con Berruguete en los años veinte, Melgar marchó a La Rioja y desde 1539 colaboró con el escultor Damián Forment (Sáenz de Terreros, 1981: 396-409 y Moya Valgañón, 1986: 10-12.), pero pudo conocer personalmente la obra del italiano en el año 1540 cuando regresó a Valladolid para tramitar su expediente de hidalguía.

En cuanto a Francisco Giralte, aprendiz de Berruguete entre 1532 y 1535, su vida profesional se desarrolló en gran medida bajo la influencia del maestro al que acompañó y ayudó en la sillería de coro de la catedral de Toledo cuatro años más tarde (Parrado del Olmo, 1981: 112). De su capacidad como proyectista y dibujante dan fe diversos artífices que testificaron a su favor en el conocido pleito que sostuvo con el escultor Juan de Juni por la adjudicación del retablo de Santa María de la Antigua de Valladolid entre 1545-1548: “e por ser como es el dicho Francisco Giralte tan buen escultor e debujador ha hecho y haze muchos debuxos y traças para plateros e pintores e escultores...” (Martí i Monsó, 1992: 326). Al margen de las posibles causas de este pleito, prolijamente analizadas por Parrado del Olmo (1981: 117), la valía de Francisco Giralte como dibujante y tracistas es evidente. Al menos las declaraciones de los testigos van más allá de un simple testimonio de compromiso o de amistad. Entre los vallisoletanos, el entallador Andrés de Salamanca afirma que lo vio en Toledo “azer dibuxos e otras cosas que azia de su cabeza”; el pintor de imaginería Miguel Barreda “le

ha visto hazer muchas trazas e debuxos para plateros, escultores y pintores; y, según el platero Esteban de Marmiz, “hizo muestras para oficiales que labraban en la rexa de Toledo”. Por su parte, el entallador Juan de Cambray reconoce que “ha visto muchas veces que Giralte ha dibujado traças y cosas para escultores e plateros e pintores...” y que así es público y notorio en la ciudad de Palencia. El imaginero Pedro de Flandes insiste en que “ha hecho y haze muchas obras de debuxo e escultura para plateros e imaginarios e escultores...” y el escultor Miguel de Espinosa añade que Giralte ha dado figuras y debuxos para escultores e pintores e plateros e bordadores...”. Más detallado es, por último, el testimonio del pintor de pincel Juan de Villoldo al afirmar “que el testigo vide una mesa de plata, que hizo un Villegas, platero, estante en Madrid, en la qual avía muchos debuxos de las fuerças de hercules el qual dijo a este testigo que para la hazer la mesa de plata se lo avía debuxado el dicho Francisco Giralte en un cartón e que la dicha mesa era para la infanta nuestra señora y que sabe y ha visto este testigo muchas veces que el dicho Francisco Giralte ha dado muchos debuxos asy a plateros como a pintores, ymaginarios, entalladores, para que por ellos hagan sus obras” (Martí i Monsó, 1992: 326 y ss). En 1547 se encontraba en Valladolid donde realizó el retablo de la capilla del Doctor Corral en la iglesia de La Magdalena.

También hay que mencionar los muy probables contactos de Antonio y de Juan de Arfe con Berruguete durante los años que coincidieron en la localidad, tanto por la proximidad de sus talleres, ubicados en la Corredera de San Pablo y junto al monasterio de san Benito, respectivamente, cuanto por la admiración de los primeros hacia el escultor. De hecho, Antonio adoptó el expresivismo berruguetesco en los relieves y bultos de la custodia de Medina de Rioseco concluida en 1554 con la colaboración de Juan y éste último, a su vez, trató de imitar el talante humanista del maestro vallisoletano e incorporó muchos de sus rasgos estilísticos en su obra teórica y práctica (Heredia, 2003: 371-388 y 2006: 307-318). Además, entre los múltiples encargos que Antonio de Arfe recibió de la nobleza se cuentan numerosas piezas civiles para los VI condes de Benavente, don Antonio Alfonso Pimentel y doña Luisa Enríquez, entre 1530 y 1575, algunas de ellas labradas “a lo morisco” y con las armas del matrimonio (Santamarina, 1994: 197-204). Otros trabajos documentados se refieren a la compra de una ollita y un perfumador por el duque de Medina de Rioseco entre 1567 y 1569, más otro perfumador realizado antes de 1570 para el V Duque del Infantado, don Iñigo López de Mendoza, entre otras diversas piezas (Cruz Valdovinos, 1991: 256). Muchas de estas obras debieron hacerse con la colaboración de su hijo Juan.

En cuanto a la actividad de otros maestros relacionados con este círculo, mencionamos a Cristóbal de Andino, autor de una reja y sepulcro de metal labrados por mandato del Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez en el monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco, que según recoge Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno* “a mi ver, excede a los siete miraglos del mundo” y es “de mas alto artificio que fue aquel que Artemisa edifico a su marido el Rey Mausolo (Sánchez Cantón, 1923: T. I, 29). En el campo de la azulejería trabajó también para los V Duques del Infantado Hernando de Loaysa, ceramista de Talavera de la Reina, que fabricó los zócalos para su palacio de Guadalajara (Calamar, 1999: T. I, 435).

Los dibujos

En este contexto, aun siendo conscientes de la dificultad de precisar las autorías sin contar con el respaldo de documentos concretos, apuntamos algunas sugerencias y, en su caso, el nombre de algunos artífices que pudieron intervenir en cada uno de los diferentes apartados temáticos. Para mayor claridad, tomamos como referencia una nueva paginación correlativa de las hojas existentes. En el primer grupo, compuesto por los dibujos de tipo heráldico, destaca el gran escudo imperial de Carlos V, de diseño cercano al de la puerta de Bisagra de Toledo, que fue reconstruida en 1550 con trazas de Alonso de Covarrubias. Los restantes, excepto los que tienen el campo vacío, reproducen diferentes escudos de la Casa del Infantado, lo que permite afirmar que irían destinados a esta familia. El del f 7r parece de la misma mano que el anterior y presenta el campo oval con bordura de cartelas, cuartelado en sotuer con tres bandas terciadas en lo alto y en lo bajo y AVE y MARÍA en los flancos (Fig. 1). Su yelmo por timbre, girado hacia la derecha, con aparatosa cimera de plumas y enmarcado por lambrequines vegetales con cascabeles, visto de tres cuartos, y falto de corona lo identifica con las armas genéricas del linaje Mendoza como hidalgos antiguos (Fatás y Borrás, 1980: lám. 24). De manera similar, pero con el collar de la orden del Toisón de Oro, se reproduce en el *Armorial de Aragón* acompañado de la inscripción “Insignia del Infantado” (Layna Serrano, 1997: p. 28).

En el folio 2 se reproduce un modelo frontal para una arqueta de plata o para un salero de plata “a modo de sepulcro”, tipología que podía utilizarse también como contenedor de pimentero, azucarero, palillero u otras piezas pequeñas (Santamarina, 1994: 201), que, incorpora en su mitad izquierda otro escudo del duque del Infantado.

El autor en este caso pudo ser Francisco Giralte, de quien sabemos que realizó numerosos dibujos para plateros, o quizás los propios plateros Arfe. Antonio contaba entre su clientela habitual a los condes de Benavente y a los Duques del Infantado. Además, conviene tener en cuenta que Juan de Arfe hizo un libro de escudos de armas, que cita Argote de Molina y que se le han llegado a atribuir los de *La nobleza de Andalucía*, del propio Argote (Llaguno y Amirola, T. III, 102).

Por último, en el f 158 se reproducen las armas de los II Duques del Infantado, Don Íñigo Hurtado de Mendoza, marqués de Santillana, y Doña María de Luna, hija del Condestable don Álvaro de Luna y de su mujer María Pimentel, de quien heredó el mayorazgo de Guadalajara. Gracias a este matrimonio, la baronía de los Luna, y su escudo –media luna de plata en campo rojo y la punta inferior del escudo de plata-, se unió a la casa de Mendoza (Gutiérrez Coronel, 1946: 66). En este caso, el entramado decorativo de morescos evoca las labores de metal y suponemos que se trata del remate para una reja. A este respecto, hay que recordar que Cristóbal de Andino contrató una para cerrar la capilla de los Enríquez en la iglesia del convento de San Francisco de Medina de Rioseco, hoy en la iglesia de Santa María, y que Giralte dio muestras para los oficiales que trabajaban en la rejería de la catedral de Toledo diseñada por Andino, según testimonio del platero vallisoletano Esteban de Marmiz, según antes comentamos.

En cuanto al grupo de los nueve dibujos de caballos, de excelente calidad, mantenemos la atribución a Alonso Berruguete o a un autor de su círculo próximo y de formación italiana (Fig. 2). De igual manera, para el apartado de los grutescos (hojas 19-28, 73-75, 78-82, 84-86 y 107, según la numeración actual) nos remitimos a nuestro artículo del 2005 considerando, con las naturales reservas por la falta de documentos, que pudieron intervenir el pintor italiano Julio de Aquilis y el castellano Andrés de Melgar. A este último artífice atribuimos el segundo grupo de grutescos (Heredia, 2005: 138-139), muy parecidos a algunos de los de las colecciones del Metropolitan y del Michigan que Dacos (1997: 24-25) considera obras de Melgar copiando a Aquilis y que, en nuestra opinión, aquél pudo realizar en 1540 cuando, según datos documentales publicados por Sáenz Terreros (1981: 406), regresó a Valladolid para tramitar su expediente de hidalguía. Marías (2000: 421) considera, por el contrario, que Melgar se marchó definitivamente a Santo Domingo de la Calzada en 1530.

Respecto al grupo de grutescos que en el 2005 atribuimos a Aquilis, también cabría considerar la posible participación del propio Melgar o, incluso, de Francisco Giralte, a tenor de la fama de excelentes dibujantes de repertorios ornamentales que

tenían entre sus contemporáneos, según comentamos. La pérdida de los dibujos de este último nos impide confirmar una u otra hipótesis.

Por lo que concierne al grupo de animales, reales o monstruosos, los más exóticos ofrecen rasgos poco naturalistas que evidencian su punto de partida en estampas o en otros dibujos. Las imágenes del dromedario y el raposo, por ejemplo, y, en menor medida, las del ciervo, el cabrón, el águila real y el caballo reproducidos en las hojas 30, 154, 147, 53, 140, en nuestra opinión presentan bastante semejanza con las correspondientes del Libro III de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe. Además, entre las obras documentadas que su padre Antonio realizó desde León para los Benavente hacia el año 1539 se anota, por ejemplo, “un camello que sirve de pimentero dorado por de fuera... que pesa 1 marco e 1 onza e 5 rreales e medio” y “un ciervo dorado de fuera... con sus cuernos... que pesa 1 marco e 2onzas e medio rreal” (Santamarina, 1994: 202).

En esta última fecha todavía no se había publicado la *Historia Animalium* de Gessner, pero sí circulaban algunos repertorios de estampas italianas del Renacimiento. Cavallaro (1987: fig. 15) recoge una lámina de un anónimo grabador florentino de hacia 1460-70 que incluye veinticuatro figuras de animales, entre las que se cuentan un dromedario y un ciervo. Este último se reproduce invertido en el interior de una cartela del f147 del álbum Mendoza. Quizás la idea de introducir un somero paisaje con animales en un marco circular, como sucede en el folio 160 de dicho álbum, proceda también de este anónimo maestro. Haupt (1903: 5) opina, por su parte, que la imagen del búfalo es muy parecida a los ejemplares de la Campania, lo que refuerza su idea de que el autor de algunas láminas pasó tiempo en Italia y pudo ser Berruguete.

Por último, el grupo más numeroso de dibujos lo forman los morescos y entrelazos, con un total de alrededor de 150 hojas. Los más torpes revelan su carácter de ejercicios o prácticas de taller realizados por individuos poco expertos, seguramente todavía en su etapa de aprendizaje, pero la mayoría presentan notable calidad. En cuanto a su fecha, pudieron hacerse a partir de la cuarta década de siglo XVI, momento en que estos temas, de lejano origen grecorromano, asumidos luego por los pueblos bárbaros y por el mundo islámico, se recuperaron y se pusieron de moda por la Europa renacentista. Los repertorios se difundieron a partir de las publicaciones de Giovanni Antonio Tagliente en 1527, *Opera nuova che insegna alle Donne a cusire, a racamare...*, que incluía unos “groppi moreschi” y de Francesco Pellegrino, *La Fleur de la Science de Pourtraicture. Patrons de broderie. Façon arabicque et ytalique*, París,

1530, con diseños inspirados en la colección de objetos islámicos de las colecciones Médicis y en estampas y obras venecianas. Sus relaciones con la caligrafía y con la ornamentación de tapices, ropas, arquitectura, mobiliario, metales, encuadernaciones de libros y otras artes decorativas contemporáneas son notables (Gruber, 2000: 25-69, y Jordán y Costantini-Lachat, 2000: 189-191)

En el caso del álbum de la Fundación Lázaro, se percibe relación estrecha con estampas de Francesco Pellegrino y con Domenico de Sera (Berliner, s/f: láms. 79-90) en las hojas 93 y 9, por ejemplo, hechas por un consumado maestro, frente a otras láminas de menos calidad que parecen copias o ejercicios de taller. Pero, por encima de estas conexiones con estampas italianas, muchos de los dibujos parecen inspirados en azulejería, pintura o techumbres de tradición islámica y mezclan con habilidad lazos y morescos adaptándolos a diferentes formatos. La mayoría parecen modelos para frisos de zócalos alicatados o de pinturas murales, algunos de ellos utilizables también en el estofado de orlas textiles en la imaginería de la época. Otros son claramente piezas de carpintería de lo blanco (f18 y 141) (Fig. 3). En el caso de la hoja 42, creemos que se trata de un diseño de platería con cabujones de esmalte rectangulares dentro de un ancho marco de entrelazos.

A este respecto, hay que tener en cuenta que los lazos y los morescos se transmitieron en España sin solución de continuidad a través del arte mudéjar, donde artistas y artesanos formados en técnicas y formas de tradición islámica los seguían aplicando en yeserías, techumbres, rejas, artes del metal, textiles o encuadernaciones, en convivencia con las novedades procedentes de Italia. Recordemos que el florecimiento del Mudéjar en Castilla y León a lo largo de la Baja Edad Media perduró durante la primera mitad del siglo XVI, con una continuidad particularmente significativa en la Tierra de Campos donde el Renacimiento incipiente no logró desplazar a la carpintería de lo blanco sino que la incorporó y la convirtió en una de las manifestaciones fundamentales del arte del momento (López Guzmán, 2000: 349 y Lavado Paradinas, 1982: 191). En la provincia de Valladolid existían ejemplos tan emblemáticos como el conjunto de Santa Clara de Tordesillas, construido en el siglo XIV y completado en el XV con la construcción de una armadura mudéjar sobre la cabecera de la iglesia (López Guzmán, 2000: 313). En la primera mitad del XVI destacan las peculiares armaduras del carpintero Juan Carpeil, autor, entre otras, de la cubierta de la capilla de la Virgen del Castillo en San Facundo de Cisneros (Palencia) en las primeras décadas del siglo revestida por completo de lazos y piñas de mocárabes (Lavado Paradinas, 1996: 272).

Se da la circunstancia de que de Francisco Giralte era vecino de Palencia en 1542, fecha en torno a la cual estaba trabajando en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Cisneros (Parrado del Olmo, 1981: 137). Por tanto, no es descabellado pensar que, en plena efervescencia de la moda renovadora de lazos y morescos impulsada desde Italia, Giralte copiase algunos temas de la espléndida armadura de la ermita. Al menos, uno o varios lazos de traza idéntica se incorporan entre las franjas de morescos de las hojas 16 y 128 del álbum de Madrid, dispuestos para servir de modelos a zócalos de azulejos o a frisos pintados. Tales coincidencias, unidas a las conocidas dotes de dibujante de Giralte, atestiguada por los diferentes maestros que testificaron a su favor entre 1543 y 1548 en el mencionado pleito del retablo de La Antigua de Valladolid, permitirían adjudicarle la autoría de estos dibujos. Por otra parte, las afirmaciones de los diferentes testigos en dicho pleito sobre que Giralte hizo numerosos dibujos para bordadores, escultores, imagineros, plateros y rejeros en Valladolid, Toledo y Palencia, permitirían atribuirle también otras muchas de las mejores hojas de todo el grupo de lazos y morescos que parecen, efectivamente, modelos o diseños preparatorios tanto para estofar las vestimentas de relieves y esculturas cuanto para las orlas decorativas de las ricas indumentarias reales de la época. Tampoco se puede descartar al pintor Isidro de Villoldo, colaborador de Berruguete, amigo de Giralte y policromador de algunas de sus obras, o a algún otro artífice discípulo de Alonso en Valladolid o en Palencia, como su sobrino Inocencio Berruguete de quien afirmó Manuel Álvarez que su tío lo favorecía por encima de los demás (Parrado del Olmo, 198). La inexistencia de documentos nos impide ser más concretos y la pérdida de la decoración arquitectónica de los palacios vallisoletanos contemporáneos nos deja sin otros importantes elementos de comparación para confirmar las autorías.

Los propietarios del álbum

Los blasones de las cubiertas del álbum dejan claro que sus propietarios, como ya observó Haupt en 1903, fueron los V duques del Infantado, doña Luisa Enríquez de Cabrera y don Iñigo López de Mendoza, que contrajeron matrimonio en 1552 y fallecieron en 1601 y 1603 respectivamente. En la portada anterior, el escudo de los Enríquez, partido en mantel, con sendos castillos de oro en campo de gules, en los dos cuarteles superiores, y león de gules coronado de oro en campo de plata, en la manteladura (Fig. 4). Por su parte, sobre la cubierta posterior se reproduce el correspondiente escudo de los Mendoza, cuartelado en sotuer, con tres bandas

remarcadas en lo alto y en lo bajo, y vacío en los flancos. La encuadernación se completa con otros motivos ornamentales en el lomo además de cortes pintados y decorados con punzón (Yeves, 2008: 266-268).

Doña Luisa era hija de don Luis Enríquez, VI Almirante de Castilla, II Duque de Medina de Rioseco, V Conde de Melgar, señor de las villas de Castroverde, Aguilar, Rueda y Mansilla, y caballero de la orden del Toisón de Oro. Su madre, doña Ana de Cabrera y Moncada, ostentaba, a su vez, los títulos de VI Condesa de Módica en Sicilia, VII condesa de Osona y XIII vizcondesa de Cabrera y Bas en Cataluña (Gutiérrez Coronel, 1946: 259 y Castro, 1982: 515).

Por su parte, don Iñigo López de Mendoza era hijo primogénito de don Diego Hurtado de Mendoza y de su mujer doña María de Mendoza y Fonseca, condes de Saldaña y marqueses de Cenete. Nació en Guadalajara en 1536, en las casas construidas por el gran cardenal Mendoza frente a la iglesia de Santa María, y se casó con doña Luisa Enríquez en 1552, a los dieciséis años de edad, pasando a residir con su esposa en la villa ducal de Medina de Rioseco hasta 1566 (Layna Serrano, 1942: T. III, 15 y 231). En esta fecha heredó de su abuelo y tocayo el ducado del Infantado, marquesado de Santillana, condado del Real de Manzanares, señoríos de Mendoza, Hita y Buitrago, y los demás del mayorazgo de la casa. A estos títulos añadió, a la muerte de su madre, los de marqués de Cenete, conde del Cid y barón de Alberique y Alcocer en el reino de Valencia, entre otros. Además fue grande de España, caballero de la orden del Toisón de Oro y del Consejo de su majestad católica.

En el ámbito personal, Layna lo considera amante de su familia, honrado y profundamente religioso, pero falto de talento, escaso de sensibilidad y poco entendido en arte aunque amigo de despilfarros para deslumbrar en las fiestas. Tan nefasta opinión sobre su gusto artístico está motivada por las reformas de gusto clasicista que llevó a cabo en su palacio de Guadalajara a partir de 1569 en un intento de modernizar y poner al día la antigua fábrica familiar construida por su antepasado y tocayo el II Duque del Infantado (Layna Serrano, 1942: T. III, 1997: 228 y T. IV, 183, y 1997: 117- 167). Es posible que la destrucción de elementos arquitectónicos y decorativos originales no fuera un acierto, pero no es en absoluto indicativo de su total ignorancia y falta de criterio artístico, sino todo lo contrario. Su linaje familiar se había distinguido precisamente por su labor de mecenazgo, de la que es buena prueba el propio palacio del Infantado construido por su abuelo en Guadalajara. Pero hay que tener en cuenta el cambio de gusto y el ambiente en que el V duque se vio inmerso desde su matrimonio

en 1552, a lo largo de su estancia en Medina de Rioseco, residencia de sus suegros y la suya propia durante más de una década. Aparte de las novedades introducidas en la villa ducal por los Villalpando, la arquitectura de Valladolid se encontraba en pleno proceso de transformación a través de mansiones clasicistas recién construidas, como el palacio de Francisco de los Cobos levantado por Luis de Vega, el de los condes de Rivadavia y de Benavente, y algunos otros. En ellos pudo admirar la nueva arquitectura y los repertorios ornamentales “al romano” hechos por Julio de Aquilis a la manera de Rafael. También pudo conocer a los artistas contemporáneos de renombre y es muy posible que llegase a visitar el taller de Berruguete. Todas estas circunstancias propiciarían su cambio de gusto, que se refleja en los volúmenes de Alberti y de Serlio inventariados en su biblioteca en 1601 (Archivo de la Nobleza. Osuna, leg. 1948), y avivarían su deseo de modernizar la vieja mansión familiar de Guadalajara, a la manera de las modificaciones que se estaban llevando a cabo en los sitios reales que visitó personalmente. De ahí procedería el interés del matrimonio por hacerse con el repertorio de dibujos que quizás pensaran utilizar como modelos decorativos para la ornamentación de los nuevos espacios del palacio. Si nuestra tesis es correcta, el mejor momento para la adquisición del códice fue el año 1561, fecha en la que, tras el fallecimiento de Alonso Berruguete, se desharía su taller y se venderían en almoneda o se legarían por disposición testamentaria sus herramientas y sus modelos.

En 1569, tras la vuelta de los V Duques a Guadalajara, el maestro de obras Acacio de Orejón, iniciaba las reformas del palacio del Infantado a la manera de las del Alcázar de Madrid, pero el encargo de la decoración pictórica al pintor italiano Rómulo Cincinato durante los años 70-80 (Marías, 1982: 183-205) que ya había introducido en el Alcázar de los Austrias y en el Monasterio de El Escorial motivos ornamentales de tipo pompeyano, inspirados también en las logias vaticanas, harían innecesario acudir al repertorio del álbum. La cantidad gastada por don Iñigo en estas reformas ascendió a 100.000 ducados y en ellas participaron también los canteros Juan de Ballesteros y Nicolás de Ribero, y los marmolistas milaneses Juan Bautista y Domingo, andantes en corte, entre 1569 y 1585, entre algunos otros maestros (Layna Serrano, 1942: T. IV, 183-193).

Para estas fechas, la colección artística de los duques, auténtica cámara de las maravillas al gusto de la época, estaría plenamente consolidada. Además de su famosa armería, considerada una de las más célebres de España, estaba integrada por un importante conjunto de joyas, “cosas de oro”, cuadros flamencos e italianos y una

selecta biblioteca donde tenía cabida el códice que nos ocupa, al tratarse de un precioso objeto de coleccionismo tanto por su contenido como por su envoltura (Morán y Checa, 1985: 169-170). En efecto, además del interés de sus dibujos, el álbum es una lujosa pieza suntuaria de refinada y singular encuadernación, que recoge en sus materiales la tradición castellana medieval transmitida por los Reyes Católicos al siglo XVI, junto con el deseo humanista de identificar y de subrayar la nobleza, cultura y gusto exquisito de los propietarios a través de la heráldica (Checa Cremades, 1998: 107-108 y 111-112 y Carrión Gutiez, 2008: 57-65). El hecho de dar protagonismo a las armas de la esposa, al anteponerlas en la cubierta anterior a las de su cónyuge, quizás haya que interpretarlo como que el álbum hubiese sido un obsequio de los Enríquez a su hija con motivo de su traslado a Guadalajara o como un regalo personal del marido a su mujer tras haber heredado el matrimonio el título del Infantado. Además, el no figurar el álbum en el mencionado inventario del duque del año 1601, donde se contabilizan casi un centenar de libros de temática muy diversa y de lujosas encuadernaciones, parece reafirmar esta tesis.

En cualquier caso, se trata de un delicado objeto artístico digno de la categoría de sus dueños y digno también de formar parte de una gran colección privada como lo sería la “cámara de las maravillas” de los V Duques del Infantado, pero dentro también del marco de contención y sobriedad defendido por la Contrarreforma. El estilo de los bordados y las características de la heráldica, semejante a la del manuscrito de la *Exhortación del Cardenal Polo a la Majestad Católica y al Rey de Francia sobre las paces*, que reproduce Checa Cremades, permiten establecer su cronología en la segunda mitad del siglo XVI durante el reinado de Felipe II, tomando como fechas extremas los años de matrimonio de los duques, es decir desde 1552 hasta 1601-3, en que fallecieron los cónyuges.



Figura 1. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Nº de inventario, Ms. 15110. Imagen reproducida bajo el patrocinio de la Fundación.

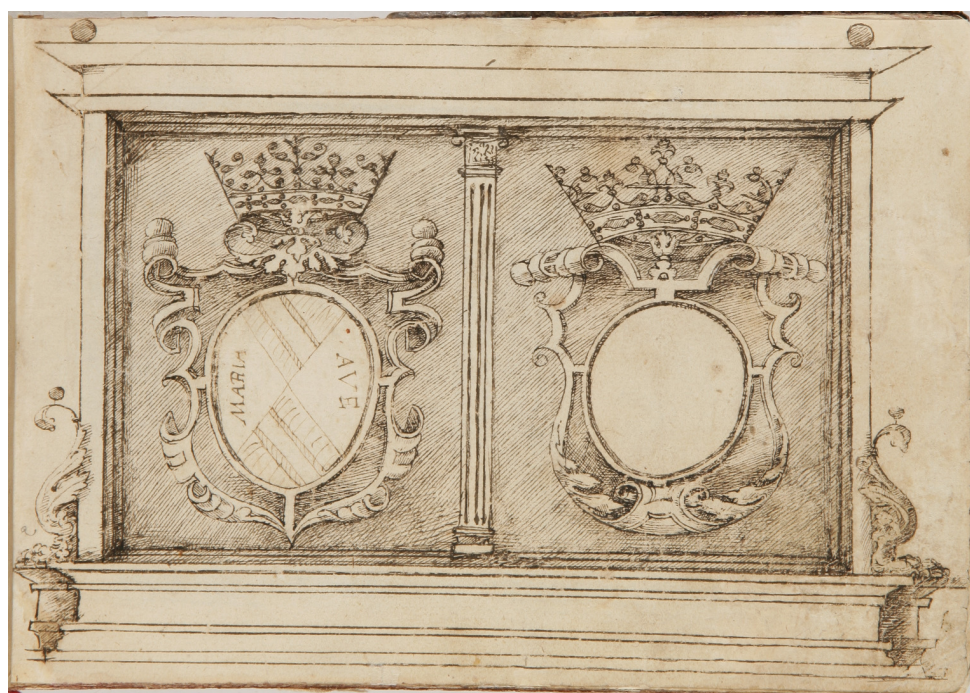


Figura 1 bis. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Nº de inventario, Ms. 15110. Imagen reproducida bajo el patrocinio de la Fundación.



Figura 2. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. N° de inventario, Ms. 15110. Imagen reproducida bajo el patrocinio de la Fundación.



Figura 3. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. N° de inventario, Ms. 15110. Imagen reproducida bajo el patrocinio de la Fundación.



Figura 4. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Nº de inventario, Ms. 15110.
Imagen reproducida bajo el patrocinio de la Fundación.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO IÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1975), *A corpus of Spanish drawings*, Londres, vol. I.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M^a (1988), *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Salamanca.
- BERLINER, R. (s/f) *Modelos ornamentales de los siglos XIV al XVIII*, Barcelona.
- BOUBLI, L. (2002), *Inventaire General des dessins École Espagnole XVI-XIII siècles*, París.
- BRIQUET, C. M. (1984), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*,
- CABAÑAS AGRELA, J. M. (1997), “Los libros de Bernardino de Mendoza (1540 [41] – 1604), *Bulletin Hispanique*, 99, p. 26.
- (2001), *Don Bernardino de Mendoza un escritor- soldado al servicio de la Monarquía Católica (1540-1604)*, Madrid.
- CALEGARI, M. (1986), *La Manifattura Genovese della Carta (Sec. XVI-XVIII)*. Génova.
- CAMÓN AZNAR, J. (1980), *Alonso Berruguete*, Madrid.
- CARRION GUTIEZ, M. (2008), *Bibliofilias*, Madrid.
- CASAMAR, M. (1999), “Cerámica”, en *Las Artes Decorativas en España*, Madrid, T.I.
- CASTRO, M. de (1982), *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia.
- CAVALLARO, A. (1987), “Pinturicchio en Roma. I soffito di semidei nel Palazzo di Domenico della Rovere”, *Storia dell’Arte*, fig.15
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (2001), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, con prólogo de M. Morán Turina, Madrid, T. I.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1991), “Antonio de Arfe”, en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela.
- CHECA CREMADES, J. L. (1998), *La encuadernación renacentista en la biblioteca del Monasterio de El Escorial. Introducción al estudio de la decoración exterior del libro en la España de Felipe II*, Madrid, 1998.
- (2003), *Los estilos de encuadernación (S. III-XIX)*, Madrid, 2003.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (1984), “Un ejemplo de “revival” de la astrología alfonsí en el Renacimiento. Dibujos inéditos de Alonso Berruguete en una copia del Lapidario que incluye un posible retrato de don Diego Hurtado de Mendoza conservado como la reliquia de un gran autor”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 95-119

(1986), “Los planetas del *Tercer Lapidario*. ¿Versión de Alonso Berruguete? (ms 1.197 de la Biblioteca Nacional)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 5-1

ECHEVERRÍA GOÑI, P. (1996) “La policromía del retablo calceatense”, en *Damián Forment, escultor renacentista*, Valencia, pp. 217-230.

FATÁS, G. y BORRÁS, G. (1980), *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Madrid.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. (1951), “Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro”, *Opúsculos históricos-literarios*, Madrid, T. I, pp. 348-349.

GRUBER, A. (2000), “Lazos”, en A. GRUBER (dir.), *Las artes decorativas en Europa (T.I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid.

GUTIÉRREZ CORONEL, D. (1946), *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*, con prólogo de A. González Palencia, Cuenca, T. I.

HAUPT, A. (1903), “Ein Spanisches Zeichenbuch der Renaissance”, *Jahrbuch der Preussisches Kunstsammungen*, 24, pp. 3-13.

HEREDIA MORENO, C. (2003) “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, 304, pp. 371-388.

(2005), “Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés de Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano”, *Goya*, 306, pp. 132-144

(2006), “Sobre las fuentes artísticas de Juan de Arfe y Villafañe”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia.*, Madrid, pp. 307-318

JIMÉNEZ, A. (1998), “Contexto de la presente edición”, en *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla, pp. 16-17

JORDAN, M-H y COSTANTINI-LACHAT, F., “Morescos”, en A. GRUBER (dir.), *Las artes decorativas en Europa (T.I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, pp. 189-195.

LASPERAS, J. M. (1997), “Los libros de Bernardino de Mendoza (1540-1604)”, *Bulletin Hispanique*, 99, p. 26.

LAVADO PARADINAS, P. J. (1982), “La carpintería mudéjar en la Tierra de Campos”, en *VVAA: II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, p. 191

LAYNA SERRANO, F. (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, T. III y IV.

(1997), *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, con prólogo de F. Utrilla, p. 28

- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2000), *Arquitectura mudéjar*, Madrid.
- LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, T. III.
- MARÍAS, F. (1982), “Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San. Fernando*, 55, pp. 175-216.
- (2000), “Dibujos de grutescos”, en *Carlos V, las armas y las letras*, Granada, pp. 425-431.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1901), *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid.
- MORÁN y F. CHECA, M. (1985), *El coleccionismo en España*, Madrid.
- MOYA VALGAÑÓN, G. (1986), *Documento para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño.
- ORIOI VALLS I SUBIRÁ, (1982), *La historia del papel en España. S.XII-XIX*, Madrid.
- PARRADO DEL OLMO, J. (1981), *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid
- (2002) *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, Valladolid.
- SAENZ TERREROS, M^a V. (1981), “Pintura y pintores del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 197, pp. 396-409
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1923), *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, T. I.
- SANTAMARINA, B. ((1994), “Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI Conde de Benavente. Estudio de tipos de platería civil en el siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, VI, pp. 197-204
- URREA, J. (1996), *Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid.
- YEVES ANDRÉS, J. A. (1997), *La estética del libro español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid.
- YEVES ANDRÉS, J. A. (2008), *Encuadernaciones heráldicas de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid.