

D. M. P. L. C. S. L.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXV. N.º 96 (2.º TRIMESTRE 1988). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)





HERRERIA

Club de Golf



INFORMACION:

Patrimonio Nacional - Palacio Real c/ Bailén s/n. - Teléfono: 248 74 04 Madrid

Comparta el círculo.



J&B Rare Scotch Whisky



LA VIDA DE SU NEGOCIO PUEDE DEPENDER DE UN HILO



Muy pocos pueden hablar por teléfono sin necesidad de detenerse. Sin soltar las manos del volante.

Sólo aquellos que como usted deciden sacarle más partido al tiempo. Que como usted no

pueden permitirse el lujo de desconectarse por obligación en el traslado del despacho al restaurante o del aeropuerto al salón de conferencias.

Nuestro **teléfono móvil automático 7700**, le ofrece

manos libres, mayor radio de acción y equipo portable. Conecte con nosotros.

**PARA RENTABILIZAR
SU TIEMPO INSTALE EN SU
COCHE EL TELEFONO
MOVIL AUTOMATICO 7700.**

ALCATEL

LECCION MAGISTRAL

Para destacar entre los grandes hay que dar una lección magistral. En diseño y mecánica. En estilo y tecnología. Ford Scorpio Ghia 2.9i. La más brillante lección de automovilismo en la categoría superior, con motor de tres litros, 6 cilindros en V., inyección de K-Jetronic y 150 CV.

Dentro de este coche Vd. se sentirá confortablemente rodeado de silencio y seguridad. Y fuera, el dinámico perfil de su carrocería enseñará a todos cómo se hace un gran turismo a finales del siglo XX.



Bassat, Ogilvy & Mather

ABS de serie

**SCORPIO GHIA 2.9i.
TODO UN FORD.**





REAL COLISEO DE CARLOS III

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

AVANCE PROGRAMACION VERANO 1988

JUNIO

Días 3, 4 y 5 - 20,00 horas
– Una zarzuela castiza del siglo XVIII –
OPERA COMICA DE MADRID
“LAS LABRADORAS DE MURCIA”

de Don Ramón de la Cruz
Música de Antonio Rodríguez de Hita
Dirección escénica:
Horacio Rodríguez Aragón
Dirección musical: Luis Remartínez

Días 10 y 12 - 20,00 horas
COROS Y DANZAS DE MADRID
“RECITAL DE ESCUELA BOLERA”
Dirección: Carmen Cantero Albalade

Día 11 - 23,00 horas
– El sinfonismo clásico –
**ORQUESTA Y CORO
DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
Director: Miguel Groba y Groba

Días 17, 18 y 19 - 20,00 horas
COMPANIA VOCACIONAL AMIGOS
DEL REAL COLISEO
“EL SI DE LAS NIÑAS”
de Leandro Fernández de Moratín
Dirección: Juan José Sousa

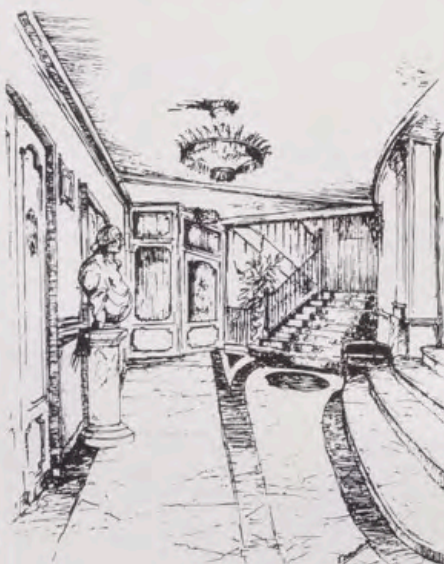
Día 18 - 23,00 horas
– Música de Cámara en la Corte
de Carlos III –
Obras de: Cayetano Brunetti, Joseph
Haydn, Ferran Sor, Pablo Vidal, etc.
Emilio Moreno (violín)
José Miguel Moreno (laúd y guitarra)
Sergi Casademunt (violoncello)



Detalle de la Fachada

Días 24 y 26 - 20,00 horas
COMPANIA CALDERON
DE LA BARCA
**“NOSOTROS, ELLAS...
Y EL DUENDE”**
de Carlos Llopis
con: Elisa Ramirez, Pastor Serrador,
Margot Cottens, etc.
Dirección: Martín Ferrer

Día 25 - 23,00 horas
– Sinfonismo Europeo del Clasicismo –
“ORQUESTA REINA SOFIA”
Obras de: Dittsersdorf, Haydn,
C. Ph. E. Bach y Mozart
Director: Max Bragado



Vestíbulo Principal



Vestíbulo Primer Piso

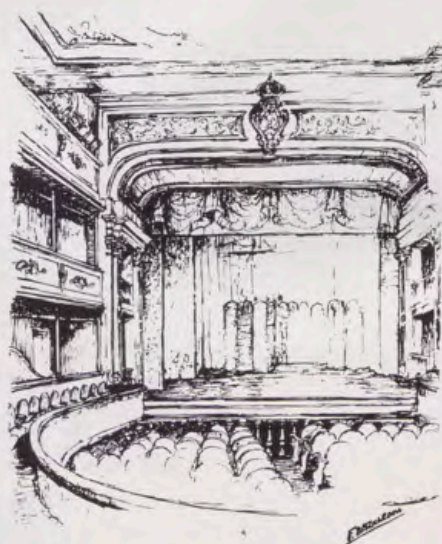
JULIO

Días 1, 2, 3, 8, 9 y 10 - 20,00 horas
– Los sainetes madrileños
de Don Ramón de la Cruz –
COMPANIA DE TEATRO DE
D. RAMON DE LA CRUZ
“DE MADRID AL CIELO”
Dirección: Víctor Andrés Catena

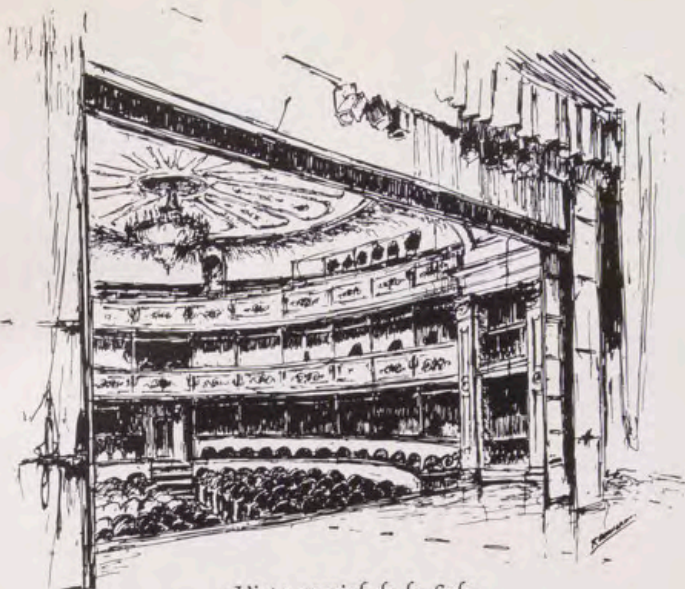
Día 2 - 23,00 horas
– El cuarteto madrileño y el genio
de Mozart –
Obras de: Canales, Boccherini
y Mozart
Isabel Serrano (violín)
Angel Sampredo (violín)
Marcial Moreiras (viola)
Itziar Atutxa (violoncello)

Día 9 - 23,00 horas
– Un siglo de música en España –
“TRIO MOMPOU”
Obras de: Homs, Taverna Bech,
José Luis Turina y Joaquín Turina
Luciano G. Sarmiento (piano)
Joan Luis Jordá (violín)
Pilar Serrano (violoncello)

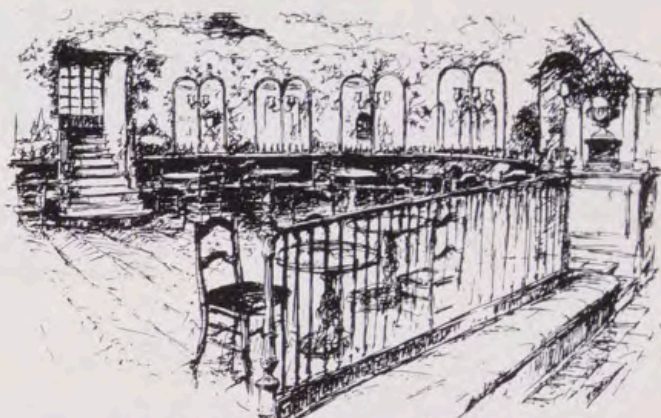
Días 15, 16 y 17 - 20,00 horas
ZAMPANÓ TEATRO
“EL HIJO PRODIGO”
de Lope de Vega
Dirección: José Maya



Vista parcial Sala y Escenario



Vista parcial de la Sala



Vista parcial Café de Artistas

Día 16 - 23,00 horas

–Un siglo de música en España–
“TRIO MOMPOU”

Obras de: Legido, Montsalvaje, Miralles y Granados

Día 22 - 20,00 y 23,00 horas

Días 23 y 24 - 20,00 horas

COMPañIA DE COMEDIAS DE JOSE RUBIO

“¿DONDE ESTAN MIS PANTALONES?”

de Ray Galton y John Antrobus
 con: Andrés Resino, Victoria Vivas, Tomás Saez, Carolina Tak, Vicente Haro, etc.
 Decorados: Emilio Burgos
 Adaptación y Dirección: Angel Fernández Montesinos

Día 23 - 23,00 horas

–Un siglo de música en España–
“TRIO MOMPOU”

Obras de: Pérez Maseda, Roberto Gerhard y Miguel Angel Sampeiro

Día 29 - 20,00 y 23,00 horas

Días 30 y 31 - 20,00 horas
“EL HOTELITO”

de Antonio Gala
 con: Carmen Rossi, Irene Daina, Marivi Bilbao, Sonsoles Benedicto y Ana María Barbany
 Escenografía y vestuario: Francisco Nieva
 Dirección: Mara Recatero y Gustavo Pérez Puig



Vista parcial Biblioteca



Detalle Biblioteca

Día 30 - 23,00 horas

–Un siglo de música en España–
“TRIO MOMPOU”

Obras de: Ramón Barce, Federico Mompou, Gabriel Fernández Alvez, etc.

AGOSTO

Días 4, 5 y 6 - 23,00 horas

Día 7 - 20,00 horas

“BALLET ESPAÑOL DE MARIA ROSA”

Día 12 - 23,00 horas

Días 13 y 14 - 20,00 y 23,00 horas

COMPañIA TEATRO MARAVILLAS
“CUATRO CORAZONES CON FRENO Y MARCHA ATRAS”

de Enrique Jardiel Poncela
 con: José Sazatornil “Saza”, Julia Trujillo, Luis Varela, Francisco Piquer, Tina Sainz y la colaboración de Luis Barbero y Rafaela Aparicio
 Dirección: Mara Recatero

Del 16 al 27 - 22,30 horas
CONCIERTOS DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO

“CULTURA: Mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y artísticas del hombre.”

PETROMED APOYA A LA CULTURA



Así es. PETROMED, una de las primeras empresas petroleras españolas, también destina una buena parte de sus actividades a la promoción del saber, del arte y del deporte.

Sus numerosas ediciones de libros, la restauración de obras de arte, el patrocinio de pruebas deportivas, son algunas muestras que reflejan el deseo de una empresa que no se conforma con trabajar bien y producir con calidad. PETROMED fomenta y vive la cultura.



PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

DEJE QUE SU DINERO LE PROTEJA.

Ahora, siendo cliente del Banco Exterior de España, usted no tiene sólo ventajas financieras:

Usted tiene también ventajas de seguridad.

Porque su dinero en el Banco le ofrece una completa protección en todo momento a través de 9 seguros automáticos:*

1. Seguro de Accidentes hasta 5 millones para los titulares de Cuentas Corrientes o de Ahorro con un saldo superior a 25.000 pesetas.

2. Seguro de Accidentes hasta 1 millón para los titulares de Cuentas Corrientes o de Ahorro con domiciliación de nóminas.

3. Seguro de Accidentes hasta 10 millones para los titulares de 25 o más acciones del Banco.

4. Seguro de Accidentes en viaje hasta 20 millones para el acompañante y el titular de la Tarjeta Visa del Banco Exterior.

5. Seguro de Accidentes en viaje hasta 50 millones para el acompañante y el titular de la Visa Oro del Banco Exterior.

6. Seguro de Asistencia en viaje hasta 500.000 pesetas para el titular y familiares de la Visa Oro del Banco Exterior de España.

7. Seguro contra Robo y Atraco hasta 1 millón para el titular de una caja de alquiler del Banco.

8. Seguro contra Atraco hasta 1 millón para el titular del comercio o despacho que canalice su negocio con el Banco Exterior.

9. Seguro contra Atraco hasta 500.000 pesetas por oficina para el cliente y sus acompañantes que se encuentren en una dependencia del Banco.

Y, si usted está incluido en más de un caso, su protección se acumula. Puede estar seguro.

A partir de ahora, sáquele a su dinero —además de rentabilidad— seguridad. En cualquier oficina del Banco Exterior de España.

*Contratado con Hércules Hispano, S.A.



**BANCO EXTERIOR
DE ESPAÑA**



LUJOSAMENTE RAPIDO

XJS, un deportivo en un mundo
de comodidad: una armonía inusual.
Rápido, 291 C.V. con ABS. Suave,
230 Kms/h. Motores de alta precisión,
6 y 12 cilindros.

Desde 7.138.000 pts. Matriculado



JAGUAR

C. de SALAMANCA
Galileo, 104 · 28003 MADRID

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Miguel Angel Artola Gallego.
"LUCES Y SOMBRAS EN EL SIGLO XVIII",
por Juan Hernández Ferrero.
- 21 CARLOS III Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA ANTIGÜEDAD CLASICA,
por Ramón Guerra de la Vega.
Carlos III se vio envuelto desde niño en el epicentro de una moda que fijaba su mirada en el mundo antiguo. Su trayectoria como mecenas del arte clásico se ve reflejada en este artículo.
- 29 EL CUARTO DE S.M. EL REY CARLOS III EN EL PALACIO REAL DE MADRID,
por Fernando Fernández Miranda.
Este artículo se centra en la denominación y disposición de las habitaciones donde vivió el Rey Carlos III, con alguna indicación sobre el uso que les dio este Monarca.
- 37 SAQUETI Y LOS SALONES DEL PALACIO REAL DE MADRID,
por José Luis Sancho.
Además de modificar la decoración exterior del Palacio Real de Madrid, Carlos III transformó su interior con una nueva distribución de los Salones, según los planos de Saqueti. El autor trata este tema poco estudiado, aunque muy interesante por su vinculación con la etiqueta y el concepto de la monarquía.
- 49 BIBLIOTECA DE CAMARA DEL REY CARLOS III,
por Consolación Morales Borrero.
Tras una breve historia de la Biblioteca de Cámara de Carlos III, la autora describe los fondos bibliográficos relacionados con este Monarca y conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.
- 55 LA PORCELANA DE MEISSEN EN LA COLECCION DEL PATRIMONIO NACIONAL 1759-1788,
por M. Leticia Sánchez Hernández.
Algunas de las piezas de la Colección de Cerámica, conservadas por el Patrimonio Nacional, que acompañan a Carlos III en su viaje de Nápoles a Madrid, proceden de la importante Fábrica de Meissen, un centro cerámico decisivo en la Europa del siglo XVIII.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXV. N.º 96. TRIMESTRE 1988. PRECIO 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)



Giuseppe Vasi. «Prospetto d (ell) alma città di Roma visto dal monte Gianicolo...».Detalle central. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco Gallardo, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Jesús Infante

Comité de Redacción:
Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Concha Herrero, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González

Administrador:
Javier Bas

Redacción: **José Miranda**

Diseño: **Nicolás Ortega**

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s./n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXV. Núm. 96. Segundo trimestre 1988. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas. Suscripción: España, 2.000 pesetas; extranjero, 4.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

Depósito legal: M. 11.160.—64





EDITORIAL

Afirmaba hace algunos años el profesor Juan Marichal que nuestras generaciones, a punto de entrar en el siglo XXI, seguían viviendo ideológicamente de las "rentas" producidas por las transformaciones del siglo XVIII. Y es que en dicho siglo empiezan a germinar o florecen, al calor del movimiento ilustrado, alteraciones tan importantes como la nueva concepción del poder, el humanismo basado en el uso de la Razón, la Revolución Francesa y los movimientos independentistas en el solar americano.

Estas cuestiones no están desvinculadas de movimientos inmediatamente posteriores, ya decimonónicos, como son la revolución industrial, el materialismo dialéctico y la "cuestión social", y, por encima de la mera concatenación de hechos, sustancial a todo proceso histórico, no sería arriesgado situar el epicentro de estos "seísmos" de las sociedades contemporáneas en lo que el siglo XVIII tuvo de innovación y transformación en la Teoría del Pensamiento.

Estas reflexiones tienen una adecuada justificación dentro del programa que nos propusimos seguir en los cuatro números de Reales Sitios del presente año en torno a la figura de Carlos III y el siglo XVIII, a través de artículos, monografías o entrevistas a destacados especialistas en la materia.

Así, en este número el profesor Artola nos da una visión histórica de los avatares del XVIII, saliéndose de los estereotipos, para arrojar alguna luz sobre asuntos generales y episodios poco conocidos de la época, al menos para el gran público. Igualmente, los artículos que aparecen nos revelan datos sobre la arquitectura napolitana en tiempos de Carlos III, así como del Palacio Real de Madrid y, más concretamente, del Real Cuarto del Monarca ilustrado y de las colecciones de porcelana de Meissen que trajo a España desde Nápoles, algunas de cuyas piezas se conservan todavía.

Al margen de la "devoción dieciochesca" que temporalmente nos hemos impuesto, también haremos referencia a dos acontecimientos muy importantes para la vida del Patrimonio Nacional y que fueron presididos por SS.MM. los Reyes: La concesión del Premio Especial del Consejo de Europa al Monasterio de las Descalzas Reales y la clausura solemne de los Actos Conmemorativos del VIII Centenario del Monasterio de Las Huelgas, con el que se cierra tan señalada efeméride, a la vez que se abre un camino cultural a nuevas investigaciones en el campo del Arte y de la Historia, referidos a este importante monumento.

Curiosamente, y por pura peripecia histórica, hay que señalar que los claustros de ambos edificios centenarios —de corte andaluz el primero, y netamente cisterciense el segundo—, fueron cerrados y transformados desde el punto de vista arquitectónico, durante el reinado de Carlos III.



Entrevista

MIGUEL ANGEL ARTOLA GALLEGO LUCES Y SOMBRAS EN EL SIGLO XVIII

La amplitud de conocimientos y la profundidad de la visión de Artola, nos hicieron comprender enseguida la dificultad que supone reducir la historia de la España del siglo XVIII a los límites de una entrevista de estas características, erudita y amena al mismo tiempo.

La segunda sensación que se produce al escucharlo es la decepción o incompreensión ante el fenómeno de las jubilaciones obligatorias. Hace apenas unas semanas que Miguel Ángel Artola Gallego ha dejado su cátedra de Historia Contemporánea en la Universidad Autónoma de Madrid. Su silencio en las aulas se dejará sentir durante mucho tiempo.

En mayo de 1982 accedió a la Real Academia de la Historia y desde 1986 es Presidente del Instituto de España. Su amplia bibliografía sobre la transición del XVIII al XIX, y sus incursiones en la historia económica y revolucionaria de este último siglo son elementos indispensables para cualquier aproximación a nuestro pasado reciente.

—*El siglo XVIII comienza en Europa con una larga guerra en la que dos dinastías, Habsburgos y Borbones, con sus respectivos aliados, se disputan la Corona española. ¿Era necesaria esa guerra larga y sangrienta?, o dicho de otra manera: ¿después de la larga decadencia del XVII, todavía era tan atractiva la sucesión española*

como para embarcarse en una nueva contienda?

—Por supuesto que sí. España seguía siendo la monarquía más grande del mundo por sus dimensiones territoriales, que se extendían a lo largo y ancho del planeta. Los presuntos herederos de esa monarquía tenían, además, la posibilidad de incorporar a ella sus propios estados, lo que podía producir un imperio aún mayor de lo que la monarquía hispánica representaba. Por lo tanto, era muy comprensible la inquietud de las pequeñas potencias, no tan pequeñas, como en el caso de Holanda o Inglaterra, ante cualquiera de las dos posibles uniones: Francia-España o Austria-España, y es lógico que optaran por una solución de reparto.

—*Parece que la guerra fue más dura y devastadora en el exterior que en la propia España...*

—La Península Ibérica no había conocido prácticamente guerras en la época de los Austrias. Con la rebelión de los catalanes, los franceses se establecen durante un cierto tiempo en España, pero, en general, durante el XVI y el XVII no existen guerras...

—*Se refiere Vd. a la insurrección catalana en tiempos de Felipe IV.*

—Sí, exactamente, pero una situación de guerra larga y continua con la presencia de ejércitos en combate no se va a dar

hasta el XVIII, con la Guerra de Sucesión, que se libra en un amplísimo escenario, pues se combate en Italia, en los países centroeuropeos, en la propia España...

—... *Blenheim, Oudenarde o Brihuega, fueron frentes muy diversos. ¿No es verdad?*

—Ciertamente, fue algo perjudicial y lesivo para los intereses de la población, pero, de todas formas, no es nada comparado con las destrucciones de un conflicto bélico contemporáneo. La propia Guerra de la Independencia a principios del XIX fue mucho más destructiva que la librada cien años antes, dejando un saldo, entre campos y ciudades arrasadas, proporcional a los medios humanos y, sobre todo, materiales, de que iban disponiendo los ejércitos.

—*Este interés por el dominio de la Corona española, supuestamente poderosa, parece que se contradice con una contribución relativamente modesta al movimiento de la Ilustración, que se consolidará años más tarde. Quiero decir que la presencia inglesa, alemana y francesa, por supuesto, en el campo de la ciencia, del pensamiento, de la razón, es mucho más fuerte que la española, de la que cabría esperar algo más a tenor de su peso político... España no va a ser capaz de producir un Goethe, un Locke, un Diderot o un Voltaire, que fueron figuras auténticamente revolucionarias.*

—El problema radica en que uno no debe hacerse ilusiones con los mapas, que son muy falaces y pueden dar visiones equivocadas del valor de una nación. Si vemos hoy el mapa de la U.R.S.S. nos quedamos impresionados, pero esa extensión no mide la fuerza militar ni el poder económico ni el político ni mucho menos la capacidad cultural. Véase Japón, por ejemplo, que es económicamente hablando la segunda po-

tencia mundial y está metida en un pequeño archipiélago, indefenso, aislado, con problemas de expansión. Por consiguiente, la imagen de las dimensiones físicas es muy falaz.

La monarquía española había sufrido enormemente durante el siglo XVI y, sobre todo, durante el XVII, siguiendo un proceso acumulado de pérdida de recursos humanos y económicos, de endeudamientos, de sacrificios y de intransigencias. Lo más asombroso de esta larga decadencia es cómo los Austrias lograron conservar hasta el XVIII la mayor parte de su patrimonio territorial... El volumen de las pérdidas fue pequeño comparado con la situación en tiempos de Carlos V o de Felipe II. Esta sería la primera reflexión sobre la cuestión que usted plantea, sin olvidar que este período de sostenimiento territorial se hizo a costa de un enorme precio económico, demográfico y cultural. Este tipo de proceso histórico sólo se puede mantener, y en esto no cabe hacerse ilusiones, a base de ejercitar fuertemente el poder, con la contrapartida inevitable de restricciones de la libertad, bloqueo ante la cultura exterior...

No olvidemos que Felipe II prohibió a los españoles estudiar en el extranjero... y esto es algo más que una anécdota. Pero esta crisis, este hundimiento, no debe situarse en 1700, porque muchos autores señalan el comienzo de la recuperación en el reinado de Carlos II, es decir, un par de décadas antes del fin de siglo, aproximadamente.

No hay que olvidar tampoco que existía un sistema de control muy dañino para el desarrollo de la ciencia y del espíritu, y que se va a prolongar con más o menos fuerza en el XVIII, e incluso en la primera parte del XIX. Y no me refiero sólo a España. Basta recordar que Galileo fue procesado por la Inquisición en un archifamoso pleito.

—*«Eppur si muove», ¿no?*

—Quizás, eso es ya leyenda, pero ilustra la situación a la que me refiero. Es decir, en tiempos de Carlos II hay un desajuste entre las dimensiones territoriales españolas, su poderío militar, su fuerza económica y su capacidad científica. Ello explica la necesidad de una recuperación que alcanza su plenitud en el reinado de Carlos III. Este proceso ascendente se manifiesta, entre otras cosas, con una importante recuperación demográfica, de tal modo que, a finales del XVIII, España tiene una población similar a la de Gran Bretaña. No obstante, el punto de recuperación, o mejor el punto de inflexión en el cambio de tendencia, se opera ya con Carlos II a finales del XVIII.

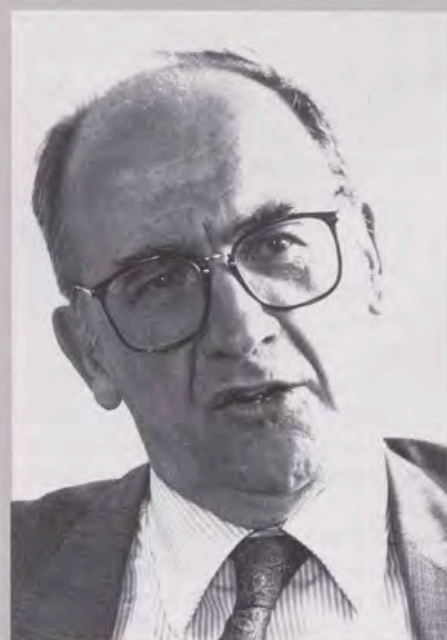
—*En esa misma teoría abunda John Lynch, el historiador británico...*

—Sí, y muchos más autores, que parecen estar de acuerdo en la situación cronológica de este proceso de cambio...

—*Sin embargo, la imagen de Carlos II no es excesivamente brillante...*

—Su imagen podrá ser poco brillante, pero lo cierto es que con Carlos II se inicia un movimiento de renovación cultural. Hay un grupo que se llama «los Novatores», cuyo propio nombre ya es suficientemente expresivo. En él figuran autores que practican una navegación difícil, en el filo de la navaja, que dicen y escriben todo lo posible y sin verse implicados en conflictos de carácter teológico o filosófico.

Por otra parte, se registra un primer intento de reformas fiscales, muy tímidas si se quiere, pero ya es un dato importante. Recordemos al Marqués de los Vélez. Y, por fin, existe también, aunque poco conocida, una reforma del Ejército, con la aparición de los primeros Regimientos de Línea. Por supuesto que serían débiles o incompletos, o con muchas unidades que sólo existían sobre el papel, pero estos Re-



gimientos, conocidos durante el XVIII, tienen su fecha de fundación a finales del XVII.

Resumiendo, existen una serie de factores, de carácter demográfico, económico, cultural, militar, etc., que permiten hablar de una recuperación histórica que durará hasta finales del XVIII. Es un proceso modesto si se compara con el francés, que es mucho más potente. Francia tendrá hacia 1780 la misma población que Rusia, y una fuerza interna que hace posible, entre otras cosas, la grandeza napoleónica, y es que, evidentemente, las cosas no se hacen sin medios.

—Esta recuperación continúa con Felipe V y con Fernando VI...

—No sólo continúa, sino que se acelera. Felipe V realiza una serie de cambios y transformaciones que están un poco ocultas, porque no cambia nombres, sino contenidos, pero es un cambio patente. Por ejemplo, los Secretarios de Estado y de Despacho van a conservar su nombre, pero las personas que ocupen estos cargos, bajo Felipe V, van a ser ministros, auténticos ministros plenipotenciarios en el sentido moderno de la palabra, que poseerán competencias en las áreas de Estado, Gracia y Justicia, Guerra, Marina y Hacienda. Este esquema, con pequeñas modificaciones, va a estar vigente todo el XVIII y parte del XIX.

Subsisten igualmente los Consejos, aunque si bien con ciertas alteraciones. Cambia, evidentemente, el de Guerra, ante la aparición del Ejército permanente, que como tal precisa de un aparato administrativo y gestor, y no exclusivamente financiero, para el sostenimiento económico de las campañas. Se mantiene pues el nombre, Consejo de Guerra, pero se amplían sus competencias y sus atribuciones al servicio, claro está, del Secretario correspondiente.

—Se podría hablar entonces, en el XVIII, de la desaparición de los validos...

—Bueno, habría que definir la naturaleza del valido, porque personas influyentes en la proximidad del Rey existirán siempre, y tendrán un gran peso específico, sobre todo en las monarquías absolutas. La clave está en que los validos han recibido formalmente competencias y funciones por parte de la Corona. Esto ocurre con el Duque de Lerma, Godoy...

—Ahí es donde queríamos llegar, porque con Godoy, después de un siglo, se produce una reaparición del valido...

—Sí, es un fenómeno insólito. Y no sólo por la carrera política de Godoy, que es muy rápida, y de ello nadie se extrañaría, sino por su carrera militar. En la primera etapa de su gestión Godoy ocupó un cargo público, pero durante la segunda, después de un breve intervalo, no fue ministro ni Presidente de Consejo y, sin embargo, tenía un poder «de hecho» sobre los diferentes ministerios...

—Quizás el gozar del favor de la Reina M.^a Luisa podría explicar esa situación de privilegio...

—Parece que era ésta la opinión común en la Corte de la época...

—Volvamos a Felipe V. Nuestro primer Borbón se gana por una parte el apelativo de «el Animoso», y, por otra, tiene una imagen de hombre depresivo que abdica prematuramente en su hijo Luis y que luego se ve forzado a retomar el poder... ¿Cuál sería el balance de su obra?

—Sus estados emocionales o el que acabase o no trastornado, constituyen una cuestión muy secundaria. Llevó a cabo una muy importante obra de gobierno, transformó políticamente el país y tuvo la suficiente capacidad de rodearse de gente, positiva y ambiciosa, con programas de

gobierno y, lo que es más, con la intención política de desarrollar metódicamente esos programas. Todos estos colaboradores gozaban de la confianza del Rey, y aunque existía una mutua fidelidad, ello no significa que no se produjera algún cese en caso de errores de cálculo o de gestión, más visibles siempre en política exterior.

Pero es importante reseñar la existencia de ministros con más de diez años en el cargo, incluso algunos con más de veinte. Se podría hablar de una cierta longevidad ministerial, en el buen sentido del término. También hubo personas que pasaron del ministerio al destierro, ¿verdad?

—Lo dice por Floridablanca, ¿no?

—Hablo en general, pues hubo casos de personajes públicos que de la noche a la mañana se encontraban con un capitán con órdenes precisas de acompañarle al exilio, a tal o cual lugar... Pero esto es la anécdota en una línea de proceso ascendente que durará hasta Carlos III.

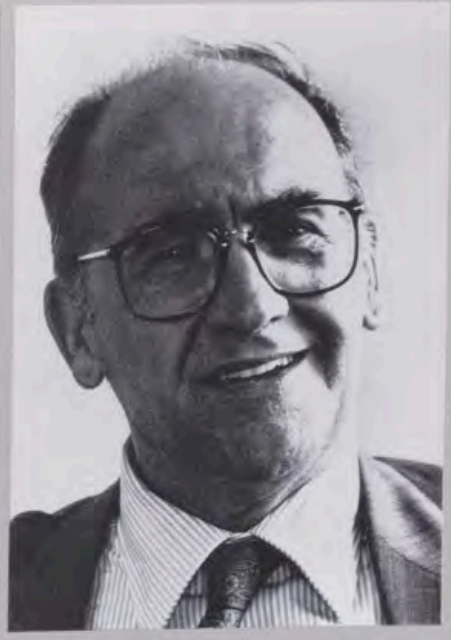
—Pues bien, hablemos ahora de Carlos III.

—La imagen de Carlos III es, en primer lugar, víctima del estereotipo del rey cazador por antonomasia, pero esta imagen se basa en noticias sumamente tenues, a menudo incongruentes, de frases diversas de Fernán Núñez y otros autores, que proporcionan una semblanza probablemente errónea. La frase, atribuida al Rey, diciendo: «No saben cuánto me cuesta a mí ir a cazar», de ser cierta, sería plenamente coherente con la preocupación que siempre tuvo Carlos por su salud. Ya en su niñez fue sometido a una dura educación física que luego practicará con disciplina a lo largo de su vida, teniendo presente, quizá, el triste fin de su padre y de su hermanastro. Yo creo que esta afición venatoria era una especie de terapia preventiva.

Hay pocas crónicas de valor sobre la



“Yo creo que la afición venatoria de Carlos III era una especie de terapia preventiva.”



vida cortesana de entonces, y muchas se quedan en aspectos puramente externos o secundarios, pero lo que sí sabemos es que Carlos III despachaba directa y frecuentemente con sus ministros, y, al no existir un presidente del Consejo, hay que concluir que era el propio rey quien asumía las tareas de coordinación interministerial.

—Es decir, que el Rey era, además, una especie de Jefe de Gobierno.

—Era, sobre todo, el Jefe del Estado, pero de hecho desempeñaba también las funciones de la Jefatura de Gobierno.

—¿Y su hermanastro y antecesor, Fernando VI, no está un poco olvidado? Fernando diseñó una política pacifista, o mejor neutralista, que resultó ser positiva...

—Es verdad que mantuvo una política pacifista, pero combinada con un gran esfuerzo de rearmamento, especialmente en el sector naval. Y esto es lógico, pues coincide con la gran hegemonía naval inglesa, que sería la base de su poderío en el siglo XVIII y en el XIX. Incluso en el siglo XX, o, al menos, en parte de él. Pues bien, España no podía quedar rezagada en ese campo, e hizo un gran esfuerzo a mediados del XVIII, porque tener una buena flota era como tener hoy el poder tecnológico y científico. Lo que sucedió es que la hegemonía naval no consistía sólo en tener muchos barcos, ni siquiera en tener buenos barcos. Inglaterra, además de ello, tenía buenos oficiales, magníficas tripulaciones, ritmos de navegación y toda una infraestructura auxiliar al servicio del poder naval.

El esfuerzo español en este campo fue notable pero no suficiente, pues la flota española, ni siquiera unida a la francesa, fue capaz de igualar a la inglesa. Y esto se vio años más tarde en Trafalgar con toda claridad.

Pero me interesa insistir en que este es-

fuerzo secular está basado en un trabajo continuo en el que no se puede ignorar el período de Fernando VI. Para profundizar en ello habría que contar con buenas biografías de estadistas, como el Conde de Aranda, Patiño, Ensenada, con su catastro y su programa naval, y tantos otros ministros y hombres de Estado.

El esfuerzo realizado por Ensenada, por ejemplo, para llevar a cabo la reforma fiscal y la distribución de la riqueza y la propiedad española, y los estudios e investigaciones que se hicieron entonces en tal sentido, no se volverían a realizar hasta dos siglos después.

Estas reformas provocaron inquietudes y resistencias, claro está; el trabajo de Ensenada aterrizzaba a los contribuyentes, a los previsibles contribuyentes, terratenientes, etc., que lograron hundir el proyecto. La reforma de Ensenada hoy es sólo útil para los historiadores e investigadores, porque nos ayuda a conocer esta época, pero fracasó de cara a los fines fiscales, económicos, financieros y políticos para los cuales estaba diseñada. De haberse llevado a cabo la reforma, las posibilidades del Estado hubieran sido muy superiores, sin que por ello debamos pensar que la economía española de la época hubiera podido compararse con la francesa, ni mucho menos con la inglesa, que ya anunciaba los primeros cambios cualitativos de la revolución industrial.

—¿Por qué en este largo siglo de reformas sólo contamos con Carlos III como monarca ilustrado?

—No, no es sólo Carlos III. Sus antecesores también lo fueron, y en cierta medida su sucesor. Incluso el propio Godoy trató de ser un gobernante ilustrado dentro de sus posibilidades y sus opciones. El fenómeno abarca varias décadas, y a lo largo de este período de relativa prosperidad, el

Estado hace cosas que antes no había podido hacer, como grandes obras públicas: caminos, canales, carreteras, pantanos, o la reforma de la enseñanza... Hay dinero para muchas actividades cuidadosamente seleccionadas y promovidas por el Estado. En otras ocasiones, los poderes públicos se limitaban a sugerir y poner en marcha iniciativas sociales que luego podían caminar con cierta autonomía. Pensemos, por ejemplo, en las Sociedades Económicas de Amigos del País, que fueron una idea en cierto modo espontánea, presidida por gentes cultas, preocupadas por el desarrollo del saber, la cultura, la economía, la técnica...

—La agricultura, incluso...

—Sí, claro, la agricultura era la actividad productiva fundamental. Pero lo que quiero decir es que la Corona va a colaborar puntualmente con una serie de iniciativas, dentro de un plan o de un esquema global. Por ejemplo, la Corona decide financiar unas cátedras al Seminario de Vergara, pero detrás hay como un gran contrato, un gran proyecto general, pues, para desarrollar la artillería de La Cavada, la investigación siderúrgica y química es financiada en Vergara... En otro orden de cosas, la misma creación de las Reales Fábricas, la de La Granja por ejemplo, responde a un plan global previamente diseñado, es el paso del vidrio al cristal plano en una línea de utilidad funcional y de mejora del confort...

En fin, lo que quiero decir es que todas estas actividades, aparentemente inconexas, financiadas, promovidas o estimuladas por la Corona, se veían integradas en un esquema económico previo en el que estaban marcadas las direcciones principales, y que ese esquema permitía dar respuesta, positiva o negativa, según los casos, a las distintas opciones presentadas. No se trabajaba, pues, a golpe de iniciativa más o



menos ocurrente o más o menos oportuna...

—También es la época de los grandes edificios públicos...

—En efecto, la primera oficina del Estado que se separa de Palacio son los Consejos, que se trasladan, unos 200 metros, al Palacio del Duque de Uceda, que todavía alberga el Consejo de Estado. Pero con Carlos III se crea La Casa de la Aduana, Correos, el Gran Hospital de San Carlos, que es un hospital Real, una creación civil...

—Y el Banco de San Carlos.

—El Banco de San Carlos también es de esta época y tiene, en cierto modo, origen militar. La Guerra de la Independencia de los Estados Unidos produjo automáticamente un desajuste de la Hacienda que era necesario afrontar. ¿Cómo? Pues... como hacen todas las naciones ante una guerra, endeudándose, y «ya pagaré cuando llegue la paz o con el botín de la conquista». Las guerras se financian a crédito. Por ello se crea una nueva deuda que son los «vales reales», para afrontar esta crecida de los gastos. La proliferación de emisiones trae consigo la depreciación del papel, y, ante la preocupación por la convertibilidad en dinero metálico, se crea el Banco de San Carlos, que es el primer Banco público...

—Que luego se transformará en el Banco de España...

—No exactamente, porque más tarde se crearon los Bancos de San Fernando y de Isabel II. El Banco de San Carlos tuvo, en el XIX, un largo período de eclipsamiento hasta que más tarde llegó a ser Banco de España.

—Estamos celebrando ahora el Segundo Centenario de este período fecundo de Carlos III, pero su reinado tendría también puntos negativos, ¿no es cierto?

—El problema de contar la historia a secas, como una mera sucesión de hechos, de muchos hechos, corre el peligro de que se piense que todos esos hechos fueron buenos. Carlos III fue un Rey muy activo, que hizo muchísimas cosas, pero no todas fueron buenas ni todas dieron el resultado apetecido; recordemos el problema de Olavide, que aunque fue tratado incluso mejor de lo que formalmente cabría esperar, su proceso constituyó un escándalo continental, especialmente por la época en que se produjo.

—¿Tanta repercusión tuvo?

—Pues sí, tuvo una cierta trascendencia en Europa, en un momento en que estaba vivo el debate sobre la ciencia española y su real contribución a la cultura universal. La respuesta a la célebre pregunta del alcance real de esta contribución tratan de darla algunos gobiernos como el de Floridablanca, con un libro apologético en contestación a este problema.

La realidad histórica es que España no llegó a ser un país competitivo con sus vecinos más poderosos y, ante una serie de proyectos, las reformas no llegaron a ser tan importantes como requería la situación. Por todo ello, al cabo de algunos años España viviría su propia revolución. En 1808, con la ausencia de un rey, los españoles aprovechan la situación para crear unos poderes revolucionarios aprobados por el pueblo, como son las Juntas, de las que emana la Junta Central, que convoca unas Cortes que van a abrir un nuevo camino.

—En esta segunda mitad del XVIII, donde todavía está presente, o mejor omnipresente, el sentimiento religioso y la fuerza de las monarquías de derecho divino, ¿cómo puede explicarse la expulsión de los jesuitas?

—Yo creo que es un capítulo que res-

ponde a múltiples factores. En primer lugar, todos los reyes de la Europa de la época son regalistas y consideran que el poder real es muy amplio, y que, si bien no llega a cuestiones doctrinales, sí alcanza el campo de disciplina de la Iglesia. Por ello, todos quieren elegir a los obispos, y, si es posible, presionar para elegir a los generales o superiores de las órdenes religiosas, cosa a la que Carlos III era muy propenso, y tuvo un éxito relativo, pues en más de una ocasión consiguió que alguno de estos cargos los ocupara un español. En esta situación, los jesuitas aparecen, por su voto de obediencia a Roma, como agentes del Pontífice, pero siempre a costa de la Corona.

Por otra parte, esta época de la Ilustración trae consigo una interpretación racional y moralista de la Religión, lo que implicaba un reforzamiento de la conciencia enfrentada de plano a la elección de una moral acomodaticia o de un confesor benévolo.

Aparecen entonces los jesuitas como una orden muy tolerante a la hora de la confesión y de la liturgia. En un determinado momento llegaron a encontrarse en un grave conflicto con Roma por la versión del culto católico que practicaban en China, los famosos cultos malabares que Roma acabó prohibiendo.

En un tiempo en que la comprensión de las debilidades humanas no se considera una virtud primordial, los jesuitas se muestran, en primer lugar, como excesivamente tolerantes y, por otra parte, su vaticinismo implica unas determinadas reservas ante el poder absoluto. Coincide esta situación con un conflicto en la enseñanza, pues existe un grupo selecto, educado en los colegios de Salamanca, Valladolid y Alcalá de Henares, y en el Colegio Imperial, regentado por jesuitas. Este grupo estaba formado en general por miembros de la nobleza, que, una vez terminados sus estudios cole-

“Carlos III fue un Rey muy activo, que hizo muchísimas cosas, pero no todas fueron buenas ni dieron el resultado apetecido.”



giales, no van a la Universidad, sino que esperan su acceso a altos cargos de la Administración y de la Justicia.

Frente a este grupo de los «colegiales» estaba el grupo de los «manteístas», que proceden de familias más modestas, que van a la Universidad y que reciben, en general, una educación menos seleccionada, aunque no necesariamente peor.

Este conflicto tiene su desenlace en tiempos de Carlos III con la derrota de los «colegiales» y el triunfo de los «manteístas». Una de las decisiones de este grupo, cuando en la segunda parte de su etapa profesional accede a puestos públicos de responsabilidad, es la liquidación de los colegios. Todas estas circunstancias estimulan, provocan o explican en cierto modo la expulsión.

—*Expulsión muy generalizada, porque en casi toda Europa se llevó a cabo esta medida.*

—Sí, los jesuitas fueron expulsados de España, Portugal, Francia, Italia... En fin, de casi toda Europa. Después habrá una acción conjunta de todos los príncipes católicos en contra de la Compañía, intentando disolverla. Quedarán tan sólo algunos núcleos y comunidades en Polonia y en Rusia. Pero, resumiendo, hay que señalar que se trataba de un conflicto teórico, un conflicto de fondo, en el que la Compañía adopta una postura enfrentada a la política ilustrada y a la línea de pensamiento imperante.

—*¿Y el motín de Esquilache? ¿Cuál fue su trasfondo? Porque hay una tendencia a quedarse en la superficie y la anécdota del asunto, en la capa y el sombrero chambergo. Pero forzosamente tuvo que haber una preparación, unos agentes, una propaganda...*

—Esto es una cosa curiosísima, porque la historiografía registra dos versiones. Una es la de la capa y el sombrero, a la que

usted se refiere, y otra es la historia de las crisis, de la política de libre comercio de grano, la subida de los precios y los problemas del abastecimiento. Y aunque esta segunda versión está bien documentada y es bastante convincente, yo echo de menos algo muy importante: el relato de los acontecimientos. En determinadas direcciones de la investigación no se han aportado suficientes pruebas y, por ello, el relato de estos hechos es, en mi opinión, algo muy incompleto e insatisfactorio.

Por ejemplo, ¿qué guarnición había en Madrid? ¿Cómo respondió? ¿Dónde nació la sensación de inseguridad? ¿Cómo respondieron las unidades militares?, porque no sólo existía la guardia walona, o la de coroneles; había otros batallones dentro de la Guardia Real, y, ya lo dije antes, una serie de Regimientos de línea cuya actuación no está clara.

—*Dicen que Carlos III, antes de marcharse a Aranjuez, estuvo confinado aquí en Palacio.*

—No, confinado no estuvo. No, no. Hay un relato de Fernán Núñez, que fue testigo presencial, que dice que vio a Carlos III en Palacio en uno de los balcones del torreón suroeste que mira a la Plaza de la Armería.

—*El Salón Gasparini...*

—... en esa zona, sí, pero el relato es poco sólido. Casi todas esas crónicas sobre el motín se basan en versiones de primera hora, algo escuetas, a las que no se les ha añadido la evidencia o las pruebas procedentes de la documentación o la investigación. Por ejemplo, ante el motín, ¿qué hizo el Consejo de Castilla o la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, y qué informes elevaron las personas u organismos con responsabilidad públicas?

—*¿No hay respuestas a esas preguntas?*

“El relato del motín de Esquilache es, en mi opinión, algo muy incompleto e insatisfactorio.”

—Que yo sepa no. Desconocemos en qué medida Carlos III estuvo indefenso ante la multitud y si su situación pudo ser parecida a la de Luis XVI, o si fue algo mucho más atenuado. Yo tengo mis dudas sobre el grado de indefensión del Rey.

—*¿Pero cuál fue la causa del motín?*

—Cabe pensar que fue la Pragmática de Libre Comercio de Grano, que hizo subir el precio de los alimentos. Esta causa es muy convincente, pero ¿por qué no hubo un grito contra Campomanes, que fue el responsable ideológico y material de esta decisión?, ¿qué hizo el Capitán General de Madrid?

—*Parece que el episodio está necesitado de una buena monografía.*

—Existen varias, pero lo que pudiera llamarse crónica de los sucesos ofrece sensibles lagunas. Y es que contamos unos hechos y nos formamos una imagen, pero la Historia no se puede escribir así. El historiador debe formularse una serie de preguntas, y, si son correctas y carecen de respuesta, habrá que concluir que la imagen adolece de un defecto sustancial. Esto es lo que a mi juicio sucede con este episodio tan notable en el reinado de Carlos III.

Texto: JUAN HERNANDEZ
Fotos: FELIX LORRIO

“Los jesuitas aparecen, por su voto de obediencia a Roma, como agentes del Pontífice, pero siempre a costa de la Corona.”



Carlos III y el descubrimiento de la antigüedad clásica

Por RAMON GUERRA DE LA VEGA

Arco levantado en Roma por orden de Carlos III. Proyecto del arquitecto Ferdinando Fuga.



Carlos III había obtenido el trono de Nápoles y Sicilia tras una sangrienta guerra contra los austríacos. Con dieciocho años y sin una formación militar previa, había dirigido a los 30.000 hombres del conde de Montemar desde Parma hasta las fronteras napolitanas. Desde 1734 hasta 1744 la guerra contra el Imperio se mantuvo con diferentes alternativas. Italia era

campo de batalla perpetuo entre las potencias de España y Austria. Los italianos, mientras tanto, intentaban acomodarse a las circunstancias y servir diplomáticamente a los representantes de la nación que en ese momento controlase su territorio.

En el centro de Italia, Roma se mantenía neutral, convirtiéndose en cobijo de nobles refugiados, reyes destronados y ar-

tistas perseguidos. La Ciudad de los Papas recibía también el flujo constante de aristócratas jóvenes y aspirantes a la Academia. La vieja Roma era por enésima vez en la historia el centro del mundo cultural y punto de partida para la reflexión neoclásica.

Si, por el «Tratado de Viena» de 1738¹, Carlos III era reconocido como rey de Nápoles y Sicilia, abriendo una posibili-

dad de paz, la Guerra de Sucesión de Austria (1740-1748) se encargaría de movilizar las tropas europeas, convirtiendo de nuevo a Italia en un desolado escenario de violencia.

Aquel año de 1738 estuvo lleno de acontecimientos en la vida de Carlos III. Su matrimonio con María Amalia de Sajonia, hija de Augusto III, elector imperial y rey de Polonia, significaba el inicio de una

estable etapa sentimental, de la que nacerían trece hijos. Junto a la reina alemana llegaron a Nápoles los cortesanos que se encargarían de poner en contacto a Carlos III con el pensamiento vanguardista del mundo sajón.

El primer fruto cultural del matrimonio con María Amalia fue el redescubrimiento de las ruinas de Herculano² y el inicio de excavaciones sistemáticas. La segunda consecuencia del enlace fue la importación de técnicos de Sajonia para poner en marcha la Real Fábrica de Porcelanas de Capodimonte. La tercera, la llegada de Antonio Rafael Mengs, el joven pintor de moda, amigo de Winckelmann y gran teórico del Neoclasicismo.

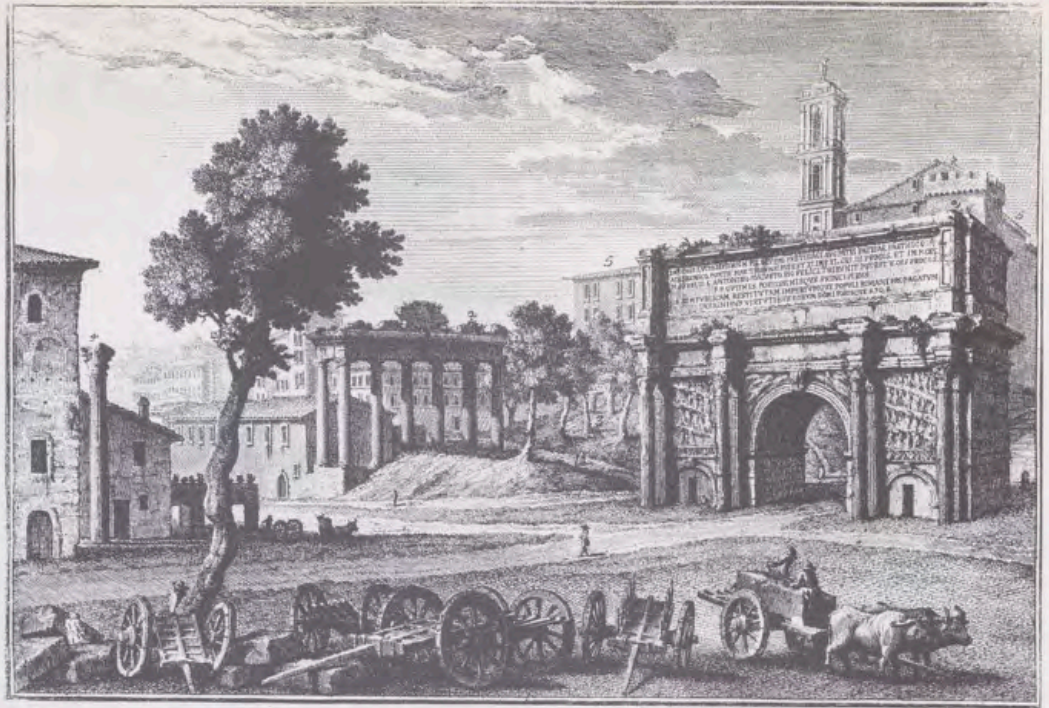
La década de 1740, que se inició con la Guerra de Sucesión de Austria, significaría para Nápoles una etapa de prosperidad motivada por la neutralidad forzada de Carlos III en la conflagración europea. En 1742 se había producido la conocida amenaza de un capitán de fragata inglés que, orgulloso de la capacidad destructiva de sus cañones, humilló al rey, obligándole a abandonar la natural alianza con los Borbones de Francia y España.

Desde su llegada a Nápoles en 1735, el ingeniero y arquitecto Juan Antonio Medrano³, que había sido profesor del infante don Carlos desde su estancia en Parma, controló las obras más importantes: el Teatro de San Carlos, junto al Palacio Real, o el Palacio de Capodimonte y Real Fábrica de Porcelanas.

Al norte de Herculano y a escasa distancia, se levantó el palacio de Pórtici, cuya misión más importante era la de ir albergando la colección arqueológica que iba viendo la luz, tras rescatarse de la pesada masa de barro que cubría la antigua ciudad romana, aplastada por la erupción del Vesuvio el año 79 a.C.

El conocimiento de Roma

En 1744 los territorios de Carlos III están amenazados por



Arco de Septimio Severo en el Campo Vaccino, bajo el Campidoglio. Grabado de Giuseppe Vasi, en el Libro Secondo «Delle Magnificenze di Roma».

el norte. El príncipe Lobkowitz intenta tomar por sorpresa algunas plazas fuertes aprovechando el buen momento de las tropas austríacas. Sin embargo, el rey de Nápoles organiza en pocos días su ejército y, con extremada celeridad, se dirige hacia Velletri, muy cerca de Roma, donde el 27 de mayo logra una victoria aplastante.

Carlos III se convierte en un estratega de prestigio. Nápoles es, por primera vez en su historia, un estado orgulloso por su demostrada capacidad militar. La entrada en Roma, para presentarse a Benedetto XIV, es apoteósica. La escena queda inmortalizada por los pinceles de Giovanni Paolo Paninni en dos cuadros que representan la lle-

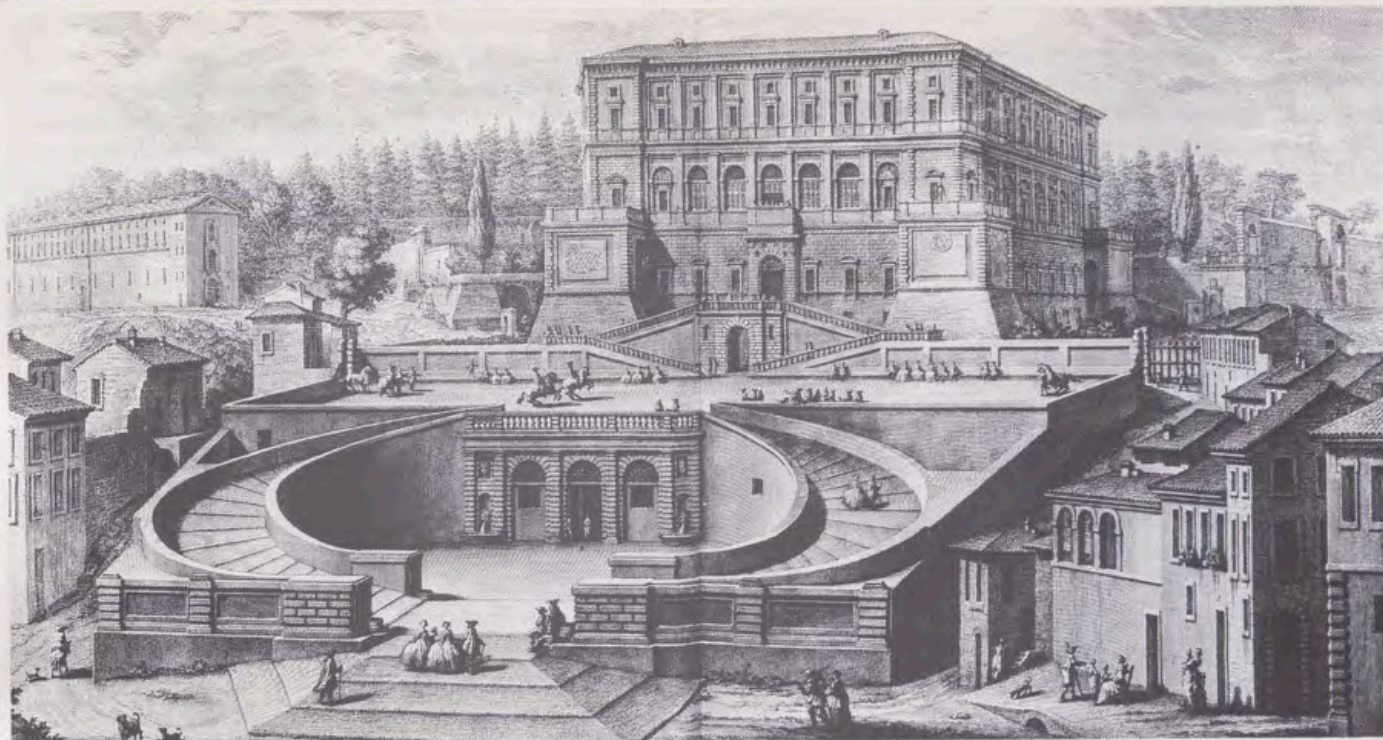
gada a caballo a San Pietro y la entrevista con el Papa en el Coffee-House.

Roma es una ciudad muy querida para Carlos III. Allí se levantan el Palacio Farnesio y la Villa conocida como La Farnesina. Junto al Foro, las ruinas de las Huertas Farnesianas (Orti Farnesiani) llevan también el apellido de su familia materna, los Farnesio. Carlos III es el heredero de sus archivos y de la apasionante colección de obras de arte.

En Roma trabaja en aquellos años un grabador siciliano, Giuseppe Vasi, que pasaría a la historia como maestro y precursor temático del gran Piranesi. Vasi había nacido en 1710 en Corleone, un pueblecito al sur de

Palacio Farnesio, actual Embajada de Francia en la capital italiana. Grabado de Giuseppe Vasi, en el Libro Quarto «Delle Magnificenze di Roma». En este edificio, construido por Antonio de Sangallo y Miguel Angel, residió durante algún tiempo el grabador Giuseppe Vasi, protegido por Carlos III.





Palermo, y pronto se instaló en Roma para intentar abrirse camino como grabador. Por ser súbdito de Carlos III y el mejor especialista del momento, fue el encargado de representar la entrada triunfal en Roma de nuestro rey, proyectada por el gran arquitecto Ferdinando Fuga, que trabajaba como colaborador de la Embajada de España ante el Papa.

Giuseppe Vasi estaba preparando desde hacía algunos años una serie muy ambiciosa de grabados sobre la ciudad de Roma que pensaba vender con facilidad, dada la pasión que se estaba despertando hacia la ciudad del Tíber.

El pintor piacentino Giovanni Paolo Paninni había abierto el camino con sus vistas de Roma, realizadas para los ricos viajeros que deseaban volver a sus países de origen, principalmente Inglaterra y Escocia, con un valioso recuerdo. Mientras tanto, Giannantonio Guardi (1699-1760) y Giovanni Antonio Canal, conocido como el Canaletto (1697-1768), realizaban los mismos encargos en Venecia, otra de las imprescindibles ciudades de Italia en el «Grand Tour» de los amantes del Arte.

Carlos III tuvo ocasión de conocer a Paninni y Vasi en Roma. Ambos eran sus súbditos por sus respectivos orígenes. Paninni procedía del ducado de Piacenza y Vasi del reino de

Sicilia. El infante don Carlos, rey de las dos Sicilias, encargó a Paninni los dos cuadros antes comentados y envió copias⁴ a su madre Isabel de Farnesio.

Giuseppe Vasi consiguió la protección de Carlos III y residió una temporada en el Palacio Farnesio, con la intención de grabar la colección de arte. En este palacio se encontra-

Grabado de Giuseppe Vasi (1746) que representa el Palacio de Caprarola, uno de los magníficos conjuntos que heredó Carlos III de su madre, Isabel de Farnesio.

Representación de Carlos III como rey-soldado y mecenas de la Arqueología. Grabado del primer tomo de la colección «Antichità di Ercolano», editado en 1757.

ban⁵ algunas obras maestras de la Antigüedad, como el Hércules Farnesio y el Toro Farnesio, trasladados más tarde a Nápoles por expreso deseo del rey.

Vasi editó en 1747 su primer libro de la colección *Delle Magnificenze di Roma*, dedicado a Carlos III en una primera página fechada en 1744 y contagiada de entusiasmo por la reciente victoria de Velletri contra los austriacos.

Este libro, *Delle Magnificenze di Roma*⁶, era el primero que se dedicaba a Carlos III e iniciaba la larga serie de obras editadas bajo la protección del monarca. Mientras que Giuseppe Vasi trabajaba en su ambiciosa tarea, Piranesi lanzaba al mundo sus famosísimos grabados de *Vedute di Roma*, las *Carceri*, y, a partir de 1748, su *Antichità Romane*, que revolucionarían el mundo de la expresión gráfica, la visión de la Antigüedad y la ornamentación contemporánea.

Entre la línea seguida por Vasi, más clásica, y la de Piranesi, más innovadora, Carlos III apoyó la del siciliano, aunque admiró la fuerza del veneciano. Las sucesivas ediciones de grabados de Vasi y Piranesi fueron enriqueciendo la biblioteca del rey y con él vinieron a España en 1759, cuando debió hacerse cargo del trono vacante.



La herencia Farnesio

En 1746, cuando aún se oían los cañones de la guerra de Sucesión de Austria, Isabel de Farnesio encargó a su hijo Carlos una colección de grabados sobre el dominio de Caprarola (Viterbo) que estaba presidido por una de las obras maestras de la arquitectura italiana: el Palacio Farnesio.

El palacio había sido construido por el cardenal Alessandro Farnese en 1559-1575, según trazas de Jacopo Barozzi, llamado el Vignola (1507-1573), que concibió una planta pentagonal con un patio circular y una escalera helicoidal inigualable.

Entre las posesiones que Carlos III había recibido de su madre, el palacio-fortaleza de Caprarola era, sin duda, la más interesante por sus jardines y las riquezas que encerraba.

El encargado de realizar los grabados fue Giuseppe Vasi⁷, que trabajó en cinco planchas,

Grabado del tomo VII de «Antichità di Ercolano» que refleja una pintura romana con un joven leyendo. El tomo VII se editó en 1779, y terminó con la serie dedicada a las pinturas. Más tarde, en 1792, vio la luz el tomo VIII, patrocinado por Fernando IV, el hijo de Carlos III que había quedado en Nápoles para heredar la corona de las Dos Sicilias.

finalizando cuatro ese mismo año de 1746 y concluyendo la sección del palacio en 1748.

En la dedicatoria del primer grabado, con la perspectiva general como tema, se pone especial énfasis en titular a Isabel de Farnesio como reina de España y duquesa reinante de Parma y Piacenza. En 1746 moriría Felipe V, e Isabel de Farnesio sería postergada por su hijastro Fernando VI. En 1748, y desde La Granja, conseguía Isabel los ducados de Parma y Piacenza para su hijo Felipe, quien había estado luchando en el norte de Italia, al frente de las tropas aliadas de Francia y España, durante los últimos seis años, en una sucesiva y agotadora serie de derrotas y victorias que no tuvieron otro efecto sino el de arrasar Milán y el Valle del Po.

Carlos III se había llevado de Parma las colecciones de arte completas y los archivos de los Farnesio. Todavía permanecen en Nápoles como testimonio de los movimientos políticos de una época.

En Roma, Carlos III vendió

al Cardenal Albani los «Orti Farnesiani», junto al Foro Romano, movido por la necesidad de conseguir financiación para su ambiciosa política castrense.

Del Palacio Farnesio de la Ciudad Eterna sacó el Hércules y el Toro Farnesio para llevarlos también a Nápoles y completar en Capodimonte un Museo de su familia materna.

El amor de Carlos III por el coleccionismo de obras antiguas se inició, sin duda, en estas colecciones Farnesio que representaban lo mejor de la historia artística de Italia.

Las ediciones sobre la Antigüedad

Con ocasión del redescubrimiento de la ciudad de Herculano en 1738, surgieron voces cultas que pedían la creación de una Academia Ercolanense que estudiase y promocionase la edición de grabados sobre los hallazgos más importantes.

Carlos III, muy sensible al espíritu ilustrado del siglo XVIII, formalizó la idea y consiguió los fondos necesarios para estampar los primeros libros de textos y grabados que se titularían: *Catalogo degli antichi monumenti disotterrati dalla scoperta città di Ercolano per ordine della maestá di Carlos, re delle due Sicilie*⁸. El tomo que iniciaba la serie salió a la luz en 1754, estampado en la Real Imprenta.

Carlos III patrocinó los primeros tomos como infante de España y rey de las dos Sicilias. Después de 1759, la dedicatoria de la primera página reflejaría su título de rey de España. Mientras que su hijo Fernando IV fue un niño, y Tanucci controló la política napolitana, siguieron apareciendo ediciones bajo el patrocinio de Carlos III, pero con el paso de los años Fernando se independizó de la línea paterna, apoyándose descaradamente en los ingleses, y quitándole el protagonismo cultural en la vida de Nápoles.

Los tomos de las *Antichità di Ercolano*, que reflejan la evolución de la historia política de Nápoles y España, fueron con-



cebidos como de uso particular del monarca, que consideraba un tesoro el descubrimiento de una ciudad enterrada por el Vesubio durante 1.800 años. Sin embargo, la propia dinámica de la ejecución de los grabados, con la multiplicidad de personas que intervenían en el proceso, hizo imposible el mantenimiento del secreto.

De Roma llegó el pintor Vanni para representar en un primer momento las decoraciones y objetos que iban apareciendo en las excavaciones de Herculano. Sus trabajos se repartían entre una serie de grabadores, como Roccus Pozzi, Billy, Menghen y Campana, que elaboraban las planchas de cobre con sus buriles hasta estar dispuestas para el proceso de la estampación en la prensa de la Real Imprenta. El arquitecto Luigi Vanvitelli, que había proyectado la «reggia» de Caserta en 1751, trabaja mientras tanto en la edición de un bellissimo libro sobre el palacio y la ciudad que debía rodearlo. Vanvitelli era un excelente dibujante y grabador, y ayudó también con pequeños temas de preciosa factura a la edición de las *Antichità di Ercolano*.

En 1756 salía a la luz el libro sobre Caserta, titulado *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo Di Caserta*, dibujado por Luigi Vanvitelli y grabado por Roccus Pozzi. Esta publicación era un complemento a las *Antichità di Ercolano*. Por una parte, se planteaban las nuevas directrices arquitectónicas con el ambicioso plan de Caserta, mientras que por otra se estudiaban y clasificaban los fragmentos arqueológicos de la Roma Antigua.

Pero esos años centrales del siglo XVIII eran prolíficos en ediciones sobre la Antigüedad. No sólo en el Nápoles de Carlos III y en la Roma de Benedetto XIV se trabajaba con entusiasmo por recuperar el pasado, sino que París y Londres se conmovían con los libros recién editados. La rivalidad entre Francia e Inglaterra se había extendido desde el terreno militar al de la propia cultura. La carrera por ser los primeros en publicar los monumentos de la antigua Grecia obligó a los eru-

ditos a espiarse mutuamente y conseguir información por los medios más reprobables. El francés Julien David Leroy copió las ideas y los primeros esbozos de los británicos James Stuart y Nicholas Revett, quienes estuvieron en Grecia de 1751 a 1755. Leroy llegó allí en 1754 y rápidamente tomó algunos datos y regresó a París para publicar en 1758 *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Cuatro años más tarde, Stuart y Revett sacaban a la luz su primer volumen de *Antiquities of Athenes*, con mucha mayor calidad y precisión que la edición francesa.

La diferencia entre Inglaterra y los demás países de Europa en temas bibliográficos era enorme. Carlos III intentaba reducir distancias aprovechando que las antigüedades se encontraban a los pies de su palacio

de Pórtici. Los británicos no tendrían acceso a los tesoros napolitanos hasta que Carlos III vino a Madrid. Su hijo Fernando, heredero de las Dos Sicilias, se inclinó hacia los ingleses, permitiendo que el embajador Sir William Hamilton y su esposa Emma marcasen la pauta cultural napolitana hasta la época de Napoleón.

Sin que los demás países se dieran cuenta, Inglaterra aprovechaba estos viajes que se realizaban con fines aparentemente arqueológicos, para edificar las bases de la política colonial del siglo XIX. Mientras que Carlos III reinaba en Nápoles, aristócratas de Escocia e Inglaterra viajaban por Siria (Palmyra), Yugoslavia (Spalato), Egipto, Líbano y Sicilia. Por supuesto que Grecia, dominada por los turcos, era, para los más atrevidos, la meta soñada. Todos querían ver y tocar con sus propias manos las ruinas de la Acrópolis de Atenas.

El coleccionismo de arte antiguo

Cuando Carlos III tenía ocho años, sus padres, Felipe V e Isabel de Farnesio, compraron la colección de Cristina de Suecia para el palacio de La Granja, entonces en construcción. Dicha colección era una de las más valiosas del siglo XVII, formada en el exilio romano de la reina durante los años 1654-1689. Tras su fallecimiento la propiedad pasó a Livio Odescalchi (1652-1713) y sus herederos se vieron obligados a venderla. Entre sus numerosas esculturas destacaba el grupo de Cástor y Pólux, actualmente en el Museo del Prado, y cuyo vaciado en yeso se encuentra a la entrada de la Casita del Labrador en Aranjuez.

Carlos III se vio envuelto desde niño en el epicentro de una moda que ponía sus ojos en el mundo antiguo. El poder se medía por las colecciones de arte, su número de piezas y su remoto origen. Los soberanos europeos y algunos nobles adelantados ofrecían enormes sumas de dinero para conseguir piezas únicas con las que enriquecer sus colecciones.

En 1752 se publicaba un libro que iba a ser fundamental en la evolución del coleccionismo de antigüedades. Se trataba del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grec-*



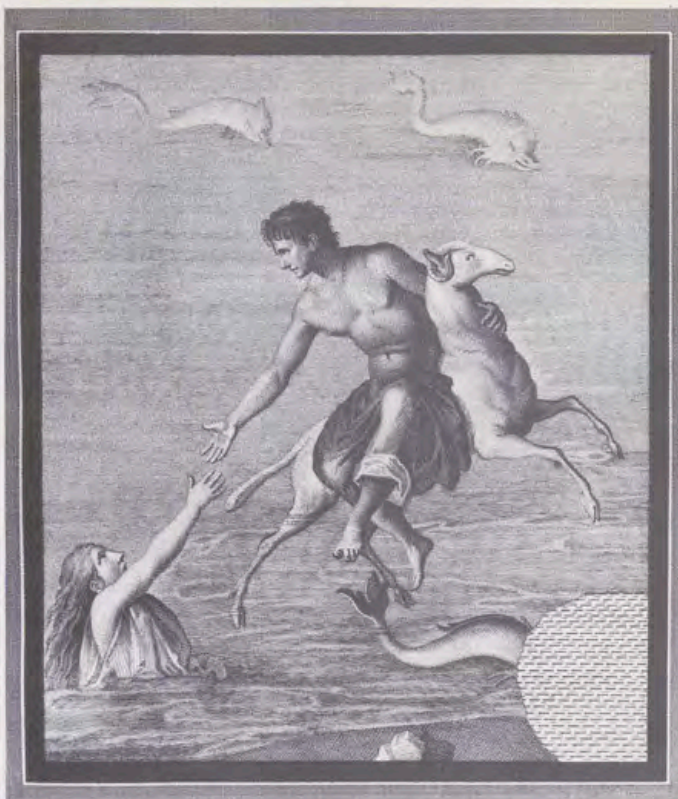
Grabado del tomo VI de «Antichità di Ercolano» (1771), dedicado a los bronce. Representa una escultura de un corredor, encontrada en Pórtici en el año 1754.

ques, romaines et gauloises del conde de Caylus, quien llevaba varias decenas de años dedicado a su fabulosa colección de distintos objetos recogidos en todos los países del Mediterráneo. Su difusión por Europa, junto a las teorías del alemán Winckelmann, que propugnaba la supremacía del arte griego, produjo un auténtico fervor colectivo hacia el Arte anterior a la era cristiana.

Carlos III abrió dos palacios que, en realidad, eran sendos museos de la Antigüedad. En Pórtici se dedicó a clasificar las maravillas encontradas en las cercanas excavaciones de Herculano. En Capodimonte acondicionó las salas con su arquitecto y maestro Juan Antonio Medrano para recibir la colección Farnesio que había ordenado traer desde Parma y Roma. Durante los pocos años de paz que vivió en Nápoles (1748-1759) consiguió organizar la más fabulosa colección de esculturas, vasos, pinturas y mosaicos del arte griego y romano de la Península Itálica, descontando las del Estado Pontificio.

La mujer de Carlos III, María Amalia de Sajonia, mantenía constante contacto con la Corte de su padre en Dresde. En esta ciudad palatina se publicaba en el año 1755 los *Pensamientos sobre la imitación del arte griego* por Winckelmann, quien llegaría en esas mismas fechas a Roma para convertirse en el alma del movimiento neoclásico. Este apasionado intelectual trasladó a sus escritos sobre arte griego el entusiasmo que sentía hacia las figuras desnudas de los atletas. Para Winckelmann «... los griegos han sido la raza más bella que jamás pisó la tierra...». Este gran propagandista del arte griego nunca visitó Grecia, pero conoció sus obras de arte por sus trabajos como bibliotecario del Cardenal Albani, primero, y en el puesto de conservador del Vaticano a partir de 1763.

Los libros de Winckelmann llegaron a la corte napolitana inmediatamente. Con toda probabilidad sería María Amalia quien tradujese el texto alemán al francés, lengua en la que hablaba a su esposo Carlos III.



Grabado del tomo III de «Antichità di Ercolano» (1762) que refleja una pintura romana con el tema del intento del rescate de Heles por su hermano Frixo desde un carnero volador, origen de la leyenda de Vellocino de Oro, por el que lucharían Jasón y los Argonautas.

Al sur de Nápoles se habían descubierto las impresionantes ruinas griegas de Paestum, al hacer obras de infraestructura para unir la capital con Sicilia en 1750.

Carlos III se decide a emitir un bando en 1755 para la conservación de los enormes tesoros arqueológicos que se van descubriendo: «... tale reliquie offrono grandissimi profitti... e per intelligenza dell'antichità e per rischiaramento dell'istoria, e della Cronologia, e per perfezione di molte arti...»

Cuando en 1759 debe aban-

donar Nápoles para venir a España, Carlos III deja en aquel reino todo cuanto ha encontrado en las excavaciones. Su extremada honradez le conduce a embarcar con sus estrictas pertenencias como rey que ha sido de las Dos Sicilias sin confundirlas con las propiedades del pueblo napolitano.

Un lustro más tarde, en 1764, llegaba a Nápoles un nuevo embajador inglés que cambiaría la situación cultural en el terreno del coleccionismo y las publicaciones de temas antiguos. Su nombre era Sir William Hamilton, y su mujer Emma, de extraordinario talento y encanto personal, implantaría las reglas de la moda hasta fin de siglo.

Lord Hamilton consiguió acumular la mejor colección de vasos antiguos de la época, y con sus propios medios económicos se encargó de editar una magnífica colección de libros, con grabados de Giuseppe Bracci y comentarios del erudito y aventurero Pierre-François-Hugues D'Hancarville. Estas publicaciones (1766-1776) significaron la consolidación del protagonismo inglés en el nacimiento de la Arqueología como ciencia moderna.

No contento con demostrar sus conocimientos arqueológicos, Lord Hamilton inició unos profundos estudios geológicos con su publicación: *Campi Phlegrai. Observations on the volcanoes of the Two Sicilies*, edi-

Grabado del tomo III de «Antichità di Ercolano» que representa una nereida que da de beber a un monstruo marino mientras se recuesta sobre él.





Grabado del tomo VII de «Antichità di Ercolano» que representa un sátiro descubriendo la belleza de una ninfa. Este tomo, editado en 1779, y dedicado a las pinturas, es el último de la colección patrocinado por Carlos III, que desde 1759 era Rey de España.

Grabado del tomo VII de «Antichità di Ercolano» con el tema de Narciso contemplando su rostro en las aguas de un riachuelo.



tada en 1766 con dibujos coloreados de Pio Fabris, inspirados en los «gouaches» del alemán Jacob Philip Hackert (1737-1805), pintor de cámara de Ferdinando IV de Nápoles. Estos estudios representaron el inicio de la vulcanología.

Mientras tanto, en España, Carlos III organizaba las Colecciones Reales en tres campos. Mantenía la escuela de escultura de La Granja, creada por su madre con la intención de copiar originales del arte griego y romano de la colección de Cristina de Suecia y de las que llegaban a través de los embajadores en Roma. Trasladaba la Academia de Bellas Artes desde la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor al Palacio Goyeneche de la calle de Alcalá, junto a la recién construida Casa de la Aduana. Y, por fin, dedicaba su mayor atención al Gabinete de Historia Natural, en el mismo Palacio Goyeneche, en el que se mezclaban temas estrictamente naturalistas con otros más propios de las artes aplicadas, como las joyas del Tesoro del Delfín, que Felipe V había heredado de su padre.

Como hemos visto, el coleccionismo en Carlos III siempre estuvo en función del desarrollo

de actividades educativas o museísticas. Como buen monarca ilustrado, no concibió las colecciones como un enriquecimiento personal, sino como un bien de Estado, al servicio del desarrollo científico y cultural de los españoles.

Roma y los grabados de la colección del Patrimonio Nacional

A través de la colección de grabados existentes en la Biblioteca del Palacio Real, hemos reconstruido la historia hasta aquí relatada. Nos queda por reflejar la continuidad de la relación de Carlos III con su antiguo súbdito siciliano Giuseppe Vasi, el grabador, maestro de Piranesi, que trabajaba en la Ciudad de los Papas, dedicado a compendiar con sus dibujos los diversos temas arquitectónicos que aquel incommensurable espacio cívico le evocaba.

Carlos III acababa de llegar a España y conocía el ambicioso plan de Giuseppe Vasi, que tenía como finalidad el conseguir una perspectiva enorme de la ciudad de Roma y completarla con un libro de muy reducidas dimensiones, a modo de guía, dividida en itinerarios y jornadas.

En 1765 terminaba Vasi la asombrosa empresa, dedicando

«... alla Sacra Maestà Cattolica Carlos III, Re delle Spagne...» su «*Prospetto dell' alma città di Roma visto dal monte Gianicolo e sotto gli auspici della Sac Maestà Cattolica di Carlos III, re delle Spagne e promotore eccelso delle Scienze e Belle Arti, disegnato e inciso da Giuseppe Vasi, conte Palatino e Cavaliere dell'Aula Lateranense. MDCCLXV.*»¹⁰

Este enorme grabado se compone de 12 hojas, midiendo al ser montado 2,58 de largo por un metro de alto. Existen varios ejemplares en la Biblioteca.

Cada uno de los edificios y jardines importantes está señalado con un número que sirve para identificarlos al pie del grabado. El librito titulado *Indice istorico del prospetto di Roma. MDCCLXV*¹¹, editado por Giuseppe Vasi como complemento a la inmensa perspectiva, explica la historia de cada monumento y ayuda al visitante en su recorrido. Se puede considerar la primera guía moderna de una ciudad. El tamaño del libro, la maqueta, la comodidad de su uso, la claridad de los índices y la sobriedad de sus grabados, hacen de esta publicación de 1765 un modelo para los actuales amantes de las ediciones monográficas sobre ciudades históricas.

Cuando Carlos III recibió en Madrid el detallado dibujo de Roma, grabado por Giuseppe Vasi, sintió quizá por primera vez que allí se encontraba el centro del mundo. Nápoles se alejaba hacia el pasado, con una política pro-británica que tanto le amargaba, y los ducados de Parma y Piacenza, aunque controlados por su hermano Felipe, eran tan sólo un recuerdo de sus primeros años italianos, desde los quince a los dieciocho.

Roma sería el premio para los buenos estudiantes de la Academia y el lugar de encuentro de la diplomacia internacional hasta la trascendental fecha de la Revolución Francesa.

Su antiguo súbdito siciliano, el grabador Giuseppe Vasi, había conseguido el éxito con su inagotable serie de temas romanos. Ahora firmaba como Conte Palatino e Cavaliere Lateranense. Su discípulo Pira-



nesi, a quien expulsó de su taller por considerarle demasiado pintor y de carácter pendenciero, le eclipsaría poco a poco con sus mismos temas pero tratados con un talante expresionista que, a la postre, revolucionaría el concepto del grabado y de la representación de la Ciudad Histórica.

Carlos III agrupaba sus libros sobre Italia en la Biblioteca Real, creada por su padre, Felipe V, en unas naves entre el convento de La Encarnación y el Palacio. Allí estarían guardados hasta que José Bonaparte destruyese aquella vieja amalgama de viejos caserones para dar a luz la Plaza de Oriente. Muchos libros, que habían permanecido juntos durante un siglo, separaron sus vidas para dirigirse unos a la Biblioteca Nacional, mientras que otros permanecieron en la actual Biblioteca del Palacio Real.

Grabado del tomo I de la colección «Antichità di Ercolano» dedicado a recoger las pinturas que se iban encontrando en las excavaciones de Pórtici, Herculano y Pompeya. Representa un centauro con las manos atadas a la espalda y dominado por una bacante.

NOTAS

¹ España y Nápoles no firmaron el Tratado de Viena hasta el 2 de abril de 1740.

² En 1709 un coronel de caballería de la guarnición austríaca de Nápoles, el príncipe de Elboeuf, comienza a abrir galerías radiales desde un pozo ya existente que contenía estatuas romanas. Entre los hallazgos destacaron tres cuerpos de mujer en mármol que fueron ofrecidos en Viena al presidente del Consejo Imperial, el príncipe Eugenio de Saboya. Estas estatuas fueron compradas posteriormente por el padre de María Amalia de Sajonia, Augusto III, para su colección del palacio de Dresde. Cuando la princesa casó con Carlos III le comunicó el lugar exacto del pozo y las excavaciones, descubriéndose en 1738 la ciudad de Herculano.

³ Según el profesor Jesús Urrea, el ingeniero Juan Antonio Medrano se encontraba al servicio del infante don Carlos al menos desde 1732 y le enseñaba no sólo arquitectura, sino también geografía e historia. Ver la publicación «Sobre la formación del gusto artístico de don Carlos de Borbón», de JESÚS URREA, publicada por la Universidad de Valladolid en el seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1981.

⁴ Según Jesús Urrea, existen, o deben existir, unas copias de estos cuadros de Giovanni Paolo Paninni en las colecciones del Patrimonio Nacional. En el momento de escribir este artículo, el 29 de febrero de 1988, no tengo noticias de que se hayan encontrado. Del pintor Paninni hay cuatro obras magníficas en la «Chambre du lit» de Felipe V en el

Palacio de La Granja, conocido actualmente como sala de las lacas chinas. Los cuatro cuadros de Paninni son *Jesús expulsa a los mercaderes del Templo*, *Jesús y los doctores en el Templo*, *La piscina probática* y *Jesús apedreado por los judíos*, encargados por el cardenal Acquaviva en 1735.

⁵ En el libro de GIUSEPPE VASI, titulado *Indice storico del prospetto di Roma*, 1765, Biblioteca del Palacio Real, Duplicado Sala V-2.244 y Sala XIV-2.393. Aquí he hallado la descripción de las salas en que se mostraban el Hércules Farnesio y la fábula de Dirce atada al Toro, en el Palacio Farnesio de Roma.

⁶ GIUSEPPE VASI: *Delle Magnificenze di Roma*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 1747-1756, 12 tomos, Sala X-2.204-2.213 y Sala VIII 6.290-6.292.

⁷ GIUSEPPE VASI: *Grabados del Prospetto dal celebre Palazzo di Caprarola fatto edificare dal cardinal Alessandro Farnese l'anno 1547 appartenente alla Maestà di D.^{na} Elisabetta Farnese, Regina di Spagna e Duchesa Regnante di Parma e Piacenza*. Cinco grabados, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Sala IX M 121 (1-5).

⁸ *Antichità di Ercolano*. Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Sala VIII. M 197.

⁹ El proyecto de la reggia de Caserta es de 1751. Al año siguiente se comenzaron las obras, terminadas en el reinado de Ferdinando IV en 1774.

¹⁰ El ejemplar montado y coloreado se halla en el paso entre la Biblioteca de Palacio y las salas habilitadas como Museo.

¹¹ GIUSEPPE VASI: *Indice storico del prospetto di Roma*. Sala XIV-2.393 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

El Real Cuarto de S. M. el Rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA

Este trabajo, que se inició hace años con otro propósito, se convierte hoy en una serie de dos artículos sobre las habitaciones donde vivió el Rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid.

Quiero resaltar la inestimable ayuda del historiador Juan Ricardo Martínez Cuesta, sin cuya colaboración, minuciosa investigación y comprobaciones topográficas, estos escritos no hubieran podido salir a la luz.

En este primer artículo, el estudio se centra en la denominación y disposición de las habitaciones, con alguna indicación sobre el uso que les dio este Monarca. En el segundo, hablaremos de las colecciones reunidas aquí, centrándonos particularmente en los cuadros.

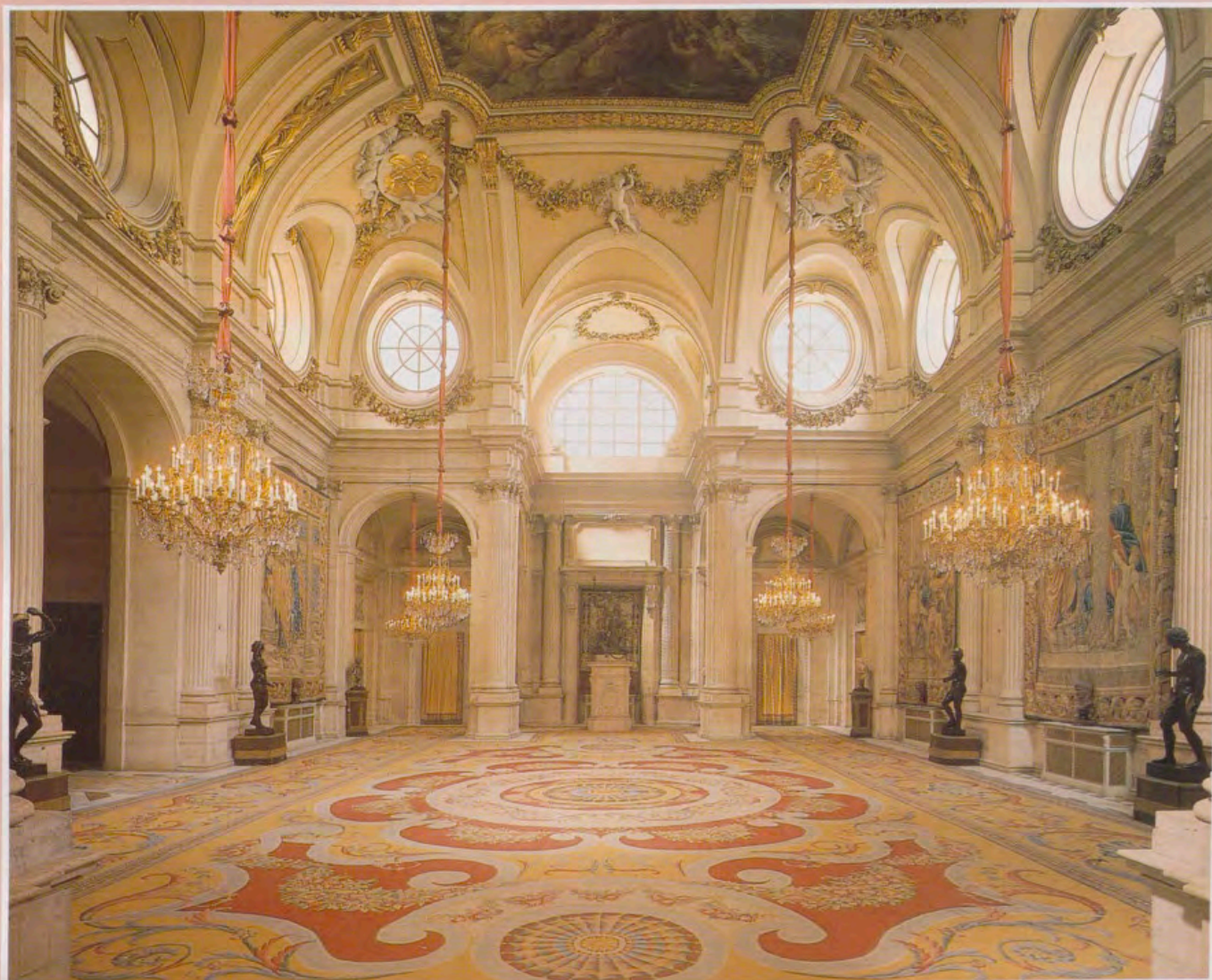
Actual Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, por el que se accede al Cuarto de S. M. el Rey Carlos III.

Antes de comenzar nuestro artículo, recordemos la etimología de los términos que aparecen en él y su significado en el contexto del siglo XVIII.

La palabra española «cuarto» tiene su origen en el adjetivo latino «quartus», que se empleó para designar objetos que admiten una división en pocas partes, de ahí que durante el siglo XVII esta forma se sus-

tantivara, creándose la palabra «cuarto» para denominar cada una de las partes en que se dividía la casa española, de tal manera que «cuarto» viene a significar el conjunto de aposentos o piezas que dentro de la casa forman una unidad.

En los Inventarios aparece el término «pieza» y no «habitación» debido a que no todas las partes en que se dividía un cuarto estaban preparadas para





Escalera de entrada al Cuarto del Rey. Este acceso era el utilizado normalmente por el Monarca, ya que la escalera principal se usaba únicamente en las grandes ocasiones.

ser habitadas. Aún hoy, la palabra «pieza» posee este significado, entre otros muchos, tal como lo recoge la Real Academia en su Diccionario de la Lengua Española.

La distribución de las piezas que formaban un Cuarto Real era similar a la composición de una Casa Romana. Se podían distinguir diferentes zonas, según su uso e importancia: existía una parte pública, una privada, y, una tercera —la parte íntima—, a la que sólo se podía acceder desde la parte privada. Esta disposición, que aparece reflejada por vez primera en la división de la Domus romana, es adoptada por la Iglesia Primitiva en la construcción del Templo Cristiano. Así, en las primitivas basílicas paleocristianas también observamos esta misma valoración de los espacios en la que el paso a determinadas áreas del recinto sagrado estaba reservado a los iniciados. Este mismo esquema lo hallamos asimismo en el Cuarto Real, uno de los mejores ejemplos que nos ha llegado de la Morada Regia. Me refiero a la ordenación de las estancias en el llamado Palacio de Felipe II, en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Heredero de una rica tradición que hunde sus raíces en el mundo greco-

romano y que se va transmitiendo de forma clara y continua a lo largo de la Edad Media, Felipe II concibe el último ejemplo de Morada Regia en torno a la Morada Divina, y, así, su Palacio se divide en los mismos espacios que el Palacio Divino. Según el rango, importancia y, sin lugar a dudas, grado de iniciación adquirido, se podía pasar del Palacio Público al Privado, e incluso alcanzar el privilegio de ser recibido por el propio Rey, que actuaba como representante de Dios en la tierra, y que había sido designado por el Sumo Hacedor para dirigir los destinos de la Humanidad, en su Palacio Íntimo.

Salvando las distancias temporales y espaciales, que son pocas, podríamos establecer las mismas categorías y valoraciones en la distribución de las piezas que formaron el Cuarto del rey Carlos III.

REAL CUARTO

El Cuarto del rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid se encuentra situado en la Planta Principal, en torno al área conocida como La Torre del Rey, denominación ésta que viene dada por la situación de



El Salón del Trono se conserva prácticamente intacto desde la época de Carlos III.

una torre del antiguo Alcázar que recibía el mismo nombre. Se componía de trece piezas, orientadas a la Fachada Principal, o de la Plaza de la Armería, y a la Fachada que mira al Campo del Moro.

Siguiendo el esquema anteriormente mencionado, podemos distinguir estas mismas zonas en el Cuarto del Rey. Como Parte Pública tendríamos las siguientes piezas:

1. Antecámara, hoy conocida como *Saleta Oficial*.
2. Salón de Embajadores, hoy conocida como *Salón del Trono*.
3. Pieza de Comer, hoy conocida como *Saleta de Gasparini*.

Dentro del ámbito Privado:

4. Pieza de Cenar o de la Conversación, hoy conocida como *Antecámara Gasparini*.
5. Pieza de vestir o Cámara, hoy conocida como *Salón de Gasparini*.
6. Primera pieza de Despacho, Gabinete donde escribe S.M., o Antedespacho de Invierno.
7. Segunda pieza de Despacho o Despacho, y
8. Tercera pieza de Despacho o Gabinete Verde.

Estas tres estancias se cono-



Escalera de caracol. A ambos lados del Salón del Trono, y aprovechando el grosor de las paredes, existen dos escaleras que comunican el piso de Damas con el Cuarto Público del Rey.

Saleta Gasparini, donde Carlos III celebraba la comida pública ante la Corte.

cen actualmente como *Las Habitaciones del Rey Francisco*.

Y, por último, citaremos las habitaciones que formaban el Cuarto Intimo:

9. Paso a la Pieza de Vestir, y
10. Oratorio del Rey, Nuestro Señor, u Oratorio Reservado.

Estas dos piezas forman hoy una sola, llamada *Tranvía de Carlos III*.

11. Pieza de Dormir o Dormitorio, conocida hoy como *Salón de Carlos III*.

12. Retrete de S.M.

13. Pieza de la China, estancia cuyo uso está aún por determinar, y conocida hoy como *Sala de Porcelana*.

En algunas descripciones aparecen, junto al Cuarto del Rey, una serie de piezas que, aunque no pertenecían propiamente a dicho Cuarto, estaban decoradas con bienes privados del Monarca. Así ocurre con las estancias que formaban la Librería, y que hoy son parte de los Cuartos Privados del rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia, y, sobre todo, con la conocida Pieza de Trucos, situada en la habitación denominada hoy *Antecámara Oficial*.

Si comparamos la distribución de estas piezas con la descripción que de ellas se hace, podemos observar que son mínimos los cambios realizados; así sucede con la habitación conocida como *Tranvía de Carlos III*, de la época de la remodelación de finales del siglo XIX en el Palacio Nuevo, o con la pieza denominada hoy *Furriera* de





Antecámara Gasparini, primera habitación de la zona privada del Real Cuarto.

Salón Gasparini. En esta pieza Carlos III recibía a sus más íntimos colaboradores y amigos. Exceptuando la lámpara y la mesa, todo lo demás es original de la época.

Gasparini, compuesta en tiempos de Carlos III por dos estancias que servían de tras-cuartos de la Pieza de Conversación.

Si comparamos un plano de esta parte de Palacio, en tiempos del Monarca, con uno actual, pueden apreciarse notables diferencias, sobre todo en la disposición de las puertas.

ESCALERAS DE ACCESO AL CUARTO DEL REY

El acceso al Cuarto del Rey sufrió diversas modificaciones a lo largo de su reinado, debido al cambio llevado a cabo en el plan de la Escalera Principal. Como Antonio Ponz expone en el tomo sexto de su *Viaje de*

España, en un principio estaban planeadas dos subidas principales, una enfrente de la otra, y según él se llegaron a construir. Razones de espacio obligaron a condenar una de ellas. En un primer momento se respetó la escalera que estaba situada en el Salón de Columnas. Una vez instalado el Rey, se comprobó que este acceso quedaba demasiado cerca de la parte privada de su Real Cuarto, por lo que se decidió condenarla y abrir, o mejor dicho, reconstruir la escalera que actualmente se usa para subir al Piso Principal. La nueva escalera no se pudo utilizar hasta el reinado de Carlos IV. La estancia de lo que es la actual escalera fue utilizada por el Monarca anterior como Salón de Baile. Sin lugar a dudas, éste constituye el cambio más significativo ocurrido en el Piso Principal.

Por lo tanto, la subida al Piso Principal se hacía por el actual Salón de Columnas. Esta escalera fue utilizada únicamente por las visitas que el Rey recibía en su Cuarto. La Corte, y el propio Monarca, empleaban otra que aún hoy existe.





Gabinets de Gasparini, actualmente conocidos como Habitaciones del Rey Don Francisco de Asís. Las tres piezas fueron utilizadas por Carlos III como despacho.



Su final es paralelo a la pared del llamado Patio de Badajoz, que se encuentra detrás del Salón de Columnas. Con esta subida se llegaba directamente a la Pieza de Conversación, conocida actualmente con el nombre de Escalera de Carlos III, y que comunica con la Planta Baja mediante la llamada, por extensión, Puerta Incógnita. Esta escalera sirve como salida de emergencia en caso de incendio.

Aún existe una tercera escalera, denominada Escalera de Badajoz, que servía para llegar directamente al Piso de Damas o Planta Segunda, y cuya entrada se halla en la puerta que sigue a la de la Incógnita. Delante de ella se ha instalado un ascensor. La subida —aún se

puede utilizar—, se interrumpe en el Piso Principal, donde había dos comunicaciones, actualmente condenadas. Una de ellas daba al Retrete de S.M., y la otra conducía a una pieza con salida al actual Salón de Columnas y a la Galería del Patio del Príncipe.

La comunicación del Cuarto del Rey con el Piso de Damas se producía por medio de tres escaleras, aún hoy existentes. La primera, ya descrita; la segunda, que nace de forma paralela a la de la Corte, y que

seguramente era prolongación de ésta, con el arranque situado detrás del Dormitorio de S.M., y cuyo final ha sido eliminado debido a las remodelaciones habidas en este piso; y, por último, la escalera que se esconde en el hueco de una pared, detrás del actual Salón de Gasparini, cuya subida tenía la categoría de escalera secreta, y que es pareja de otra que aún hoy existe detrás de la Saleta Oficial, antigua Antecámara de Carlos III. Las dos escaleras son de caracol, con unas vueltas tan rápidas que ya desde su construcción se consideraron peligrosas para ser utilizadas por el Rey. Actualmente tienen condenados sus arranques en el Piso Principal, y terminan en la última planta, llamada «La Quinta».



HABITACIONES

Desde el Salón de Columnas, antigua Escalera Principal, existen tres caminos para poder acceder al Cuarto del Rey: el del Salón de Guardias de Corps, el de la Galería del Patio del Príncipe y el del Cuarto del Rey.

Los turistas que visitan el Palacio hoy siguen el recorrido que vamos a describir a continuación, pero a la inversa. Pasada la antigua Escalera, nos encontramos en el Salón de Alabarderos, antiguo de Corps.

Tranvía del Rey Carlos III. En su origen estuvo compuesta por dos habitaciones: el Oratorio y la pieza de entrada al dormitorio.

Cuarto de Baño. Aunque han variado las piezas, esta habitación sigue teniendo el mismo uso que en tiempos del Rey Carlos III.

Salón de Carlos III, utilizado como dormitorio por este Rey, donde murió el 14 de diciembre de 1788.

Continuamos por el antiguo Salón de Columnas, que era utilizado para las funciones públicas de la Corte, y, por fin, entramos en el Cuarto, pero esta vez por el lugar apropiado, es decir, por la Antecámara. Si comparamos el actual Salón de Alabarderos con el de los planos antiguos, observamos que han desaparecido dos puertas

enfrentadas que existían en los extremos de la habitación y que lo comunicaban directamente, a través de dos trascuartos simétricos, con las tres piezas que formaban la parte Pública del Cuarto de S.M. Esto es: Antecámara, Salón de Embajadores y Pieza de Comer. El cambio en la distribución de los tabiques de estas pequeñas estan-



cias nos impide advertir el carácter destacado de estas habitaciones. Subiendo por la Escalera Principal no es posible llegar a la zona privada del Cuarto sin antes pasar por la parte pública de éste.

La etiqueta palaciega exigía al Monarca la necesidad de estos tres aposentos: la Antecámara como lugar de espera, el Salón de Embajadores para realizar las grandes ceremonias propias de la Monarquía, y la Pieza de Comer, donde el Rey celebraba la Comida Pública. Esta costumbre francesa fue introducida en la etiqueta española por la nueva Casa Real, así nos lo demuestra el interesante cuadro del pintor madrileño Luis Paret y Alcázar, titu-

lado: «Carlos III comiendo ante la Corte». La estancia reflejada en esta tabla bien podría ser la saleta Gasparini, aunque únicamente coincide la distribución de las puertas, según los planos de esta habitación en el siglo XVIII. En la actualidad se entra por el centro, lugar desde donde observamos el colosal espejo del cuadro de Paret. Este vano fue abierto ya avanzado el siglo XIX. Como ya han indicado los críticos de este pintor, no estamos ante una habitación real, sino ante una mezcla de distintas estancias de los diversos Palacios Reales. Podemos observar que en algunos de los techos del Palacio Real de Madrid, o incluso en el Palacio de El Pardo, existen medallones como los que aparecen en el techo de la habitación reflejada en este cuadro. Lo mismo ocurre con los tapices que cuelgan de las paredes, y que no corresponden a ninguna serie que se pueda determinar. Merece destacarse el cuidadoso ceremonial de la Comida Pública servida en la vajilla de plata que todavía se conserva, recogido fielmente por Paret en su cuadro.

La zona privada del Cuarto donde más tiempo permanecía el Monarca estaba compuesta por siete habitaciones y cuatro trascuartos, que eran utilizados por el Oficio de la Furriera. El cambio de tabiques provocó la pérdida de uno de ellos y

del Oratorio Privado de Carlos III.

Y por último, la zona íntima, centrada en torno al Dormitorio, protegida por tres piezas de paso o estancias de espera. Una de ellas es la conocida como Pieza de la China. Según las Guías antiguas, esta estancia pudo haber sido utilizada por el Rey como Pieza de Aseo.

Otra habitación de gran interés es el Retrete, que también nos ha llegado casi sin alteraciones. Tenía, en tiempos de Carlos III, dos entradas: la principal, utilizada por el Rey, y una secundaria, hoy cerrada, donde se ha instalado un lavabo, para el Mozo que atendía dicha estancia día y noche.

Tras la muerte del rey Carlos III, el Cuarto pasó a ser ocupado por el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, que fue el último personaje real que utilizó estas habitaciones como departamento regio.

LA VIDA EN EL CUARTO DEL REY

La actividad del Rey — que comenzaba a las seis menos cuarto de la mañana — se centraba en su Cuarto. Una vez que abría la puerta de su Dormitorio, entraba el Ayuda de Cámara, acompañado por el Sumiller de Corps, que mostraba al Monarca la ropa que



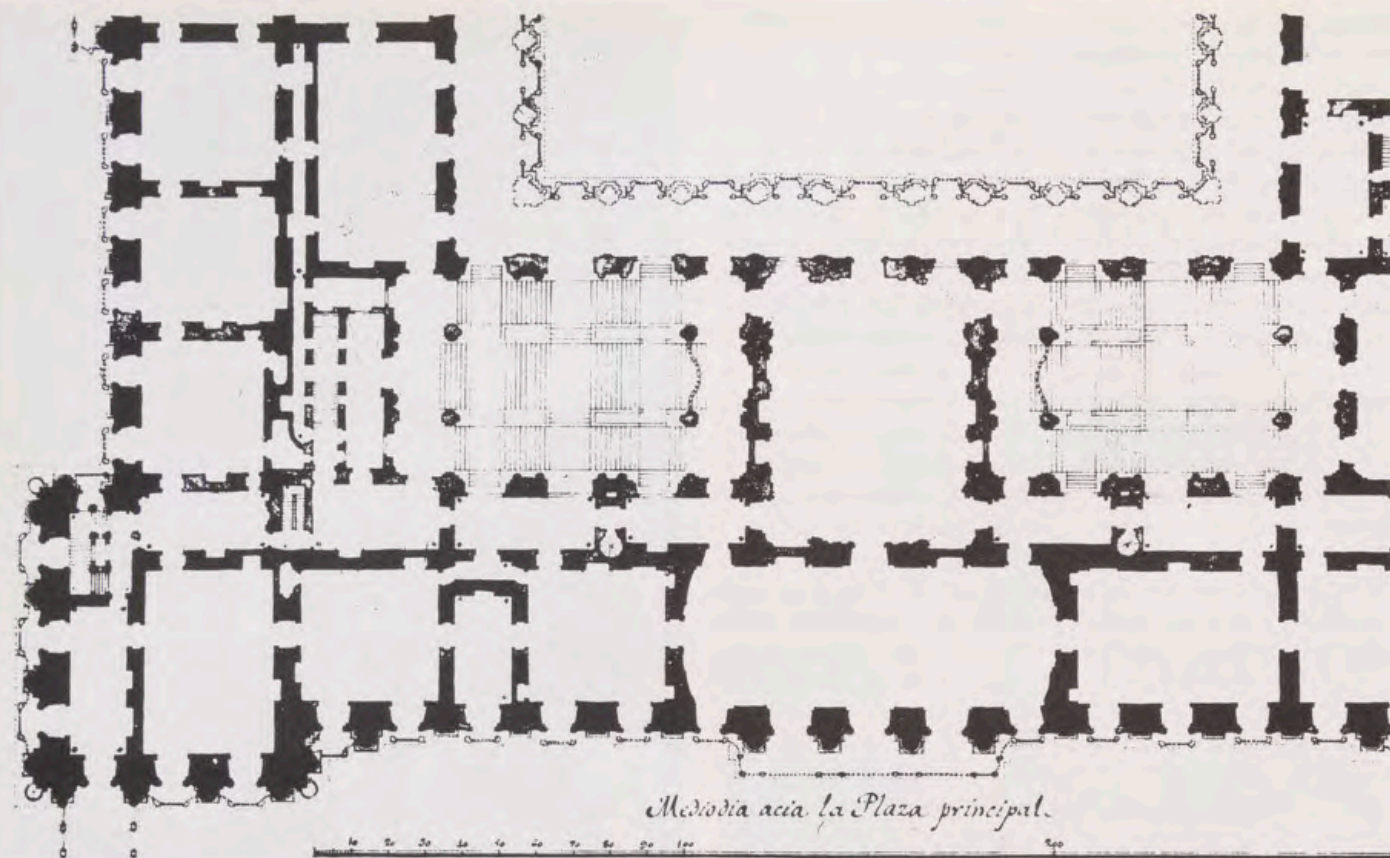
Pieza de Porcelana donde se aseaba el Rey. Conserva la decoración original realizada en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, entre los años de 1765 y 1770.

debía llevar ese día. Una vez presentados ante el rey, éste pasaba a la Cámara, donde era vestido. Acto seguido, y en esta misma pieza, tomaba dos tazas de chocolate bien caliente, preparadas por el Oficio del Ramillete. Acabadas estas operaciones, entraba en el Oratorio, donde oía la primera misa del día, y hacia las ocho, estaba preparado para salir de su Cuarto y realizar una breve visita a los de sus hijos para darles los buenos días. Antes de abandonar la Cámara, el Rey era examinado por sus médicos, cirujano y boticario.

Terminada esta visita, Carlos III volvía a su Cuarto para instalarse en los Gabinetes que utilizaba como despacho, y allí



Escalera de Servicio. La escalera arranca en el piso bajo y llega hasta el de Damas.



Plano del Palacio Real de Madrid, anterior a la llegada de Carlos III. Se diferencia del actual por la doble escalera principal.

Plano del Cuarto del Rey Carlos III. Las piezas principales no han variado, aunque sí todos los tabiques de los trascuartos: 1. Antecámara. 2. Salón de Embajadores. 3. Pieza de Comer. 4. Pieza de la Conversación. 5. Cámara. 6. Primera Pieza de Despacho. 7. Despacho. 8. Gabinete Verde. 9. Paso a la Pieza de Vestir. 10. Oratorio Privado. 11. Escalera de Servidumbre al Paso de Damas. 12. Dormitorio del Rey. 13. Pieza de la China. 14. Pieza de Espera. 15. Retrete. 16. Escalera Privada del Rey. 17. Patio de Cáceres. 18-19-20. Piezas de la Furriera. 21-22-23. Pieza de Espera. 24. Escalera Secreta de Caracol. 25. Pieza de Espera.

permanecía hasta las once, hora en que recibía, en la Pieza de la Conversación, al Príncipe de Asturias y a los Infantes. En esta misma habitación o en el Oratorio Reservado, el Rey se encontraba con el Padre Fray Joaquín de Eleta, que acudía diariamente al Cuarto para confesarle.

La primera presentación del Rey se realizaba en el momento de la Comida Pública. Tras una breve charla con los Embajadores de Nápoles y Francia, que tenían acceso hasta la Cá-

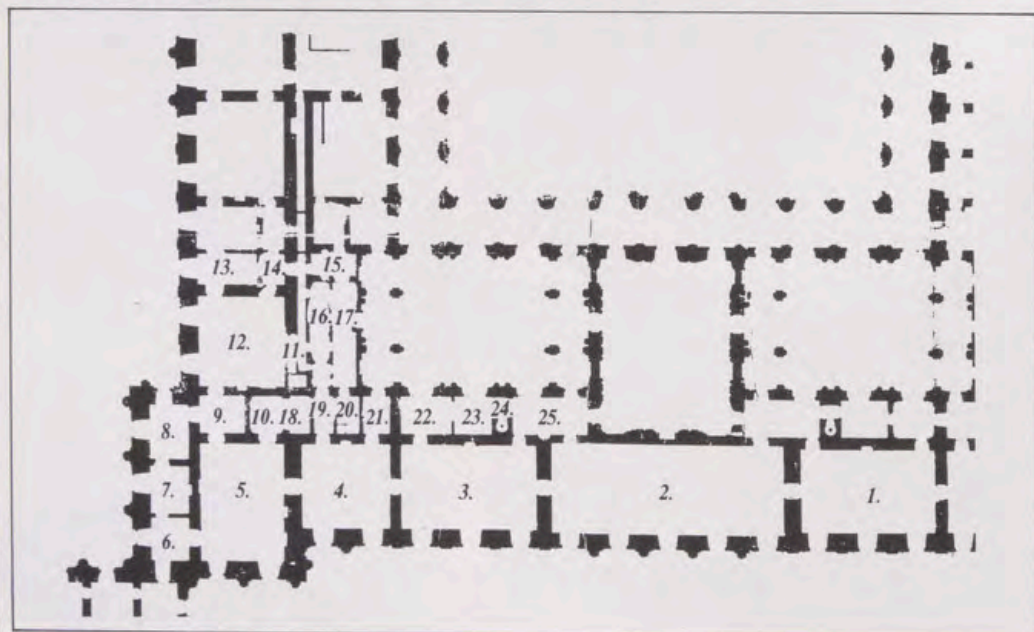
mara, Carlos III se presentaba en la Pieza de Comer, donde era contemplado por toda la Corte, embajadores, cardenales y otras personalidades invitadas.

Cuando el Monarca daba por terminada la Comida Pública, pasaba al Salón de Embajadores, donde se celebraba un Besamanos. Allí, bajo el dosel, recibía a todas las personalidades que esperaban en la Antecámara para ser presentadas ante el Rey y la Corte.

Finalizadas todas estas cere-

monias públicas, Carlos III se retiraba a su Dormitorio para descansar.

Por la tarde, el Rey se dedicaba al deporte de la caza, y no regresaba a Palacio hasta el anoecer. Una vez allí, y tras repartir las piezas cobradas, pasaba a su despacho, donde recibía, por última vez, a los miembros del Gabinete de Gobierno. Si acababa pronto de despachar los asuntos de estado presentados por sus Ministros, se trasladaba a la Pieza de Trucos, donde, con el resto de la Familia Real, jugaba al revésino. Pero esto no siempre sucedía así, ya que muchas veces las reuniones se prolongaban más de lo previsto. Hacia las nueve y media de la noche, el Rey volvía a su Cuarto, concretamente a la Pieza de la Conversación, para cenar. Tras quince o veinte minutos de oración en la Capilla Privada, era desvestido por su Ayuda de Cámara y Sumiller de Corps en la Pieza de Vestir. Acabada esta operación, entre las diez y media u once de la noche, pasaba al Dormitorio, dando por finalizada la jornada, marcada por la regularidad y el orden en el empleo de cada una de sus horas.



Saqueti y los Salones del Palacio Real de Madrid

Por JOSE LUIS SANCHO

Es un hecho bien conocido que Carlos III, al terminar el Palacio Nuevo, modificó notablemente su decoración exterior¹. Ahora bien, cabe preguntarse qué fue lo que transformó en el interior, o dicho de otro modo, cómo eran los Salones de Aparato pensados por Saqueti; tema tan interesante, por su vinculación con la etiqueta y el concepto de la monarquía, como poco estudiado². Con algunas excepciones de la época de Carlos IV, las habitaciones actuales de Palacio son simples contenedores dispuestos a recibir una decoración mueble —colgaduras y cuadros— y donde sólo es fijo el ornato pintado desde la cornisa hacia arriba. Sa-

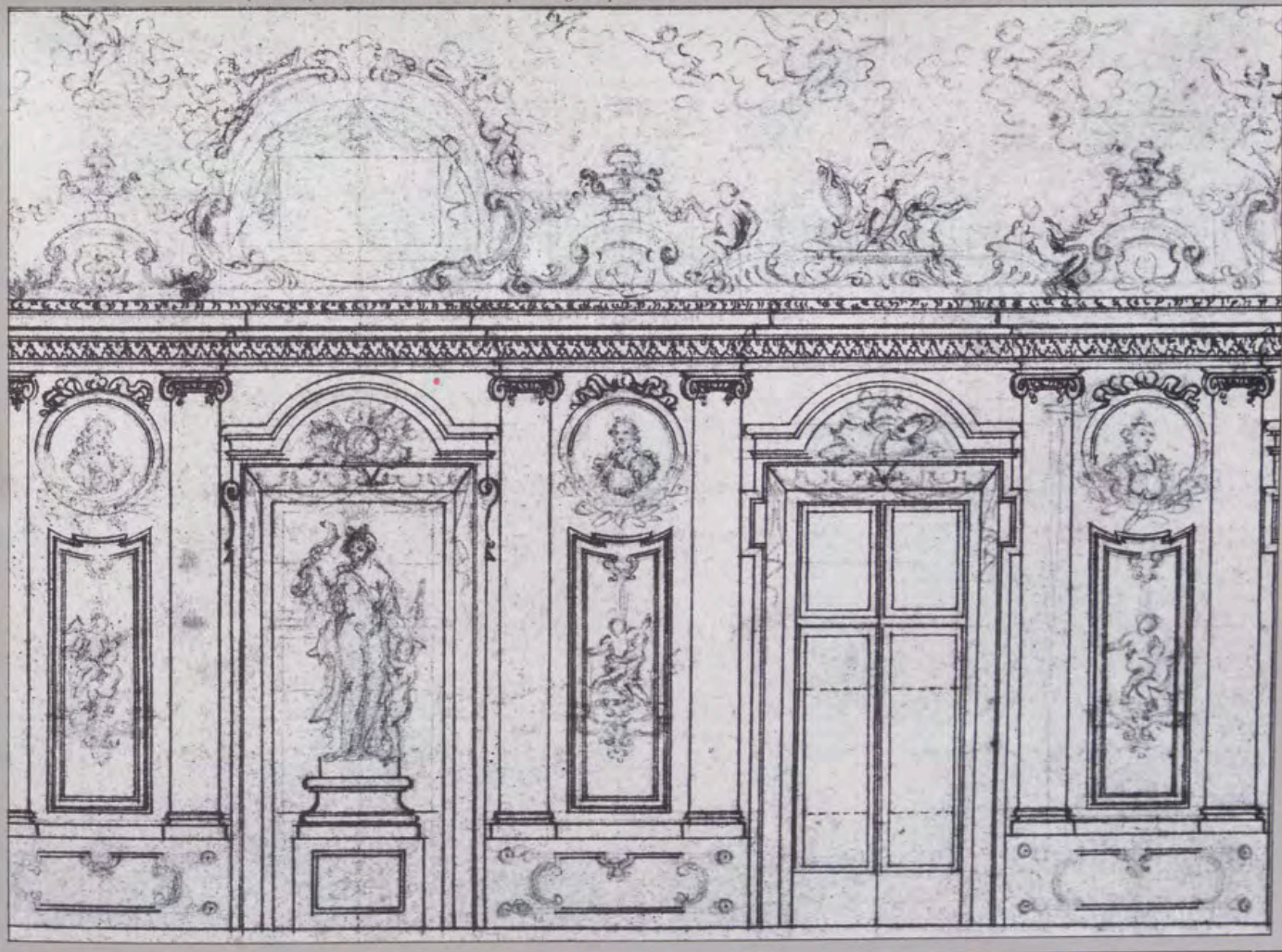
queti proyectó, sin embargo, unos interiores, como el Salón de Guardias y la Galería de la Reina, con decoración arquitectónica, que fueron eliminados cuando ya estaban dispuestos para pintarse al fresco.

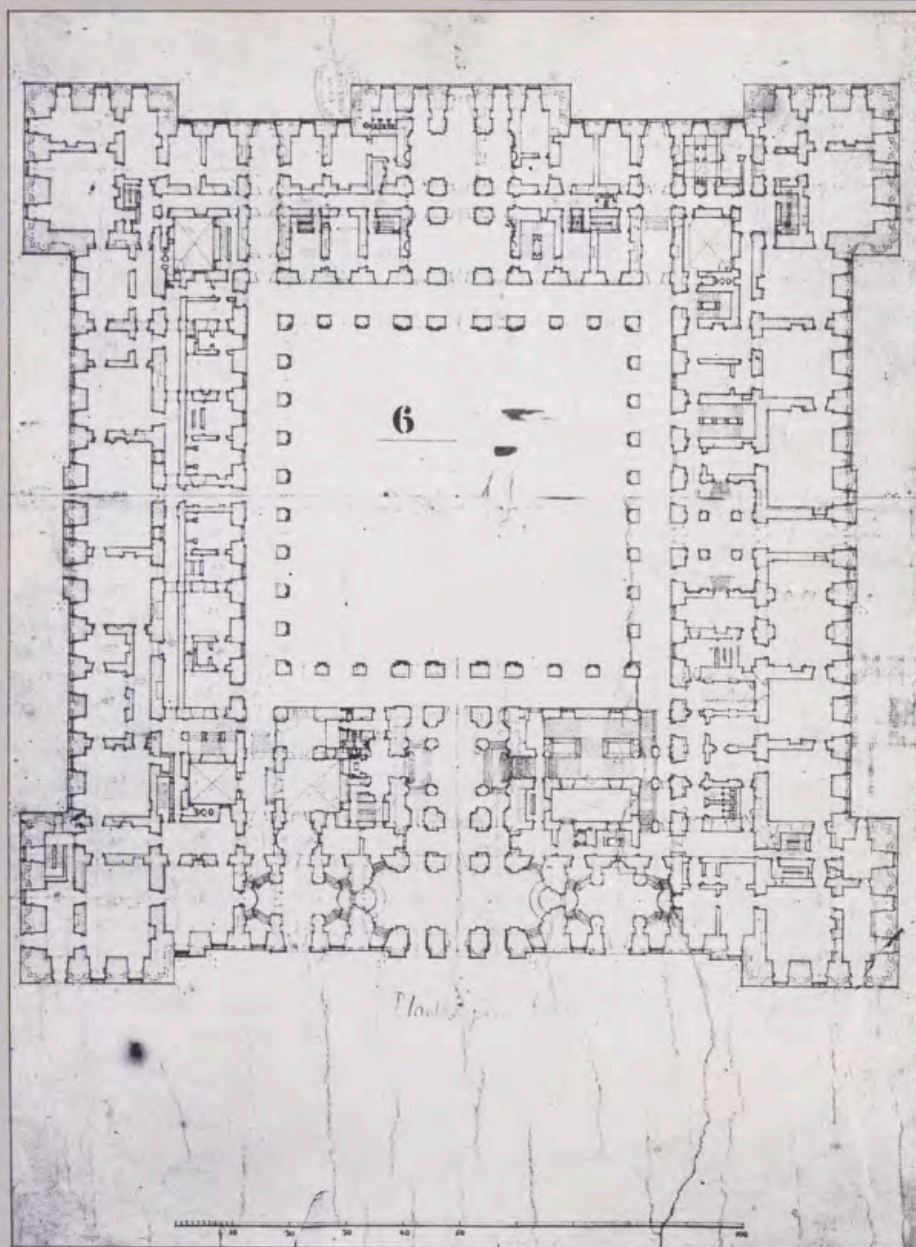
El desarrollo de los salones en los planos

La distribución de los salones de Palacio en los sucesivos planos de Saqueti presenta la evolución siguiente: en el primero conservado, de nueve de marzo de 1737 (A.G.P. 16, Bottineau LXXVI-B), aparece ya el actual Salón del Trono, con cinco

huecos orientados hacia la fachada de Mediodía. Es el único que existe según la idea del arquitecto, salvo en el tamaño de los balcones, y que se repite sin variación en los distintos proyectos, denominándose siempre: Salón de Besamanos, y con una puerta donde ahora está el Solio. Antes de Carlos III no existe, según los planos consultados, ubicación fija del trono. En este mismo documento se observa la siguiente distribución: a Poniente, una galería de seis huecos, que estaría centrada si tuviera uno más hacia el Sur; al Norte, un salón en el centro de la fachada, y, en la crujía de Oriente, un salón de guardias interior, frente a la desembocadura de la escalera,

Detalle del proyecto de la Galería de la Reina. Las líneas arquitectónicas están pasadas a tinta, mientras la pintura y escultura se indican a lápiz, al igual que los estucos decorativos sobre los huecos y la cornisa.





Plantas del Palacio Real de Madrid: la baja está indicada con línea continua y la principal con punteado. Es preparatorio para la de 28 de febrero de 1738 (A.G.P. 100). Advértase la capilla y la primera idea de la escalera en la crujía sur, y un salón de cinco huecos en el centro de la oeste. Archivo de la Sección de Obras.

que da paso a otra sala con balcones a la fachada del Sur, en el emplazamiento de la actual Antecámara Oficial, y más profunda, al ocupar la pieza de paso y escalera actuales.

El primero de los dos planos inéditos aquí presentados sólo varía respecto al anterior en que la galería de poniente se reduce a cinco vanos, quedando como un salón en el centro de la fachada, al igual que el del Trono. Idéntica disposición se observa en el de 28 de febrero de 1738 (A.G.P., n.º 100; Plaza, lám. XIV-1) que viene a ser la puesta en limpio del anterior. Su principal característica es la explicación de los destinos de las piezas, en una primera definición del itinerario marcado por la etiqueta.

El de 28 de octubre de 1742 (A.G.P., 72) presenta sólo las escaleras, Salón de Funciones —en forma de «T», que se sitúa donde antes estaba la capilla— y de Besamanos, pero puede verse también el acceso al Salón de Guardias de Corps, que aún conserva la misma disposición, en la crujía

interior; luego se pensó en ampliarlo, añadiéndole el «tranvía» que antes pertenecía a la Antecámara, ahora empequeñecida: esto se observa en el plano de 16 de junio de 1744 (A.G.P. 107, Plaza XXIII-1), donde continúa la galería de cinco vanos al Oeste, pero ha variado la forma del Salón de Funciones, eliminando la planta en forma de «T» por la definitiva, en un cambio de última hora, como indica el papel sobrepuesto en que está diseñado este Salón.

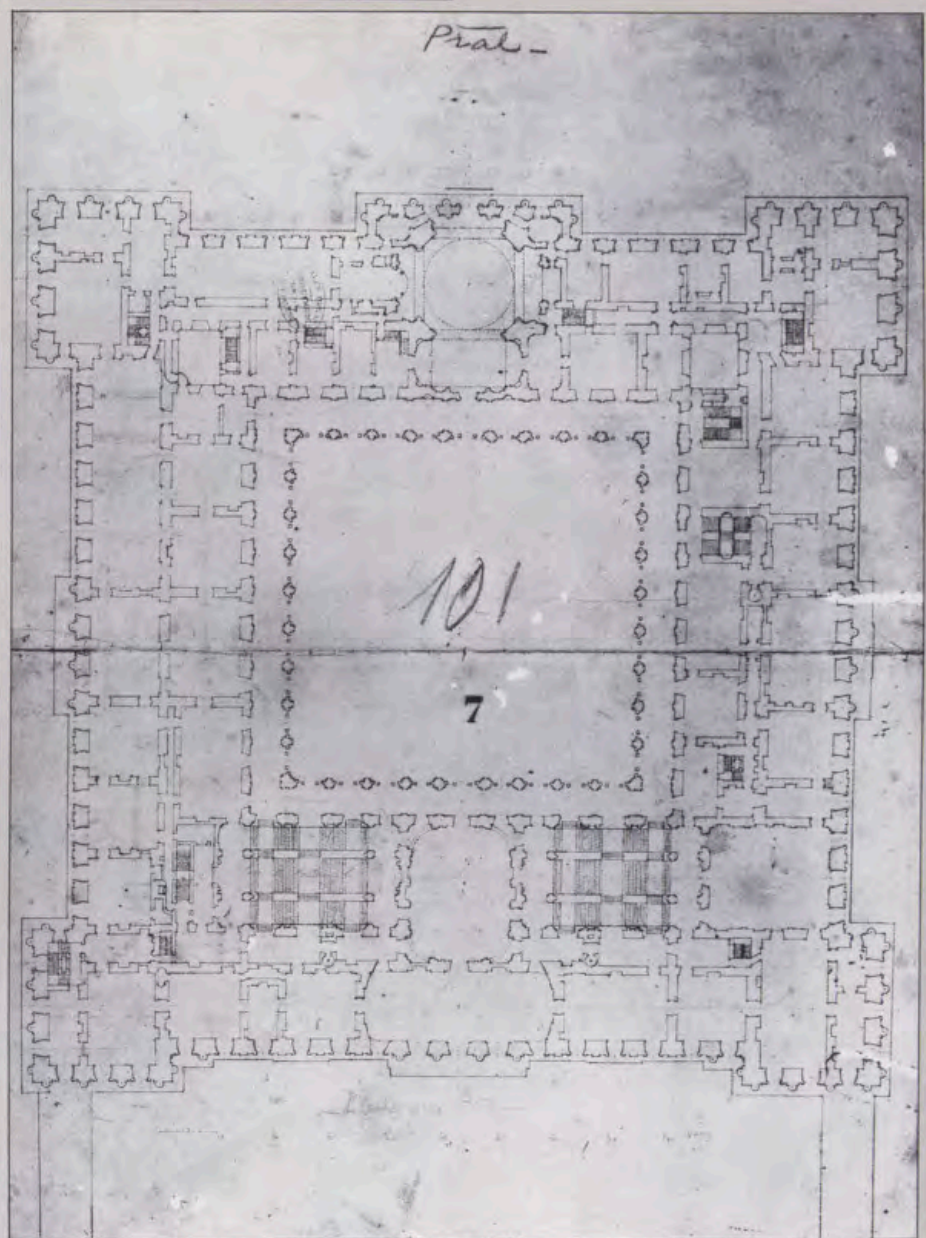
En una obra con tantas modificaciones como la de Palacio, la planificación del piso principal no tuvo carácter urgente hasta 1745, cuando la fábrica se fue enrasando a ese nivel. El 25 de julio de 1745 está fechada la «Demostración del todo del cuarto principal del nuevo Real Palacio que para su maior perfección y más inteligencia presenta el arquitecto mayor en que explica el desembarco de la escalera principal con una última idea... curso de la primera entrada de más ostentación al salón de besamanos, más capacidad que se da a la capilla y galería particular de la parte de ponientes» (A.G.P. 63, B. LXXV). El espacio ocupado antes por el Salón de Guardias de Corps, en el interior de la crujía, y dotado por tanto de escasas o ningunas ventanas, queda ahora como un vestíbulo en dos partes que, separadas por amplios arcos, recibían luz de la bien iluminada escalera³: la primera es el actual Camón; la segunda, llamada «vestíbulo en dicho desembarco», daba acceso por tres puertas al «primer salón de guardias de corps» con el ancho correspondiente a sus tres balcones al Este y, además, el espacio del actual tranvía de la cámara. Empezando por ésta, se desarrolla el recorrido ceremonial a lo largo de la fachada sur. El Salón de Funciones presenta la forma ya consagrada y definitiva, con una innovación en el alzado que se indica en planta: la presencia de tribunas para la música al nivel del cuarto segundo. Por último, el plano señala con la letra «M» la «Galería de ostentación engrandecida con dos ventanas más, que se halla al medio de la fachada de Poniente», obtenida mediante la eliminación del último gabinete del cuarto del rey y la reducción —de tres a dos balcones— del primer salón del cuarto de la reina.

El segundo plano, hasta ahora desconocido, es el preparatorio de lo que podemos considerar la variante definitiva, o la más perfecta al menos, de la distribución áulica en la mente de Saqueti (A.G.P. 104). Esbozo y copia en limpio son posteriores al 25 de julio de 1745 y anteriores a 1748, según las variantes que el proyecto presenta en la capilla. Indicios documentales permiten fecharlos, como veremos, entre finales de julio y principios de octubre de

1745. Aparte de los realizados, es decir, el de Besamanos y el de Funciones, aparecen cuatro grandes salones representativos planteados de forma totalmente diversa a la precedente: el de Guardías, la primera Antecámara, la Galería de Poniente y la Galería del Norte.

En este plano vemos el proyecto definitivo de la escalera, que resistió a las críticas y al concurso de 1746 (Plaza, ob. cit., página 118 y lám. XXXIV-2). Saqueti lo prefería, por el número de desembarcos y por estar el principal enfrente del acceso, a la idea de escaleras «teatrales» enviada a Roma en 1745 (Bottineau, ob. cit. pág. 586, lámina LXXVI). El tema de la escalera es muy complejo, pero aquí conviene insistir en una de sus características esenciales: además de desembocar en las galerías del patio, cada una de ellas daba paso, de distinta manera, a los apartamentos. Por la de la izquierda se accedía a las inmediaciones del trascuarto privado del rey. La de la derecha era la auténtica escalera de honor que permitía adentrarse en los Salones de Aparato. De su desembarco principal (Camión) se pasaba directamente al Salón de Guardías que, reducido al ancho correspondiente a sus tres balcones, gana en amplitud al ocupar el espacio de aquel estrecho vestíbulo. El tranvía pasa a formar parte de la primera Antecámara, que resulta así muy amplia, aunque tal vez demasiado profunda. No existen patinillos a los lados de las escaleras. La galería de Poniente no ocupa ya los siete huecos centrales, sino los seis entre la «torre» de la reina y el resalto de en medio. La del Norte tiene cuatro balcones y su cometido parece ser el de servir de pasaje lujoso desde el cuarto de la reina a la tribuna de la capilla.

Puede darse la fecha de 1745 para el plano definitivo por varias razones: en aquel año, crítico para la fábrica, era necesario decidir la planta del piso principal; la evolución del proceso proyectivo obliga a fecharlo tras el de 25 de julio, en concreto por un detalle recogido en la documentación: la desaparición de los patinillos para iluminar las escaleras, aprobada por una Junta General de Arquitectos el 31 de octubre de aquel año. El 10 del mismo mes el rey había ordenado la reunión de tal Junta para la resolución de once problemas cruciales. De entre ellos, los dos puntos más interesantes sobre los salones son el segundo, «sobre la repartición y el destino de piezas», y el tercero «sobre si en la fachada de poniente se podrá hacer sin perjuicio de la magnificencia y comodidad del cuarto de la reina la galería que se ha proyectado últimamente». En cuanto a esto último, los arquitectos fueron «... de dictamen unánime que se podrá ejecutar sin perjuicio de la magnificencia, y antes bien

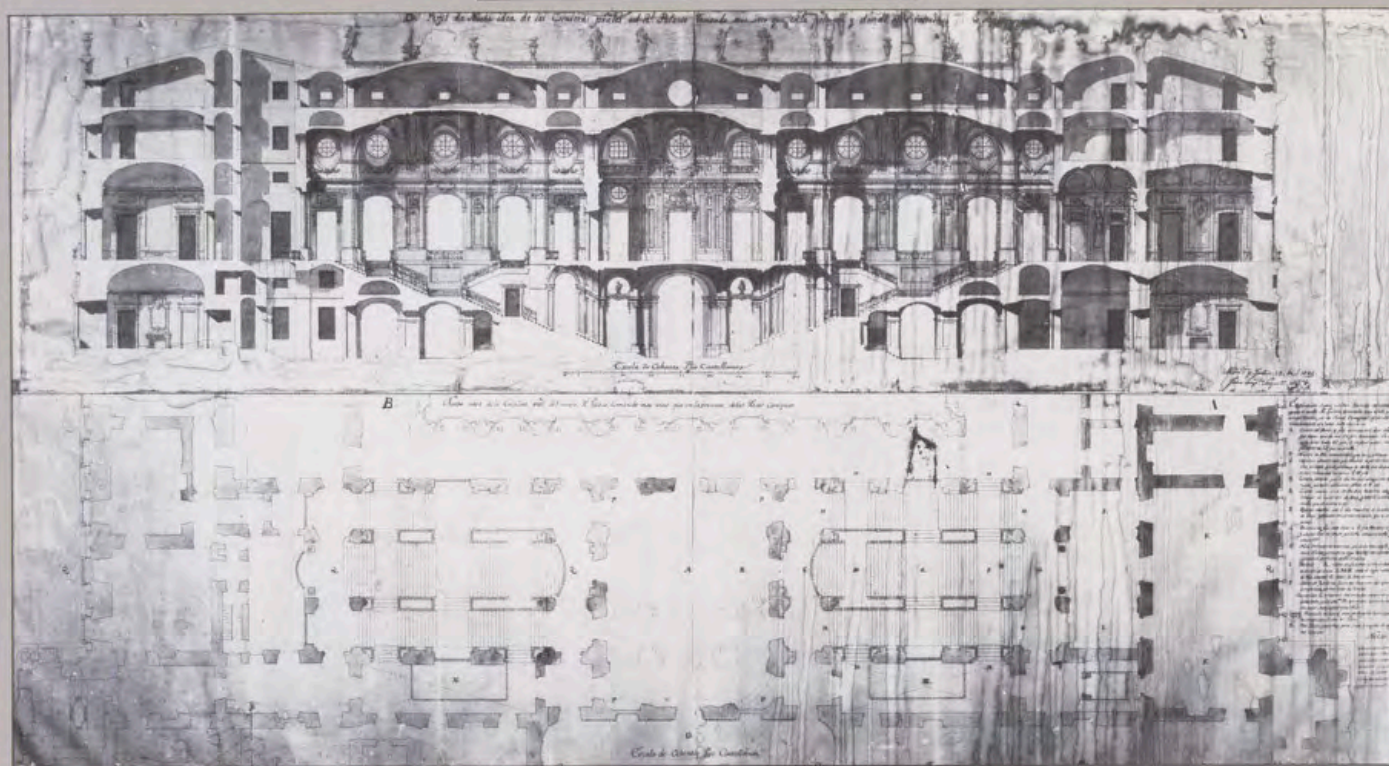


en aumento de ella, y mayor comodidad...». Sobre el otro punto, «habiendo reconocido que la repartición está bien hecha, por el número de piezas, y por las diferentes entradas que tiene, pueden S.S. M.M. y Altezas elegir lo que sea más de su agrado». Dentro de este punto se incluía la eliminación de los citados patinillos.

Hasta el 14 de junio de 1746 los reyes no comunicaron su aprobación acerca del informe de la Junta, y aún entonces dejaron claro que, aparte de una idea general de magnificencia, dejaban toda la responsabilidad en manos de los técnicos⁵. La misma actitud se revela en la fórmula para la aprobación de la galería: ante los argumentos de la Junta «no hallan S.S. M.M. reparo en que se haga». Saqueti se dio por enterado de todo ello el 22 del mismo mes⁶. Posiblemente durante ese año variaría algo, puesto que la genérica aprobación real le autorizaba, e incluso le obligaba, a mejorar el proyecto ya existente.

Por tanto, no es posible mediante los planos saber hasta qué punto coincidió con

Borrador de la planta principal de Palacio, que se puede fechar entre julio y octubre de 1745 (A.G.P. 104). Idea definitiva de Saqueti para las escaleras y la distribución de los salones. Archivo de la Sección de Obras.



«Nueva idea de las escaleras principales...» de 25 de julio de 1745 (A.G.P. 74). Es anterior a la definitiva: el salón de guardias está todavía separado de la escalera por un vestíbulo. Obsérvese que en los ángulos del salón de funciones hay tribunas para los músicos.

Proyecto de la Galería de la Reina, correspondiente al plano de 25 de julio de 1745 (A.G.P. 63). Sección longitudinal, mostrando el lado opuesto a los balcones. La sala, de siete huecos, ocuparía el centro de la crujía de poniente.

la realidad este proyecto, pues los numerosos planos posteriores describen el estado de las obras ya en el cuarto segundo. Como las galerías no sobrepasaban el nivel del piso principal —incluido su entresuelo—, y dado que la división uniforme en cuartos de una sola ventana no resultaba afectada por el mayor o menor tamaño de las salas inferiores —por ejemplo, sobre el Salón del Trono—, estos planos apenas proporcionan información sobre las galerías, aunque sí sobre otros aspectos. El plano de 17 de octubre de 1748 (A.G.P. 932) describiendo el cuarto segundo señala: «C = hueco del salón de guardias de corps» y «19 = balcones para la música en el salón de funciones», confirmando ambas cosas como realidades. En el de 31 de julio del año siguiente (A.G.P., Plaza XXIII-4), aparece el mismo vacío, mientras que el espacio sobre la primera Antecámara —de bóveda «normal», al nivel de las demás— está dividido en tres piezas. En la serie de planos (A.G.P. 1294-1303) que demuestra el estado de la obra durante el año 1751, el

hueco del Salón de Guardias aparece dividido en nueve cuartos y un pasillo, pero tal distribución, existente hoy tanto en el cuarto segundo como en el tercero, debe corresponder, sobre el plano, tan sólo a éste, porque en aquel año estaba casi totalmente concluida la mampostería de todos los pisos, excepto el hueco de la capilla. En suma, la documentación confirma que se realizaron: el Salón de Guardias y una Galería de la Reina, pero no queda claro si ésta era la de seis huecos a Poniente o la de cuatro al Norte, aunque esto último parece menos verosímil.

El 8 de septiembre de 1749 el Cuarto Principal estaba ya listo para ser blanqueado, con la excepción de las tres salas que debían recibir pintura al fresco: la de Funciones, la de Besamanos y la Galería de la Reina. A finales de 1759 Saqueti, Rodríguez y toda la junta facultativa estaban obsesionados con la idea de tener «concluida la escalera principal formada de madera para sola demostración» antes de la primera visita del nuevo rey a Palacio,

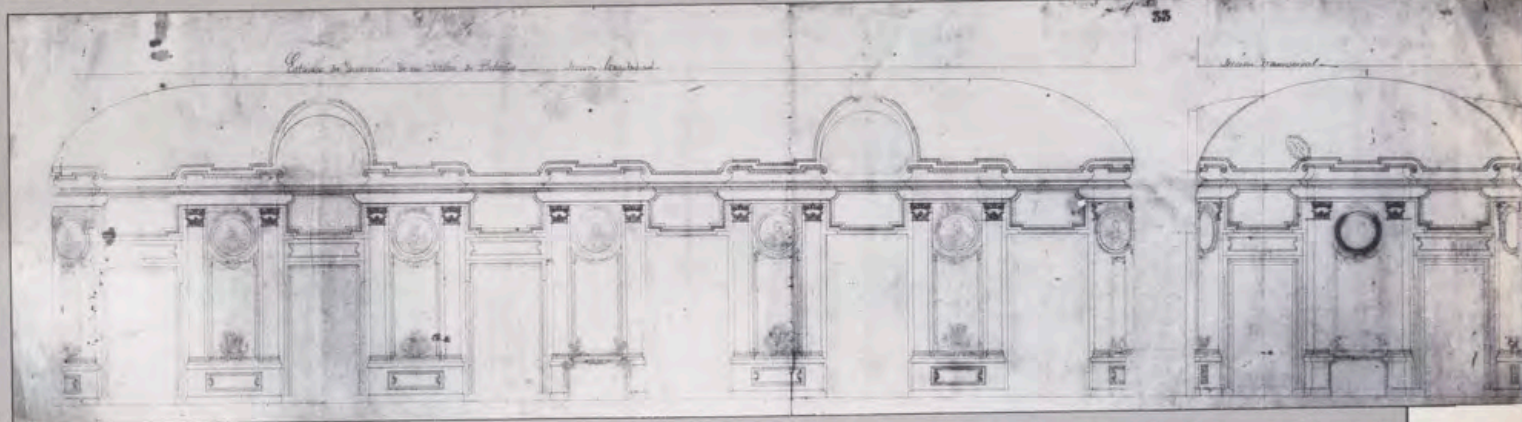


cosa comprensible, pues sólo así Carlos III podía hacerse una idea clara de la secuencia de espacios que, con arreglo a la etiqueta, conducían hasta la Cámara del rey. No sólo se trataba de disponer la escalera, sino también de «... blanquear los lienzos de la sala de guardias de corps, corriendo su cornisa de modillones, y adornándolos —los lienzos de pared— con recuadros sin llegar a la bóveda; de modo que no impida quedar en rústico hasta que se sepa si se ha de pintar. Lo mismo se puede practicar con algunas de las antecámaras, y respecto de no haber resolución de si han de ser de jaspes los guarnecidos de las puertas de paso, se podrán formar interinamente de molduras de estuco, o yeso, en cuya conformidad siempre servirán de modelo, y en todos tiempos queda lugar de poner los adornos de jaspes, y para otros de estuque, que quieran en las piezas más particulares. El salón de embajadores, el de funciones, y demás piezas, cuyo adorno requiere la real aprobación, pueden quedar en el estado que se hallan». A finales de febrero

tomar la escalera y al salir del Salón de Guardias— atraviesa una *enfilade* de habitaciones de aparato a lo largo de toda la crujía sur: antesala o «primera sala del cuarto particular del rey», «sala para la audiencia pública»⁹, «salón regio para besamanos». A partir de aquí empezaban las salas más restringidas: la primera «para audiencia al presidente de Castilla», luego la pequeña «cámara para el vestuario del rey»¹⁰; y, a continuación, la antecámara o «cámara que mira a la plaza», que permitía entrar en la Cámara del rey, llamada en el plano de 1738 «otra cámara con gabinete a la plaza». Un nuevo giro a la derecha conducía a las habitaciones privadas: el dormitorio y «dos gabinetes por donde se va a la galería»¹¹.

Las piezas que ocupaban la zona sureste, a la izquierda de la primera antesala y con acceso directo por la Sala de Guardias, se destinaron a usos «políticos»: la actual Cámara servía para el Consejo de Castilla; y los gabinetes contiguos, para las dependencias de la estampa: constituían así el

Proyecto definitivo para la Galería de la Reina. Sección longitudinal y transversal, con seis huecos. Leyendas a lápiz del siglo XIX.



de 1760 se estaba colocando en el Salón de Guardias la guarnición de jaspe de las chimeneas, que, según Saqueti, convenía cambiar por otra mayor y de jaspe claro⁷.

Documentos del mismo período mencionan la Galería de la Reina: antes de la primera visita regia, Saqueti se niega a la colocación allí de las maquetas; ya en abril el arquitecto estaba persuadido del triste destino que esperaba a su distribución de los salones, y concretamente a la división de la galería⁸.

La secuencia de salones

La secuencia de los salones del Cuarto del rey estaba marcada por la etiqueta; cada nueva puerta suponía un criterio de admisión más restringido que el anterior, hasta llegar a la Cámara y al dormitorio del rey. La función y la jerarquía de las piezas derivan del rango de las personas admitidas en ellas. Por tanto, Saqueti idea un recorrido en el que el visitante, tras haber girado dos veces a la derecha —al

brazo burocrático del Cuarto del rey. Carlos III suprimió esto, así como la pequeña cámara para vestir, redujo las antesalas a una, haciendo más claramente legible el esquema de la etiqueta: —antesala-sala-saletta-antecámara-cámara-camarillas o gabinete—. Así, el reducido número de piezas debió bastarle, pero nos consta que, en tiempos de su antecesor, el Cuarto del rey, que Saqueti había pensado, parecía insuficiente para algunos de sus implacables críticos. José Arredondo afirmaba en 1748 que «... sólo el cuarto sencillo de V. Mag. si ha de ser con la autoridad, comodidad, y grandeza, que corresponde, debe contar de 30 a 35 piezas y proporcionadamente todos los demás»¹².

Saqueti dispuso el Salón de Funciones como un espacio público —entiéndase, dentro del círculo restringido de la Corte— y con una finalidad ajena al acercamiento protocolario a la majestad, por consiguiente al margen de las salas del Cuarto del rey, aunque contiguo a él, y accesible desde las galerías de las escaleras y del patio por donde concurrirían los invitados¹³. La fe-

roz crítica de Arredondo, no considerando esto como una ventaja, apunta sin embargo el destino de la Galería de Poniente como un salón para los festejos íntimos¹⁴.

La pugna entre el espacio disponible y el deseo de magnificencia, querido por los reyes y su arquitecto en la distribución de las habitaciones, se decidió a favor de la comodidad en el reinado de Carlos III. Esta decisión puede parecer hoy lamentable pero, en el siglo XVIII se pensaba, según afirmaba Arredondo, que «... no deben estar esclavizados los reyes perpetuamente a seguir una idea de cuartos, cuando muchas veces conviene mudar este, o el otro cerramiento, y hoy no es muy fácil, sin demoler mucha parte del Palacio». Menos difícil era de lo que pensaba el crítico, según demostraría el sucesor de Fernando VI.

El Salón de Guardias y la intervención de Carlos III

Carlos III trastocó la lógica distribución interna pensada por Saqueti, sacrificándola

a la necesidad de espacio para su prole¹⁵. La Galería de la Reina quedó dividida en tres piezas, y donde hubiera estado el Salón de Guardias, existe hoy el de Armas, la mitad del de Tapices —la otra mitad era un gabinete con un solo balcón— y tres piezas pequeñas que dan al Camón, sin luces; su bóveda baída aún subsiste, dividida y deformada, en el cuarto segundo.

La eliminación de la Sala de Guardias es inseparable de la transformación de las escaleras. Al adoptar el modelo de Caserta, Sabatini dejó inservible el Camón, como Plaza y Bottineau han señalado, es decir, inaccesible el Salón de Guardias. La «necesidad» de aprovechar el espacio de éste, dejaba inservible la escalera de la derecha, aunque Sabatini le hubiese dado otra solución que lo hiciese accesible. Para conservar, por tanto, la secuencia ritual ordenada por Saqueti a lo largo de la fachada meridional, quedaba tan sólo una salida expuesta por Ponz en su edición de 1793: «... que bastaba una sola escalera, y que cerrándose la de mano derecha, y formando de su caja un salón, era fácil dar ingreso más cómodo a su cuarto, y al del Príncipe»¹⁶. Los dos salones contiguos, el de Funciones, ahora de Guardias, y el de Columnas, resultaban así de paso forzoso, contrariando el diseño de Saqueti, que era dejar aislada la sala de baile «circundada en sus tres lados por galerías».

La lógica que le quedaba a este estropicio de la distribución interior procedía del mencionado respeto a la sucesión de las piezas marcada por la etiqueta. Sin embargo, como señala Ponz, «la escalera que se ha referido la mandó condenar S.M. (Carlos IV) al primer año de su reinado, y se ha abierto la de mano derecha, por la cual se sube actualmente»¹⁷. Invirtiendo así el orden de las salas, Carlos IV hizo ilegible la jerarquía de los espacios que iba pasando quien se aproximaba a la Majestad del rey padre, *iter* que es necesario reconstruir en la fantasía como ha hecho Bottineau apoyándose en Ponz. Tal reforma, que no pudo carecer de una causa sólida, pudo deberse a que, no queriendo Carlos IV dejar de habitar como rey el cuarto que tuvo como príncipe, al Oriente, prefiriese cambiar la escalera para que, volviendo todo del revés, nada cambiase¹⁸.

La intervención de Carlos III desfiguró también los ornatos fijos pensados para los salones de la fachada principal y para los de Funciones y de Guardias. Estos dos eran en realidad los únicos cuyas paredes se articulaban mediante un orden arquitectónico de pilastras, pues la decoración fija ideada por el turinés solía limitarse a guarniciones de puertas, cornisas y tremós, introduciendo sólo un sobrio orden dórico, adornado con estucos, en estas salas de



Detalle del Proyecto definitivo para la Galería de la Reina, con la efigie de Felipe V presidiendo la serie de retratos de la familia real. La presencia de la chimenea indicaría que éste es también el lado opuesto a las ventanas.

mayor aparato. Como hemos visto, los moldillos y recuadros de la Sala de Guardias estaban ya a punto en 1759. No existe ninguna sección que ofrezca una idea de cómo estarían ordenadas sus paredes, pero la fechada en 25-7-1745 (A.G.P. 74) permite imaginar la severidad militar de esta sala a partir de sus equivalentes, y el ambiente festivo que otorgaban los estucos al Salón de Funciones, tan distinto hoy en la desnudez de sus pilastras. Todo rasgo saquetiano, incluyendo las tribunas para músicos, fue eliminado en el ornato del actual Salón de Alabarderos y, por supuesto, en las guarniciones de huecos y otros detalles del resto de las salas del Cuarto del rey.

La Galería de Poniente

Los dos proyectos de Saqueti para la decoración de la Galería de Poniente adquirieron por tanto especial importancia para ilustrar lo que pudieran haber sido las malogradas salas de aparato de Palacio según la idea de su creador. El primero fue publicado por Plaza bajo el epígrafe de «Sección longitudinal del salón de besamanos»¹⁹ pero tal identificación no es correcta por el número y tamaño de los huecos; los siete que aparecen en el dibujo corresponden a la Galería de Poniente pro-

puesta por el arquitecto mayor en su plano de 25 de julio de 1746. El alzado no corresponde al lado de las ventanas, sino al del muro opuesto, donde se abren puertas de cristales; en la central hay una estatua que parece Diana, relacionada posiblemente con la identificación mitológica que el jesuita P. Fèvre hacía de los reyes con Apolo y Diana en su programa para la decoración de Palacio; en la primera por la izquierda, un aparatoso reloj sobre consola, y en la tercera, una chimenea. Encima del segundo, cuarto y sexto huecos, la bóveda presenta penetraciones o lunetos correspondientes a las ventanas del entresuelo. Sobre el zócalo, un orden de pilastras jónicas articula la pieza en intervalos anchos y estrechos, aquéllos ocupados por los balcones, y éstos por paneles decorativos con ángeles, y sobre ellos tondos con doce retratos de la Real Familia²⁰. Sobre el tremó campea la cifra de Felipe V, y la decoración abocetada da una idea de fastuosidad, especialmente en los estucos y frescos de la bóveda, cuyas figuras parecen Dánae y Leda. Saqueti ha dispuesto bajo los guardapolvos curvilíneos de las puertas los trofeos que le son tan queridos.

El segundo proyecto tiene un aspecto menos abocetado, como corresponde a su mayor tamaño y a su carácter definitivo: la bóveda no presenta decoración y las líneas a tinta —todo lo arquitectónico, incluidos los capiteles— dominan sobre el lápiz, limitado a los retratos y a los candelabros²¹. Como en el anterior, las pilastras sobre zócalo forman, entre los huecos, intercolumnios más estrechos, sobre los cuales avanza la cornisa; en ambos el friso es amensulado, rasgo típico del arquitecto turinés. Pero, a diferencia del primero, en este proyecto el friso se interrumpe sobre los balcones, debido a la presencia de tarjetas mixtilíneas semejantes a las de las escaleras, y ocupando el lugar de los guardapolvos, bajo las cuales se quiebra el reducido arquitrabe. El orden compuesto obliga a reducir ligeramente el zócalo, y la sobrecornisa quebrada, menos libre que la rococó del otro diseño, es turinesa, así como la guarnición de los huecos del mezzanino que quedan aquí abiertos. La diferencia esencial se halla en el número de balcones, seis, en evidente correspondencia con el plano del otoño de 1745. Las tarjetas sobre los huecos estarían destinadas a relieves o pinturas. Cada espacio estrecho entre pilastras está ocupado por un retrato en tondo y, debajo, espejos con decorativos candeleros colocados delante a manera de cornucopias. El central se apoya sobre una chimenea, formando un tremó coronado por el busto de Felipe V, cuya inscripción autoriza la fecha propuesta: PHIL. V. HISPAN. REX. Puesto que en el centro de los

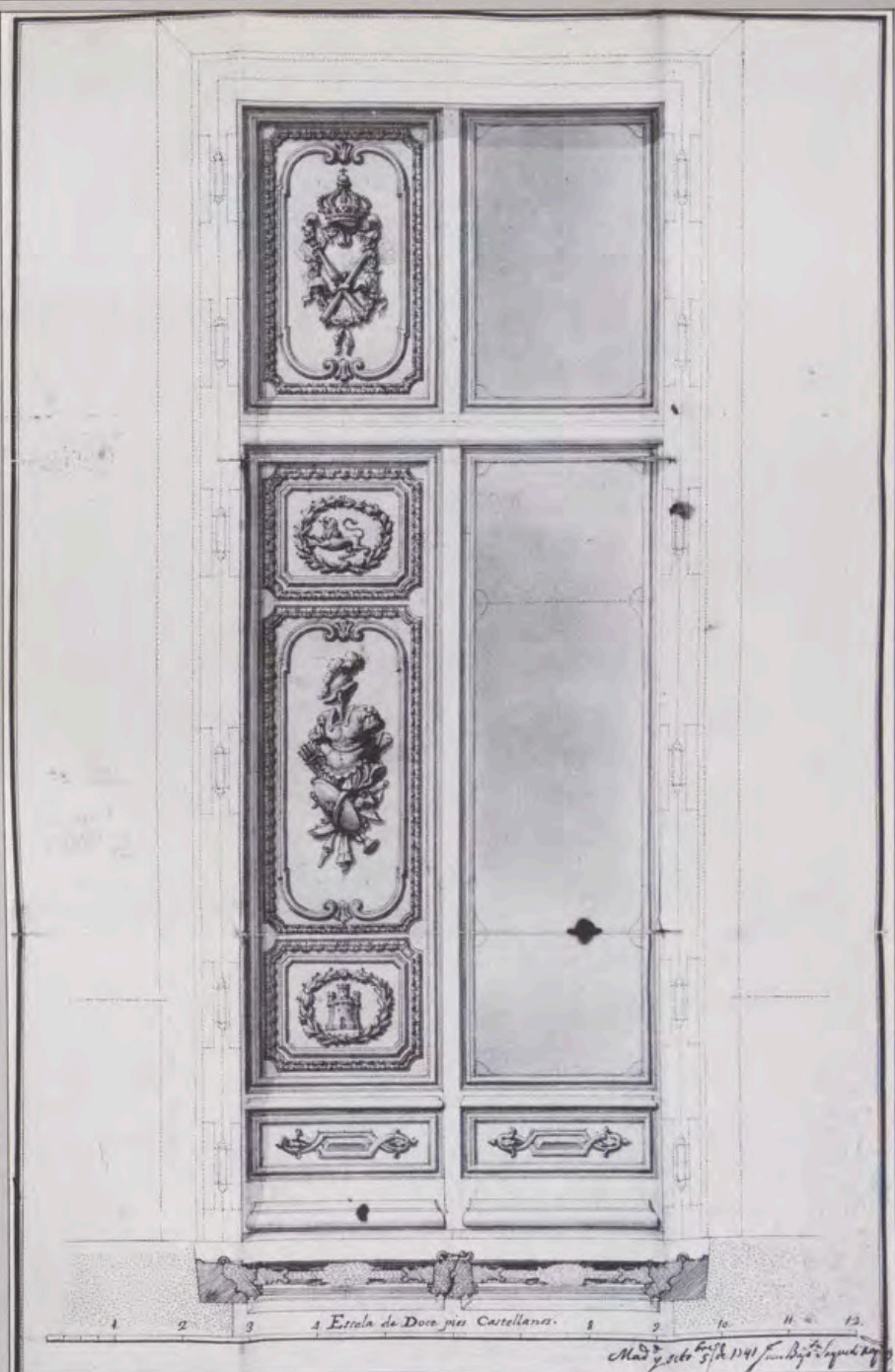
testeros, ocupados también por una chimenea, no habían de ir colocados retratos, pero sí en las esquinas, son catorce el número de éstos ²².

La idea de una galería de retratos de los monarcas reinantes y sus hijos trae a la memoria inmediatamente las ideas del jesuita francés P. Fèvre acerca de colocar en la escalera «las imágenes vivas de la familia real», tanto en bulto redondo como en medallones de relieve ²³. El busto encerrado en un espacio circular es una fórmula que Saqueti emplea en sus proyectos para el zaguán de Palacio, y que procede del repertorio juvariano —escalera del palacio Madama, Castillo de Rívoli...—.

Un detalle clave, tanto para hacerse idea del efecto de estos interiores proyectados, como para advertir hasta qué punto llegó la «corrección» de lo ya realizado al llegar Carlos III, lo constituyen las puertas-ventanas del piso principal, realizadas antes de 1760 bajo la dirección de Mateo Medina, según el diseño aquí presentado, en madera de caoba: desechadas en masa por su «demasiada talla», fueron sustituidas por las actuales en el reinado de Carlos III ²⁴.

La galería estaba pensada, en principio, como enlace de las habitaciones del rey y de la reina, y con vistas a los jardines: sólo hasta ahí puede llegar su semejanza con Versalles. En realidad, es un elemento totalmente italiano, adscrito al cuarto de la reina para subrayar su importancia, y destinado a la diversión privada de los soberanos ²⁵. Los alzados de estos dos proyectos, tan festivos, se diferencian del resto de las decoraciones visibles en las secciones de Saqueti, donde la articulación arquitectónica, si aparece, es desempeñada por un sobrio orden dórico cajeadado con cornisa de modillones. Resulta inevitable asociar el empleo del jónico o corintio en el cuarto de la reina, y del dórico en el del rey, con el uso modal de los mismos, basado en Vitrubio, determinante de la expresión exterior dórica del propio Palacio —contra el corintio deseado por Saqueti— como morada de un rey militar. El salón de la reina llevaría un orden «femenino», al igual que el oratorio de damas (jónico); y los salones del rey, uno «viril».

Por otra parte, la fineza de la articulación y sus detalles han de asociarse a interiores muy concretos de Juarra, como la scala delle forbici, del Palacio Real de Turín, con los mismos delicados capiteles jónicos, y, sobre todo, la sala de los estucos y el atrio del apartamento regio en el Castillo de Rívoli ²⁶; sin olvidar, por supuesto, los dos salones del Palacio de la Granja proyectados por el abate en 1735: la *chambre du lit*, donde aparece el mismo motivo de pilastras sobre zócalo, que seguramente do-



Diseño de J. B. Saqueti para las puertas del piso principal de Palacio (A.G.P. 904).

minaba también el «Salón de las empresas del rey», cercano al de retratos madrileños por su forma de galería con vistas a los jardines ²⁷.

Mencionar éstos equivale a exponer la razón de ser de la galería del palacio madrileño: el paisaje de la Casa de Campo, el Pardo y la Sierra, además del parque que en aquellos mismos años proyectaban Saqueti, Boutelou y Garnier de l'Isle, «la extensión de vistas y pureza de aire», en palabras de Ponz. Era una herencia del Alcázar, y a la vez una opinión admitida, que los aposentos reales tenían que ocupar ese lado, abiertos hacia el paisaje. Arredondo subraya «... sus bellas circunstancias, de nobles vistas, dominación de la Campaña, y Ribera». Sin necesidad de remontarnos a los Austrias, encontramos el pre-

cedente inmediato de este proyecto de Saqueti que es el arreglo de la galería de poniente del Alcázar por Ranc en 1734, adornada con cuadros, espejos, cornucopias, tallas y arañas de cristal ²⁸.

Los proyectos de Saqueti se caracterizan, sin embargo, por una total articulación arquitectónica del espacio interior, más rica y completa que la de los proyectos de Robert de Cotte para el Alcázar y, por supuesto, que todo lo realizado bajo Carlos III. Habrá que esperar a decoraciones efectuadas por su sucesor, como el tocador de María Luisa, hoy llamado «Salón de Espejos», para que cualquier sala de Palacio reciba una consideración distinta a la de mero soporte neutro de decoración mueble, y sea definida por un ornato arquitectónico fijo.

¹ Cfr. DE LA PLAZA SANTIAGO, F. J.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, y BOTTINEAU, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne des lumières*, París, 1986.

² No lo trata Bottineau en su análisis del Palacio en su monumental estudio *El arte de corte en la España de Felipe V*, 1.ª ed., Burdeos, 1962. Ed. esp. Madrid, 1986; tampoco especialistas españoles en estudios más recientes, por ejemplo, D. Rodríguez Ruiz («Del palacio del rey al orden español» en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987).

³ Todavía existen aquí los patios pequeños («K») para iluminación.

⁴ Toda esta disposición puede verse con más detalle en un plano de la misma fecha, comprendiendo sólo la crujía sur: A.G.P. n.º 74: «Explicación de la nueva idea de escaleras principales tomando más sitio... y dando nueva introducción al curso de las piezas».

⁵ «... han visto S.S. M.M. con repetición los planos últimamente presentados por el arquitecto mayor... y dicen S.S. M.M. que su intención ha sido y es, que sus cuartos, y los de los príncipes sus hijos y nietos, sean los más capaces, magníficos, y cómodos, que quepa en el ámbito del cuarto principal: que S.S. M.M. no descubren tropiezo, ni impedimento en que se ejecute el proyecto explicado en el último plano: pero que no por esto quieren, que el Arquitecto mayor se tenga por libre de la responsabilidad que en esta parte debe tener, no sólo a la seguridad de la fábrica, sino a su gusto, decoro, comodidad y servidumbre de Sus Mag.^{des} y Altezas; porque aunque las líneas, y dimensiones de los planos son muy inteligibles a los reyes, no pueden Sus Mag.^{des} detenerse en el examen de todas las menudas circunstancias que deben concurrir para que se una la perfección de la arquitectura con la comodidad, quietud, abrigo y desembarazo de Sus Mag.^{des} y con la proximidad y fáciles comunicaciones con que deben estar los criados y muebles... el arquitecto mayor debe proceder en inteligencia de que el único fin de una obra tan grande es el que Sus Mag.^{des} tengan en su corte una habitación digna de tan grandes monarcas».

⁶ Carta de Saqueti a Elgueta. Los papeles citados relativos a este asunto se hallan en A.G.P., Obras de Palacio, leg. 355.

⁷ A.G.P., O.P. Leg. 350. Junta facultativa de 10 de diciembre de 1759. Carta de Saqueti a Elgueta, 29 de febrero de 1760. La decoración pétreo ya preocupaba en 1753. «Por lo respectivo a la elección de mármoles y jaspes con que se hayan de adornar dicha capilla, salón de besamanos, galería del cuarto de la reina, salón de funciones, portadas y chimeneas, convendrá que S. M. no lo difiera...». Junta de 25 de enero de 1753; A.G.P., O.P., Registros 572.

⁸ A.G.P., O.P. Leg. 350. Cartas de Saqueti a Elgueta, 14 de diciembre de 1759 y 7 de abril de 1760. «Siendo probable que cuando vengan Sus Mag.^{des} a ver este su Palacio se ofrezca proponer las innovaciones que para la mayor comodidad de su habitación y de la de sus altezas se pueden practicar, especialmente en la sala grande del cuarto de la reina que arrima a la torre...».

⁹ Estos nombres entre comillas son los del plano de 28 de febrero de 1738. En la ordenación de Carlos III ésta era la primera y única «Antesala», a la que se accedía desde el salón de columnas, hoy escalera. En la primera idea de Saqueti (25 de julio de 1745, A.G.P. 63 y 74) había tres salas antes de la de Besamanos.

¹⁰ Con dos balcones y uno, respectivamente; donde hoy está la Saleta de Carlos III. Del pasillo que por detrás de la pequeña «cámara para el vestuario del rey» comunicaba la pieza del presidente y la Antecámara de Carlos III, queda como vestigio un arco de descarga en la habitación correspondiente del cuarto segundo.

¹¹ Carlos III formó tres gabinetes, dividiendo en dos el grande pensado por Saqueti, y eliminando la «escalera del rey» en el ángulo norte de la torre; su bóveda, con gran cornisa de granito, se conserva, privada de sentido, en la última planta. Funcionalmente estaba asociada

al actual «tranvía de Carlos III», o «cámara de paso con escalera para el teatro».

¹² Informe que hace al Rey N. S. q. D. g. de su Real Orden en razón de gastos superfluos de la real obra de Palacio don José Arredondo (1748). Impreso en 26 hojas sin numerar. Un ejemplar en A.G.P., O.P. leg. 448. Esta interesante memoria analiza en la primera parte los problemas en la labra de la cantería, y luego critica la obra de Saqueti replicando a su memorial difundido por copias manuscritas y dirigido a Fernando VI (Plaza, pág. 357). Se basa en el excesivo grueso de los muros que hacía, según él, excesivamente reducido, lóbrego y oscuro y por tanto «inhabitable todo el cuarto bajo, especialmente para que lo sea de las personas reales, y por esta causa, inútil todo el Palacio; pues faltando aquel, sólo queda el cuarto principal, en cuyo cuadro, y piso, hay 55 piezas, poco más o menos, no siendo posible tan corto número a disponer cuarto de rey, cuarto de la reina, cuartos del príncipe y princesa, y cuartos de cuatro, o seis infantes, y todos duplicados; unos, para habitación de invierno, y otros de verano...». Ataca la altura excesiva del bajo, que hace penosas las escaleras, y la forma de sus ventanas, la situación de la capilla en el lado óptimo para habitación de verano, proponiéndola a Oriente; la forma de la escalera, con interesantes apreciaciones sobre la importancia de esta parte del Palacio y sobre la excelencia de la del Alcázar de Toledo; la falta de correspondencia entre el reparto del bajo y del principal; la incomodidad de la escalera del zaguanete; y, sobre todo, las ideas de Saqueti sobre el peso de las bóvedas y la resistencia de los muros, invocando los ejemplos de las iglesias góticas españolas y de San Felipe el Real de Madrid.

¹³ Características subrayadas en el plano de 25 de julio de 1745: «Salón de funciones fuera del tránsito de los apartamentos, circundado por tres lados de galerías» (A.G.P. n.º 74).

¹⁴ «... un salón, que se hace, para las funciones y bailes particulares (que claro es no se hablará de otra, pues para ellas, ha de tener V. Mag. sus coliseos) que debe estar en la parte más recóndita, segregada, y retirada, para que con comodidad y libertad, se festejen interiormente los reyes, le extraña que se haya de poner entre las Escaleras principales, al tropiezo del concurso de todas clases de gentes, de modo, que desembarcan contra sus puertas, o ventanas tan expuesto, y poco decoroso a la Mag. sin que en él haya libertad de hablar una palabra, que no se perciba de todo género de gentes, y por la bulla de estos, interrumpida cualquier función, y tampoco autorizado de las piezas anteriores, que debe tener».

¹⁵ Sabatini, nombrado arquitecto principal el mismo día de la destitución de Saqueti, 11 de julio de 1760 (O.P. leg. 4) tenía ya pensado el cambio de la escalera en salón el 30 del mismo mes —según una carta en el leg. 452— y el uno de agosto expresaba al rey que había «dado principio a trabajar en la fábrica del nuevo real palacio, conforme a la idea que se dignó comunicarle...» (Leg. 353). Dudo que el Palacio estuviera habitable antes de 1767.

¹⁶ A. PONZ, *Viaje de España*, tomo VI, 1793, páginas 11-13.

¹⁷ PONZ, pág. 13. Plaza y Bottineau desconocen esta nota por haber consultado las ediciones anteriores, pero sagazmente advirtieron el desacuerdo entre las descripciones de los frescos, según Ponz, y la disposición actual.

¹⁸ JUNQUERA, J. J.: *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pág. 92: «Carlos IV habitó la parte del Palacio que da a la calle de Bailén, los aposentos comprendidos entre el actual comedor de diario y la Cámara, y las salas que, a espaldas de las anteriores, se abren hacia la galería del patio». Queda pendiente, sin embargo, investigar qué destino dieron el hijo y nieto de Carlos III a su «Cuarto», y el peso real de la etiqueta en el uso de las piezas durante ese período.

¹⁹ Las líneas arquitectónicas del techo están pasadas a

tinta. Los detalles decorativos del techo y paredes quedan a lápiz. Al reverso, en letra del XVIII «Sala», Mide 541 × 381 mm. Plaza recoge una mención documental sobre la galería, pero yerra al interpretarla como una loggia abierta.

²⁰ Cinco a cada lado y otro en el centro de cada testero; se miran dos a dos. La ligereza del dibujo los hace difícilmente identificables: son todo mujeres, excepto el del centro a la derecha, que parece Felipe V. Sería lógico que la pareja central de ese lado fueran los reyes, y la de enfrente los príncipes de Asturias.

²¹ Al dorso: «Ornato de la Galería a Pon^{te}» en letra del XVIII, junto a uno de los márgenes laterales. Leyendas a lápiz del XIX-XX: «Estudio de decoración de un salón de Palacio/Sección longitudinal/Sección transversal». Mide 1.838 × 539 milímetros.

²² De izquierda a derecha parecen ser: la princesa Bárbara, el príncipe Fernando, Isabel de Farnesio, Felipe V, con bastón de mando y vuelto hacia la anterior, M.^{ta} Luisa de Saboya, Carlos de Nápoles y M.^{ta} Amalia de Sajonia.

²³ A.H.N., Estado 2.604, 36. Anterior a 1745. Citado por Bottineau, págs. 591 y 612, y Plaza, pág. 130. Según el autor francés, esto supone dieciséis representaciones: el rey, las dos reinas, Luis I, M.^{ta} Luisa de Orleans, los príncipes, los reyes de Nápoles, don Felipe de Parma y Mme. Infante, el cardenal Infante, la princesa del Brasil y las infantas M.^{tas} Teresa y M.^{ta} Antonia; y además «destinaba un último bajorrelieve a los infantes muertos en su tierna edad». No puede dejar de asociarse esta galería de retratos con el trabajo contemporáneo en España de Louis-Michel Van Loo, que dos años antes había representado a estos personajes —los vivos— en su *Familia de Felipe V*.

²⁴ Desde 1746 hay noticias sobre caoba para puertas (Leg. 349); en 1752 hay recibos del guarnecido de las ventanas de caoba, y en 1754, especialmente, cuentas de tallistas (Leg. 274). En 1766, Medina presentó un curioso memorial protestando por la postergación de los tallistas españoles por Sabatini (Leg. 461); en 1775 se regalan unas puertas para las carmelitas descalzas de Alcalá (Leg. 353) y para San Francisco el Grande en 1783 (Leg. 367). El diseño en A.G.P., 904.

²⁵ Valgan como comparación las de los Palacios Pamphili o Colonna en Roma. Juvarrá realizó una muy importante en el palacio piomontino de la Venaria Reales: el enorme Salón de Diana, cuyo eco hay que localizar en el zaguan del Palacio de Madrid.

²⁶ BOSCARINO, S.: *Juvarrá architetto*. Roma, 1973, pág. 285. En el atrio utiliza un orden corintio, y en el otro salón guardapolvos similares a los de la galería de siete huecos, y bustos en tondos; ambas salas presentan ricos estucos y bóvedas baidas rebajadas asentadas sobre arcos que unen las paredes perpendiculares entre sí dejando al margen las esquinas. Es el tipo de bóveda utilizada por Saqueti en el Oratorio de Damas y en el Salón de Guardias de Palacio, hoy dividida y desfigurada en el cuarto segundo. Consta que Saqueti prestó ayuda en la construcción del modelo en madera de Rívoli (Plaza, pág. 20). Juvarrá utiliza esta bóveda también en el salón de guardias (o su equivalente) del Palacio de Mesina, cuyas semejanzas con el primer proyecto de Saqueti para Madrid no han sido nunca mencionadas. El de Mesina era producto de un compromiso con un ala, ya existente, del siglo XVI; es de planta cuadrada con resaltes de tres huecos en las esquinas y un solo patio cuadrado. Toda una crujía está ocupada por la capilla, rotunda, flanqueada por dos escaleras. Hacia el jardín hay un cuerpo resaltado que alberga un gran salón, como el que proponía Scotti.

²⁷ Por su carácter de salones de aparato con decoración arquitectónica fija, están relacionados con el de Madrid la *enfilade* del piso bajo de la Granja, especialmente el salón llamado «de mármoles», que será también de Saqueti.

²⁸ Cfr. BOTTINEAU, págs. 449 y 488, y un informe de Ranc (11 de octubre de 1734) en A.G.P., Felipe V, leg. 460. Agradezco a Beatriz Blasco el haberme facilitado este documento.

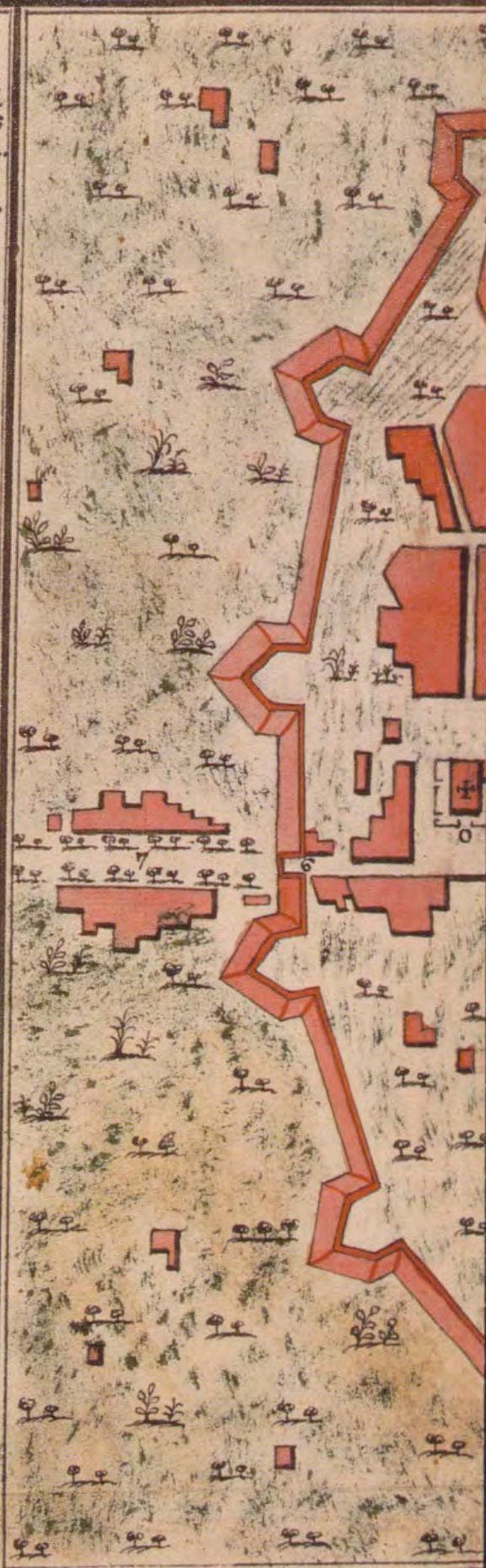
Plano
de la Ciudad de Trujillo del Perú
en la Latitud Austral de 8.º 6.º m.
3. seg.º y en 296.º 33. m.º de Longitud.

DEDICADO.
A SU Magestad
POR
SU ACTUAL OBISPO.

Explicacion.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| A. Plaza mayor. | R. Monasterio de S.ª Clara. |
| B. Cathedral. | S. Capilla de S.ª Rosa. |
| C. Palacio Episcopal. | T. Estangue de Agua. |
| D. Cavildo. | V. Comvento de la Merced. |
| E. Carcel. | X. Monasterio del Carmen. |
| F. Sala de Armas. | Z. S. Lorenzo Viceparroquia. |
| G. Yntendencia. | 1. Comvento de S. Augustin. |
| H. S. Sebastian Parroquia
de Indios. | 2. Puerta de Moche, y su Arrav. |
| Y. Hospital de Bethelém. | 3. Hospital de Mugeres. |
| J. Campo Santo. | 4. Portada Vieja de Suaman, y su d.º. |
| L. Convento de S.º Domingo. | 5. Yden nueva. |
| M. Colegio del Salvador. | 6. Yden de Mansiche. |
| N. Administracion de Fabaca. | 7. Alameda y Arrav. de Yden. |
| O. S.ª Anna Viceparroquia. | 8. Puerta y arraval de Miraflores. |
| P. Covento de S. Fran.º. | 9. Yden de la Cierra. |
| Q. Colegio de S. Carlos. | 10. Administracion Real e
Correos. |

Escala de 300 varas.
20. 50. 100. 200. 300.



Plano de la Ciudad de Trujillo, en el Tomo II de la obra «Trujillo del Perú en el siglo XVIII», de Martínez Compañón (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Danza del Poncho, en el Tomo II de la obra «Trujillo del Perú en el siglo XVIII», de Martínez Compañón (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

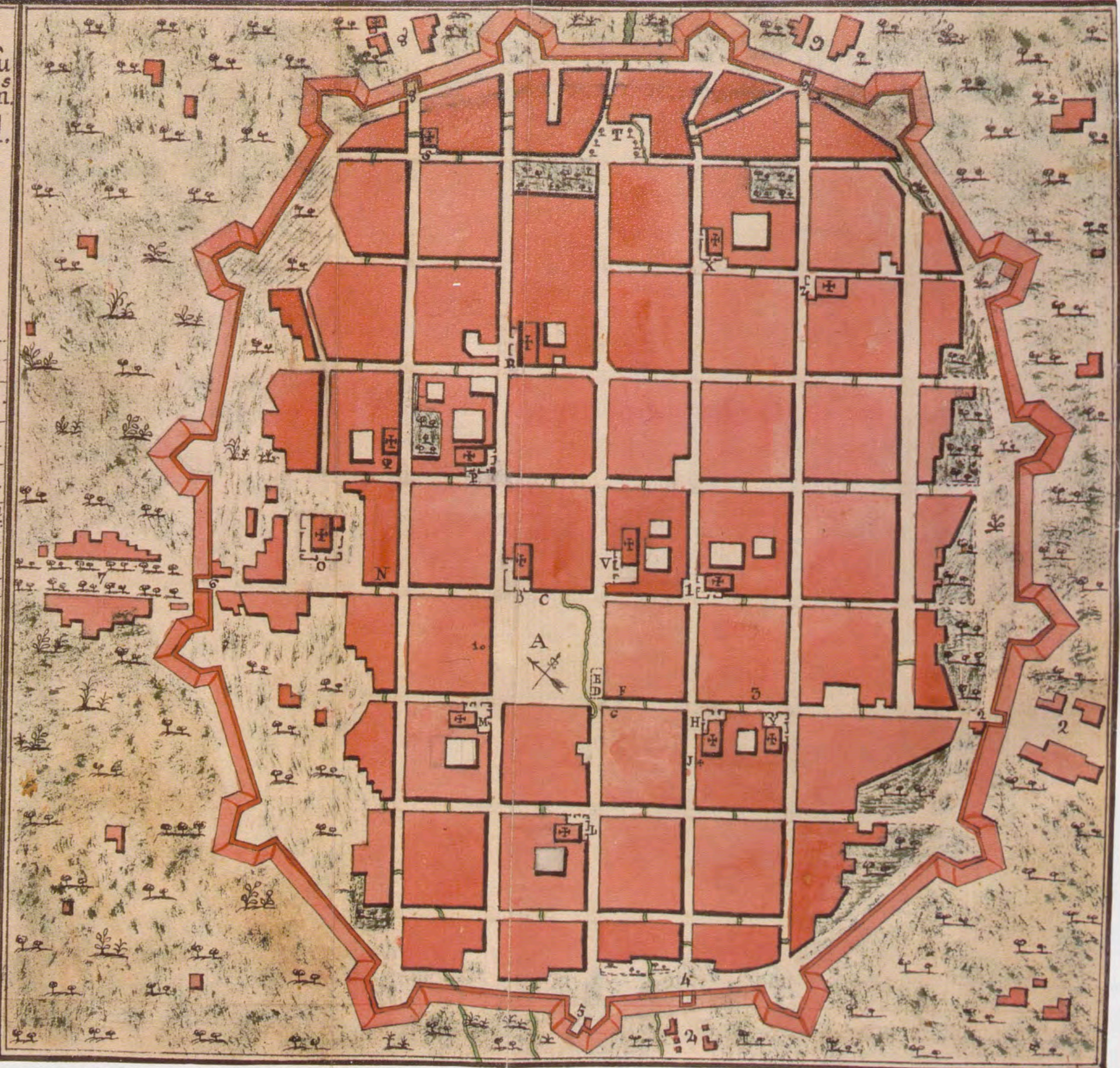
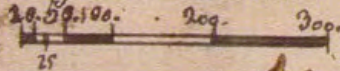
Plano
de la Ciudad de Trujillo del Perú
en la Latitud Austral de 8.º 6.º m.
3. seg. y en 296.º 33. m. de Longitud.

DEDICADO.
A SU Magestad
POR
SU ACTUAL Obispo.

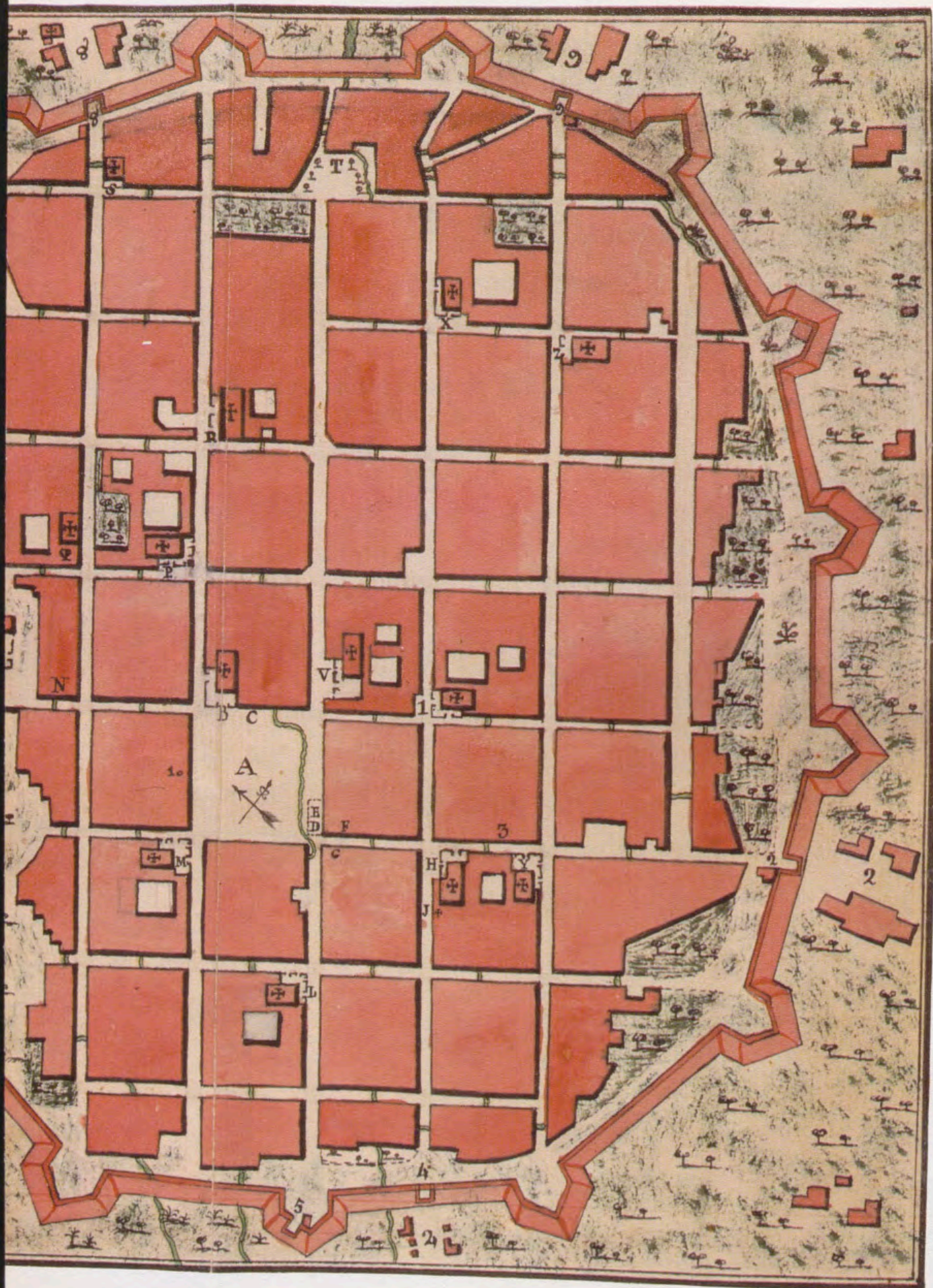
Explicacion.

- | | |
|--|--|
| A. Plaza mayor. | R. Monasterio de S. ^{ta} Clara. |
| B. Cathedral. | S. Capilla de S. ^{ta} Rosa. |
| C. Palacio Episcopal. | T. Estanque de Agua. |
| D. Cavildo. | V. Convento de la Merced. |
| E. Carcel. | X. Monasterio del Carmen. |
| F. Sala de Armas. | Z. S. Lorenzo Viceparroquia. |
| G. Yntendencia. | 1. Convento de S. Augustin. |
| H. S. Sebastian Parroquia
de Indios. | 2. Puerta de Moche, y su Arrav. |
| Y. Hospital de Bethelém. | 3. Hospital de Mugeres. |
| J. Campo Sarito. | 4. Portada Vieja de Suaman, y su arr. |
| L. Convento de S. ^{to} Domingo. | 5. Yden nueva. |
| M. Colegio del Salvador. | 6. Yden de Manjiche. |
| N. Administracion de Fabaca. | 7. Alameda y Arrav. de Yden. |
| O. S. ^{ta} Anna Viceparroquia. | 8. Puerta y arraval de Miraflores. |
| P. Convento de S. Fran. ^{co} . | 9. Yden de la Cierra. |
| Q. Colegio de S. Carlos. | 10. Administracion Real e
Correos. |

Escala de 300 varas.



Plano de la Ciudad de Trujillo, en el Tomo II de la obra «Trujillo del Perú en el siglo XVIII», de Martínez Compañón (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Biblioteca de Cámara del Rey Carlos III

Por CONSOLACION MORALES BORRERO

Carlos III, primer monarca que habitó el actual Palacio, trajo, entre sus bienes privados, su biblioteca, heredada en parte de sus antecesores, que constituiría el bloque inicial de lo que después fue la Biblioteca Patrimonial de los Reyes Borbones de España, consolidada como tal por Carlos IV que la acrecentó notablemente y la organizó con personal especializado, conocida ésta desde entonces como Biblioteca de Cámara o Real Particular de los Monarcas españoles para distinguirla de la Biblioteca Real Pública fundada en 1712 por Felipe V. La vida de ambas bibliotecas corrió de forma paralela hasta el año 1836, en el que la Pública fue donada por la Corona al Estado, y ella constituyó el primer fondo de la Biblioteca Nacional, razón por la que en muchos de los libros de ésta se encuentra el sello de la Real Biblioteca, la Pública.

La Biblioteca Particular del Rey Carlos III se instaló, «con gran lujo, con verdadero interés de bibliófilo»¹, en varias habitaciones de la planta principal, situadas en la prolongación de la torre del sureste, con vistas a la calle Bailén: «cuerpo añadido a los primitivos proyectos del Palacio según se cuenta, precisamente para la instalación de la Biblioteca particular de Carlos III»², que constaba de varias piezas y cuyas severas librerías, que aún pueden admirarse en la Real Biblioteca de Palacio, se hicieron con madera de caoba enviada desde Amé-

rica como obsequio al Soberano. La Biblioteca Particular del Rey permaneció allí hasta el año 1833, en que, por expreso deseo de María Cristina de Borbón, viuda de Fernando VII, que quiso instalar en ella sus habitaciones privadas, fue trasladada al «cuarto bajo».

En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva, manuscrito, el *Catálogo de la Librería que tiene p.^{ra} su Rl. uso el Rey N^{ro}. Señor Dn. Carlos III. Hecho por Dn. Fran.^{co} Manuel de Mena, Ayuda de la Furriera de S.M. Año de 1760*. Está redactado un año después de la llegada a España del Rey Carlos III, y corresponde en gran parte a la Biblioteca instalada en el Palacio del Buen Retiro, lugar donde habitaron los Monarcas españoles —Felipe V, Luis I, Fernando VI y Carlos III— después del incendio del antiguo Alcázar de los Austrias en 1734, hasta su traslado al Palacio Nuevo en 1764. Tenemos nuevas noticias de la Biblioteca Particular del Rey en 1782, en el *Suplemento al Catálogo de la Librería que para su Rl. uso tiene el Rey N^{ro}. Señor Dn. Carlos III. Hecho por Dn. Gavino de Mena, Administrador de la Ymprenta Real. Año de 1782*, también manuscrito.

Los *Catálogos* forman un conjunto de dos volúmenes, encuadernados en tafete rojo decorado con una bella orla floral dorada, de estilo rococó, obra del taller de Antonio de Sancha, «el más importante editor



Retrato del Rey Carlos III, en la obra «Trujillo del Perú en el siglo XVIII», de Martínez Compañón.

y encuadernador español de su tiempo»³. Las guardas son de seda azul, según el gusto de la época, y los cortes dorados. Están escritos en papel de tina, con letra muy clara del siglo XVIII, en tintas roja y negra. Las portadas de ambos libros y comienzos de capítulo van decorados con dibujos en colores, a la aguada.

Respecto a su contenido, ambos comienzan por unas «Previsiones para la inteligencia de este Catálogo», que ocupan dos páginas y media, idénticas en ambos casos: «En él se observa el orden del A.B.C. por los apellidos de los Autores que van puestos con letra Encarnada... Los Libros anónimos... se ponen por los títulos de la obra, en sus respectivas letras, diferenciándose en ir de letra negra... Los números de la primera columna del margen, denotan el cajón donde se halla el Libro y en la segunda la letra que señala el Estante...».

El catálogo de 1760 contiene 824 obras, en 2.165 volúmenes aproximadamente, y el de 1782 anota 453 obras, en 794 volúmenes. Aunque ambos catálogos están firmados con distintos nombres, el Conde de las Navas cree que son obra del mismo autor.

La mayoría de las obras consignadas son impresas, aunque también contiene algunos manuscritos, piezas musicales, mapas y grabados: «Estatutos en francés del Orden del Toyson de Oro. M.S. en vitela con Varios Retratos y Escudos de Armas. F.º»; «JAËN (ALFONSO). Regimiento de Príncipes. M.S. en Vitela. 8.º»; «Relacion del estado del Perú, que hizo el Duque de la Palata, del tiempo de su Virreinato, el año de 1689. F.º M.S.»; «ROELAS (MARCOS DE LAS). Escuela de Prima Ciencia. F.º M.S. en Pergamino»; «ROSILLO (ANDRÉS). Arte de Leer, y Escribir. F.º M.S.»; «GUICHARDINO

(LUIS). Descripción de los Países Vajos. F.º M.S.»; «ALBERO. Obras Musicas para clavicordio. F.º»; «ESCARLATI. Obras de Música. Fol.º»; «Operas y serenatas diferentes, en 4.º»; «Serenatas, puestas en Música. F.º»; «BLAU. Atlas Mayor, o geografia Blabiana. F.º 10 Toms. Amsterdam. 1669»; «HORATHI FLACI (QUINTI). Ópera. 8.º 2. Tomos, en Lamina. Londoni. 1733»; «Ilustre hecho Farnesiano, en el Palacio de Caparola, en Láminas. F.º Roma, año 1748»; «IRALA (FR. MATHIAS). Methodo de Simetria, y Architectura, en Láminas».

La descripción bibliográfica no tiene el rigor científico actual, si bien, para su época, puede decirse que es un buen Catálogo. Los nombres de los autores no siempre están correctos ni adecuadamente expresados; en todas las obras, después del título, aparece el tamaño, determinado por las dobleces del pliego de papel: folio, cuarto, octavo; en los Impresos se consigna el lugar y el año, aunque se omite siempre el impresor y, finalmente, las obras extranjeras se describen en castellano, añadiendo a con-

tinuación: «en francés», «en italiano», etc.

Los Catálogos contemplan todas las materias y denotan un interés «moderno» y muy especial por las ciencias puras y aplicadas: Matemáticas, Astronomía, Física, Botánica, Medicina e Higiene, Ingeniería, Agricultura, Industrias Químicas, Manufacturas, Artes y Oficios: «CERDA (THOMAS). Lecciones Mathematicas. 4.º 2 tomos. Barcelona. 1758»; «SERRANO (GONZALO ANTONIO). Astronomia Universal. F.º Cordova. 1735»; «TOFIÑO (VICENTE). Observaciones Astronomicas. 4.º Cádiz. 1776»; «NOLET (ABAD). Lecciones de Phisica Esperimental. 4.º 6 tom. Madrid. 1757»; «BARNADES (MIGUEL). Principios de Botanica. 4.º Madrid. 1767»; «AMAR (JOSEF). Instrucion curativa de las Viruelas. 4.º Madrid. 1774»; «BEAUNON (BLAS). Exercitaciones Anatomicas. 4.º Madrid. 1728»; «HISTER (LAURENCIO). Compendio de la Medicina Practica. 8.º 2 Tomos. Madrid. 1752»; «SERENA (BARTOLOME). Curso nuevo de cirugia. 8.º Madrid. 1750»; «ROTUNDIS (PEDRO DE). Catarri sufocatibi. 4.º Matriti. 1728»; «MEDINA (ANTO-

NIO). Cartilla para las Matronas. 8.º Madrid. 1750»; «GAMEZ (JUAN). Ensayo Sobre las Aguas Medicinales de Aranjuez. 4.º Madrid. 1771»; «BION. Construcion, y vso de los Instrumentos Mathematicos, en Francés. 4.º en el Haya, año 1733»; «UREÑA (JUAN GONZALEZ DE). Delignacion del globo. 4.º Madrid. 1740; Cartilla para la practica de los agricultores. 8.º Madrid. 1752»; «DUHAMEL (MR.). De las Siembras y Plantios de Arboles. 4.º Madrid. 1773»; «ORTEGA (CASIMIRO). Instruccion para Transportar Plantas vivas a Payses Distantes. 4.º Madrid. 1779»; «MANZANARES (JUAN). Descripción de vna Nueva Maquina para Trillar. 8.º Madrid. 1777»; «LISASUETA (D.º BENITO DE NOBOA). Arte de la Tintura de las Lanasy sus Texidos. 8.º Madrid. 1752»; «LAPAYESE (JOSEF). Arte de Ylar la Seda. 4.º Madrid. 1779»; «JEFRIES (DAVID). Tratado de los Diamantes y Perlas. 8.º Paris. 1753»; «HORNE (ENRIQUE). Tratado del Yerro y Acero. 8.º Madrid. 1775».

No faltan los relativos a relojes ni los de equitación, caza, pesca y esgrima, que reflejan algunas de las principales aficiones del Rey: «BERTHOUD (FERDINANDO). Tratado de los Reloxes Marinos, en francés. 4.º Paris. 1773»; «Tablas necesarias, para el regimen de Reloxes. 8.º Madrid. 1728»; «LEPAUTO (J. A.). Tratado del Reloxero, en francés. 4.º Paris. 1755»; «BERNARD (FRAN.º). Arte de Andar a Caballo. 4.º Madrid. 1757»; «PLUBINEL (ANTONIO). Breve Methodo de Mandar los cavallos. 4.º Madrid. 1751»; «LAFOSE (MR.). Practicas de Herrar los Caballos. 4.º Madrid. 1760»; «Arte de Caza y de Pesca, en Francés. 8.º 2 tomos. León. 1730»; «PERINAT (JUAN). Arte de Esgrimir florete y Sable. 4.º Cádiz. 1757».



Portada del «Catálogo de la Librería que tiene para su Real uso el Rey Nuestro Señor Don Carlos III». Año de 1760.



Madre de Dios (Fr. Alonso de la) *Vida de la V.^c Mariana de los Angeles.* F.^o Madrid. 1736. 3. G.

Magallanes (Gabriel) *Nueva Relación de la China, en Francés.* 4.^o Paris. 1690. 1. E.

Mallemans (Juan) *Traducción de las Obras de Virgilio de Latín en Francés.* 8.^o 3. T.^s Paris. 1717. 3. E.

Son muy numerosas también las obras de religión, así como las históricas —no pocas se refieren a América—, historias locales y biografías. Citaremos algunas a modo de ejemplo: «JESÚS (S.^{TA} THERESA DE). *Sus Obras.* 4.^o 4 Tomos. Madrid. 1752»; «AGREDA (MARIA DE JESÚS DE). *Mística Ciudad de Dios.* F.^o 3 Tomos. M.^d 1721»; «CROYSET (JUAN). *Año Cristiano, y Fiestas movibles, en Francés.* 8.^o 18 T.^s Leon. 1741». Y del mismo: «*Devoción al Corazón de Jesús,* traducido de francés, por el P.^e Pedro Peñalosa. 8.^o 2 Tom.^s Pamplona. 1734»; «COLUMBIERE (CLAUDIO). *Meditaciones sobre la Pasión.* 8.^o Madrid. 1753»; «KEMPIS (THOMAS). *De Imitacione Christi.* Folio. Paris. 1640»; «PALAFOX (D.^N JUAN DE). *Obras Espirituales.* F.^o 9 Tomos. Madrid. 1664»; «SALES (S.^N FRAN.^{CO} DE). *Practica del Amor de Dios.* 4.^o Madrid, año 1671»; «VALERA (DIEGO). Cro-

Folio del «Catálogo de la Librería que tiene para su Real uso el Rey Nuestro Señor Don Carlos III». Año de 1760.

Portada del «Suplemento al Catálogo de la Librería que para su Real uso tiene el Rey Nuestro Señor Don Carlos III». Año de 1782.

nica de España. 4.^o Sevilla. 1482»; «MARIANAE (IOANNIS). *Historiae de Rebus Hispaniae.* F.^o 4. Tom.^s Hagecomitum. 1733»; «OTTIERI (FRANCESCO). *Istoria delle Guerre de Ytalia.* 4.^o 8 tomos. Roma. 1728»; «ORLEANS (PADRE). *Historia de las Reboluciones de Inglaterra, en Francés.* 4.^o 3 T.^s Paris. 1693»; «HERRERA (ANTONIO DE). *Historia Gener.^l de Indias.* F.^o 4 Tomos. Amberes. 1728»; «YNCA (GARCILASO). *Historia del Perú, y Florida.* F.^o 2 tomos. Madrid. 1723»; «COLMENARES (DIEGO). *Historia de Segovia.* F.^o Madrid. 1640»; «PATÓN (BARTHOLOMÉ XIMENEZ). *Historia de Jaen.* 4.^o Jaen. 1628»; «VERA (JUAN ANTONIO). *Epitome de la Vida de Carlos Quinto.* 4.^o Madrid. 1656»; «RITER (JOSEP). *Vida de D.^o Mariana de Austria.* 4.^o Madrid. 1757»; «SERRANO (FRAN.^{CO} ANTONIO). *Vida de S.^{ta} Maria de la Cabeza.* 4.^o Madrid. 1752».

Tampoco faltan obras de tipo general: Enciclopedias, Almanagues, Publicaciones de las Academias tales como Fundación, Memorias, Fastos, Premios, etc., y Bibliografía, «Sección que en nuestro entender, es quizás lo que caracteriza,

más que otra obra alguna, las Bibliotecas modernas»: «DIDEROT (MR.). *Encyclopedia de las Ciencias y Artes,* folio. 31 Tom.^s Liorna. 1770»; «*Almanagues franceses de Paris, desde el Año de 1735, hasta el de 1757.* 8.^o 14 Tomos; faltan algunos años»; «*Academia R.^l de S.^o Carlos de Valencia Noticia Historica de su Establecimiento y Premios.* F.^o Valencia. 1781»; «*Academia de la Historia, Fastos.* 8.^o 3 tom.^s Madrid. 1739»; «*Academia Real Portuguesa; Collección de sus Memorias, Estatutos, Documentos, y otras piezas de Historia.* F.^o 5 Tom.^s Lisboa. 1721»; «ANTONIO (D.^N NICOLAS). *Bibliotheca Hispana Nova.* F.^o 2 Tomos. Romae. 1672»; y del mismo: «*Bibliotheca Hispana Vetus.* F.^o 2 Tom.^s Romae. 1696»; «*Catalogus Librorum Bibliothecae Casanatensis.* F.^o 4 tomos. Romae».

En menor cantidad hay también obras de Filosofía, Política y Derecho, Arte Militar, Filología y Lingüística, Bellas Artes y Literatura: «PIQUER (ANDRES). *Logica Moderna.* 4.^o Valencia. 1747»; «AGUADO (ALEXANDRO). *Politica Española.* 8.^o 2 tomos. Madrid. 1746»; «ABREU (JOSEPH). *Derecho Pu-*



blico de la Europa. 8.º 2 Tms. Madrid. 1746); «HOSTE (PABLO DE). *Arte de las Armadas Navales*, en francés. F.º León. 1737»; «ACADEMIA ESPAÑOLA. *Ortografía de la Lengua Castellana*. 8.º Madrid. 1754»; «IRIARTE (JUAN). *Gramática Latina*. 4.º Madrid. 1771»; «DURERO (ALBERTO). *De Architectura*, en francés. Fol.º Arlen. 1714»; «CASTAÑEDA (JOSEF). *Compendio de la Arquitectura de Vitrubio*. 4.º Madrid. 1761»; «CERVANTES (MIGUEL DE). *Vida, y Hechos de Dn. Quixote*. F.º 4 Tomos. Londres. 1738»; «QUEVEDO (FRAN.º). *Obras Varias*. 4.º 4 Ts. Amberes. 1726»; «LOBO (EUGENIO GERARDO). *Obras poeticas*. 4.º Madrid. 1738»; «MOLIERE. *Óbras Comicas*, en Francés. 8.º 8 Ts. Leon. 1692»; «TASO (TORQUATO). *La Gerusalem Livertada*, en italiano. F.º Venecia. 1745».

Nada dice el Catálogo de las encuadernaciones. Serían de pergamino, pasta española y tafiletes de diversos colores, especialmente rojo. En la década de 1770-1780 aparecen las pastas valencianas, no podemos olvidar algunas encuadernaciones artísticas de los reinados de Felipe V y Fernando VI, además de las propias de Carlos III. Exponemos, a continuación, algunas de las que recubren varios de los libros contenidos en estos Catálogos.

A la época del primer Rey Borbón corresponden los conocidos «tipos madrileños de compartimentos y rameados», propios de la encuadernación española de la primera mitad del siglo XVIII, «interpretación original y lejana de los tipos fanfare»⁵, franceses, del siglo XVI, que podemos admirar en la obra de ANTONIO DE TORRES Y VELASCO, *Institutiones Hispanae...* Matriti, Apud Haeredes Joannis García Infanzón, 1735. Está realizada en becerro teñido de rojo con decoración



Encuadernación española rococó del Reinado de Fernando VI, obra del taller madrileño de Antonio de Sancha. Pertenecce a la obra de Pablo Roli «El Polifemo...». Madrid, 1748.

dorada y gran florón en el centro, de hierros sueltos.

La encuadernación española de los reinados de Fernando VI y Carlos III entra de lleno en el estilo rococó, aunque con matices diferentes: influencia italiana en el primer caso y francesa en el segundo, produciéndose, conforme avanza el siglo, la transición al estilo Neoclásico, que alcanzó su esplendor en el reinado de Carlos IV. «Un gran taller absorbe casi por completo la producción de Madrid, taller que parece no puede atribuirse más que al famoso Antonio de Sancha»⁶, «maestro especializado en las obras de lujo... a Sancha se reservan siempre los ejemplares que habían de ser encuadernados con especial esmero y riqueza»⁷.

Señor, con motivo del matrimonio del Serenísimo Príncipe de Asturias Don Carlos y la Serenísima Princesa de Parma Doña Luisa, Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1765, está recubierta con vistosa encuadernación española rococó de la época de Carlos III en tafilete rojo. La decoración de rocallas está realizada por planchas que componen una orla ancha, y, en el centro, el escudo real con collar del Toisón. Obra también del taller de Antonio de Sancha, «que imita las borduras por planchas del encuadernador francés Pierre-Paul Dubuisson»⁸.

Para terminar citaremos la encuadernación de los dos primeros volúmenes de la obra del P. ENRIQUE FLÓREZ: *Medallas de las Colonias, Municipios y Pueblos antiguos de España...* Madrid, Antonio Marín, 1757-1773, 3 partes. Se trata de una encuadernación española de estilo rococó característica del reinado de Carlos III, realizada en tafilete azul oscuro con decoración dorada de hierros sueltos, formando una orla «de encajes» de tipo floral; en el centro aparece el escudo real con los collares del Toisón y Espíritu Santo, guardas de moaré rojo, lomo cuajado y cortes dorados, realizada asimismo por Antonio de Sancha.

Aunque no figuran en los Catálogos de Carlos III, no podemos dejar de mencionar algunos manuscritos y colecciones de dibujos expresamente realizados para este Rey, que se custodian en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Unas le fueron ofrecidas como obsequio, otras fueron realizadas por su encargo, como es el caso de la importante colección de manuscritos que contienen: Gramáticas, Vocabularios y Catecismos de Lenguas Indígenas de América, reunidos por Real Orden de Carlos III de 13 de noviembre de 1787 por el

Encuadernación española de estilo rococó característica del reinado de Fernando VI es la que cubre la obra de PABLO ROLI, *El Polifemo. Opera dramatica... para representarse en estas Carnestolendas del año de M.DCC.XLVIII*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1748. Es obra del taller madrileño de Antonio de Sancha, realizada en tafilete rojo con decoración dorada. Presenta una orla de flores y en el centro un escudo real, con los collares del Toisón y Espíritu Santo, dentro de un óvalo formado por un mosaico verde, en forma de cinta, con la misma ornamentación. Guardas de seda azul celeste y cortes dorados.

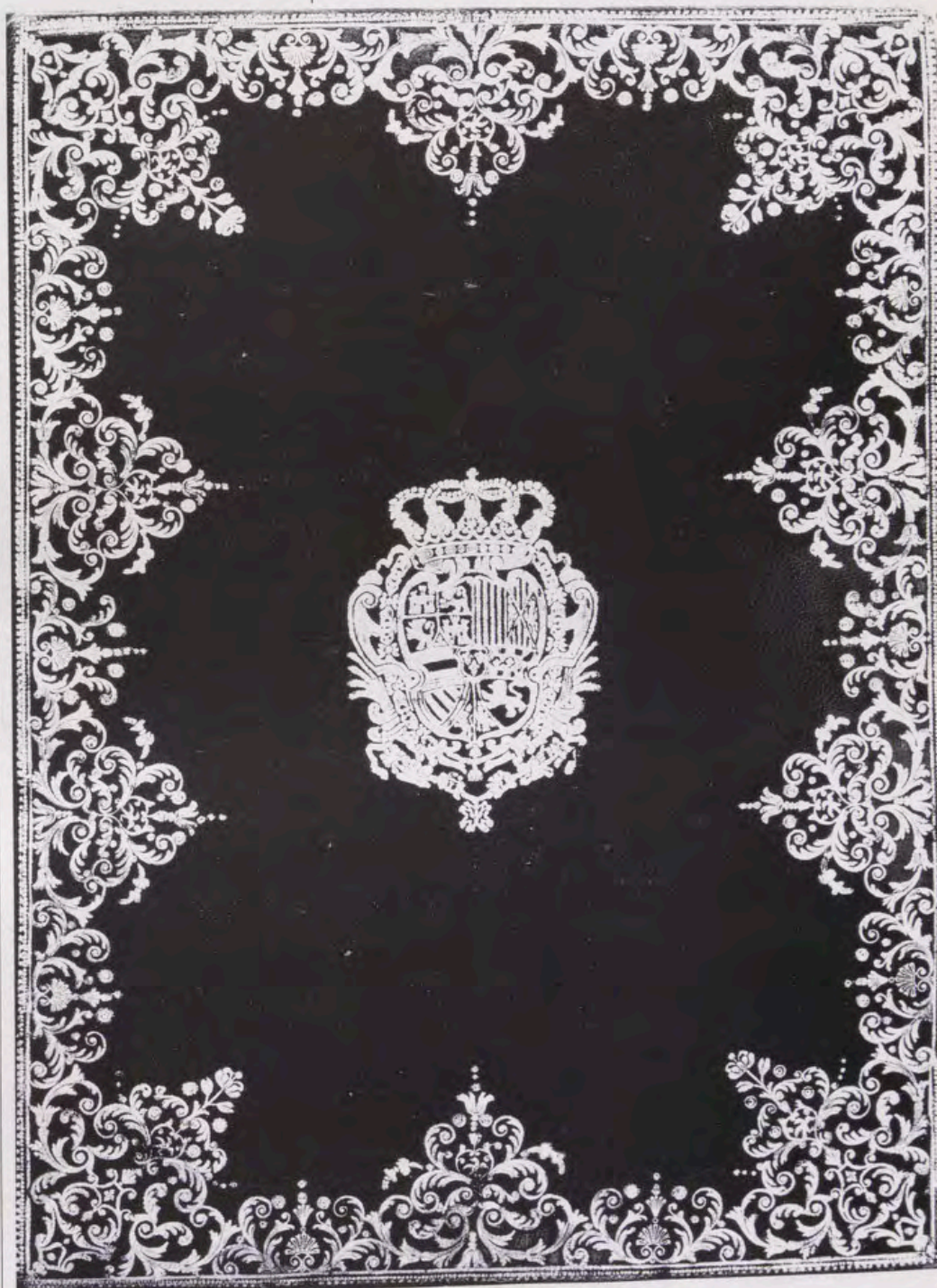
La *Oración de la Real Academia Española al Rey Nuestro*

célebre naturalista José Celestino Mutis, algunos inéditos, y que constituyen un valioso fondo para el estudio de estas lenguas.

El Marqués Alfonso Taccoli ofreció al Rey Carlos III en 1760 su obra *Teatro Militar de Europa*, manuscrito de excepcional valor histórico y una de las obras más notables de la Real Biblioteca de Madrid. Está iluminado con preciosos dibujos a la aguada, en colores, y algunos en blanco y negro, que reproducen los uniformes y divisas de los ejércitos de las tres Monarquías Borbónicas: España, Dos Sicilias y Francia. Consta de dos volúmenes, con texto en italiano, que suman 336 folios con 375 figuras en 127 láminas. La encuadernación, en tafílete encarnado y decoración dorada de estilo rococó, con escudo real en el centro, es también obra del encuadernador madrileño, tantas veces citado, Antonio de Sancha.

Las Parejas o Siano le Quadriglie del Real Torneo... «uno de los más bellos manuscritos miniados del siglo XVIII»⁹ está realizado en 1781, en Nápoles, durante el reinado de Carlos III. El autor del texto y director de la obra fue el bailarín napolitano Domenico Rossi, quien lo dedica al Príncipe de Asturias, más tarde Carlos IV.

El volumen, de gran tamaño (745 × 520 mm.), consta de 50 hojas de buen papel de hilo. La parte manuscrita se reduce a la anteportada, portada, dedicatoria al Príncipe de Asturias con un elogio al Rey Carlos III, texto explicativo al pie de cada lámina para mejor comprensión de las mismas, unas anotaciones finales e índices. También son manuscritas las siete hojas, insertadas al final, con música del compositor boloñés Luigi Marescalchi. Contiene, además, un frontis miniado, dos láminas sin numerar y 36 bellas láminas numeradas, pintadas a la agua-



Encuadernación española rococó característica del reinado de Carlos III, obra del taller madrileño de Antonio de Sancha. Pertenece a la obra del P. Enrique Flórez «Medallas de las Colinas, Municipios y Pueblos antiguos de España...». Tomo I, Madrid, 1757.

da, en colores, con toques de oro y plata, que representan las distintas evoluciones de las Cuatro Cuadrillas del Torneo. El frontis está firmado por «Carlos Vitalba Pinit», autor también de las láminas, y «Fabritius Leo Taurinensis, et Miles Namur Scripsit» firma la portada caligráfica, y es autor, asimismo, de la restante escritura de la obra.

Finalmente mencionaremos una excepcional colección de láminas denominada *Trujillo del Perú en el Siglo XVIII*. Son dibujos relativos a la diócesis de Trujillo del Perú, reunidos por su Obispo Don Baltasar Jaime Martínez Compañón, que la regentó desde 1779 a 1789, realizadas, al parecer, para ilustrar un texto. Tomando como referencia estas fechas, la obra se efectuaría en el reinado de Carlos III, cuyo retrato aparece en el primer tomo, aunque le fue remitida a su hijo Carlos IV. Consta de nueve volúmenes con dibujos a pluma en tinta negra, iluminados a la aguada con vistosos colores, cuyo contenido es el siguiente: Mapas y planos del Obispado, retratos de los Obispos, trajes, vida social, costumbres, árboles, plantas, mamíferos, aves, peces y antigüedades precolombinas.

No podemos acabar este trabajo sin decir que el reinado de Carlos III coincide con una de las épocas de mayor esplendor del libro español —y también con la de mayor influencia del arte francés— gracias a una serie de medidas propiciadas por el rey bibliófilo, que instaló una imprenta en su propio Palacio y aprendió el arte tipográfico, tendentes a dar valor artístico a la producción impresa. El propio Rey protegió a los hermanos Francisco y Pedro Guarro, que fabricaron un papel más fino que el realizado en Holanda; protegió, asimismo, a Paradell, creador en España de la industria de fundición de tipos,

que hasta entonces se traían de Francia, componiéndose en nuestra Patria a partir de entonces los dibujos, punzones y matrices de los caracteres que surtirían a las imprentas del reino; se emplearon fórmulas nuevas para componer las tintas; promulgó la *Ordenanza de 1773* en la que se dispensa del servicio militar a los impresores, fundidores y abridores de punzones y matrices; y prohibió la entrada de obras encuadernadas para favorecer la industria de la encuadernación. A la buena calidad del papel, de los tipos y de las tintas, se unió la perfección y belleza de los grabados ilustrativos del texto —láminas, viñetas e iniciales— realizados por artistas que estudiaron en Francia este arte pensionados por el rey, tendencia ya iniciada en el reinado de Fernando VI. Todo esto dio por resultado un arte tipográfico un poco frío «por excesivamente académico», pero lleno de perfección, de equilibrio, de armonía y de belleza. Como ejemplo citaremos *La Conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta*, por CAYO SALUSTIO CRISPO, impresa en Madrid en 1772 por Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara del Rey y uno de los más notables de su tiempo. Está ilustrada con preciosas viñetas y láminas, dibujadas en gran parte por el pintor Mariano Salvador de Maella y grabadas entre otros por Manuel Salvador Carmona, Selma, Ballester, Monfort, Fabregat e Isidro Carnicero, algunos de ellos también dibujantes, y con un Mapa de Africa dibujado y grabado por «D. Juan de la Cruz Geógrafo pensionado de S.M. De la Rl. Acad. de S. Fernando». Contiene esta obra el texto latino y la traducción castellana atribuida al Infante D. Gabriel, hijo de Carlos III, y está considerado como el libro mejor editado en el siglo XVIII.



Encuadernación española rococó de la época de Carlos III, obra del taller madrileño de Antonio de Sancha. Pertenece a la «Oración de la Real Academia Española al Rey Nuestro Señor con motivo del Matrimonio del Serenísimo Príncipe de Asturias y la Serenísima Princesa de Parma D.^a Luisa». Madrid, 1765.

NOTAS

¹ CONDE DE LAS NAVAS, *Catálogo de la Real Biblioteca. Autores-Historia*, tomo I. Madrid, 1910, pág. CLIII.

² *Ibid.*, pág. CLII.

³ MATILDE LÓPEZ SERRANO, *Antonio de Sancha encuadernador madrileño*. Madrid, 1946, pág. 7.

⁴ CONDE DE LAS NAVAS, *Ob. cit.*, pág. CLV.

⁵ MATILDE LÓPEZ SERRANO, *La Encuadernación española*. Madrid, 1972, pág. 71.

⁶ *Ibid.*, pág. 73.

⁷ MATILDE LÓPEZ SERRANO, *Antonio de Sancha encuadernador madrileño*, página 26.

⁸ MATILDE LÓPEZ SERRANO, *Biblioteca de Palacio Encuadernaciones*. Madrid, 1950, pág. 38.

⁹ MATILDE LÓPEZ SERRANO, *Las Parejas Juego Hípico del Siglo XVIII...*, Madrid, 1973, pág. 9.

La porcelana de Meissen en la colección del Patrimonio Nacional 1759-1788

Por M. LETICIA SANCHEZ HERNANDEZ

*Bandeja de boda de Carlos III
y M. Amalia de Sajonia.
Palacio Real
de Madrid.*



Durante el presente año 1988, en el que se conmemora el segundo centenario de la muerte de Carlos III, se estudian, a través de cursos, conferencias y monografías específicas, las innovaciones de este Monarca en el campo de la política y su ingente labor en el de las Bellas Artes. Tanto en su etapa napolitana como española, Carlos III impulsó la creación de manufacturas de porcelana adaptadas a las nuevas corrientes surgidas en Europa. Como promotor de industrias cerámicas, funda las conocidas fábricas de Capodimonte, en Nápo-

les, y de Buen Retiro, en Madrid. Sin embargo, no vamos a referirnos ahora a ellas, puesto que el Patrimonio Nacional prepara actualmente la edición del Catálogo de la Porcelana Española, en el que aparece un estudio pormenorizado de las piezas procedentes de esas fábricas (Capodimonte como antecedente de Buen Retiro) que adornan los Palacios Reales, con una referencia muy especial y extensa a los objetos procedentes de las manufacturas carolinas¹.

Nos centraremos en este artículo en la importante fábrica de Meissen, un centro cerámico decisivo en la Europa del siglo XVIII. Las pocas piezas conservadas por el Patrimonio, procedentes de esta industria, entraron a formar parte de la Colección Real en tiempos de Carlos III. Como veremos, muchas de ellas acompañarán al Monarca en su viaje de Nápoles a Madrid, tal como ocurrió con todos los elementos que componían la fábrica de Capodimonte.

Antes de relatar los pormenores de la manufactura de Meissen y de estudiar las piezas de la Colección Real, nos parece necesario hacer una puntualización. Como es sabido, las fábricas de Meissen y Dresde se encuentran en la República Democrática Alemana, hecho que ha supuesto una serie de dificultades para los historiadores occidentales, ya que apenas existe una bibliografía que apoye y dé a conocer la trayectoria de la fábrica. Los pocos libros que sobre esta materia existen, y que recogemos en las notas, están en alemán.

La ausencia de los mismos



*Fuente, entremesera
e hielera de la vajilla
de orla malva con escamas.
Palacio Real de Madrid.*

en librerías y bibliotecas dificulta la labor del investigador. Asimismo, en las secciones especializadas en cerámica de «Foyles» en Londres o «Blackwells» en Oxford, es difícil encontrar un título. A ello se une la escasez de piezas sajonas en Museos europeos, inclusive en las propias colecciones de la República Federal Alemana.

Tras recopilar exhaustivamente todo tipo de información, ofrecemos un análisis de las obras y los Museos que contienen piezas fabricadas en Meissen. Aportamos, asimismo, algunas piezas de Sajonia que hemos catalogado en colecciones particulares madrileñas, y que completan la visión de la manufactura.

ENTORNO HISTORICO DE LA MANUFACTURA

La porcelana de Meissen ha estado tradicionalmente ligada al descubrimiento de la llamada pasta dura. Hasta los comienzos del siglo XVIII los hornos europeos fabricaban piezas con una mezcla denominada pasta blanda frita, que carecía de la transparencia y sonoridad de las piezas hechas en China. Desde el inicio de los grandes viajes, en las postrimerías del siglo XV y en los albores del XVI, los europeos conocieron las piezas, de aspecto frágil y delicado, hechas en el lejano Oriente. Se ignoraba, sin embargo, la com-



posición de los materiales que otorgaban esa consistencia a los productos. Será la manufactura de Meissen la descubridora del secreto de la pasta dura o porcelana auténtica, iniciando una nueva era en el hacer cerámico.

Casi simultáneamente, otras industrias francesas, como la de Vincennes, producen un material vítreo llamado «pâte tendre» (pasta blanda). También en Inglaterra, en 1748, se descubre otra variante de esta porcelana de imitación, la pasta fosfática a «bone-porcelain», hecha con fosfato de cal y combustión de huesos, procedimiento que se llevará a la práctica en las fábricas de Derby y Chelsea.

En suma, las tentativas que se hicieron para descubrir el secreto de la porcelana dura se multiplicaron por toda Europa, proliferando gran cantidad de manufacturas de gran variedad y riqueza, exponentes del gusto dieciochesco. No obstante, será Meissen la que marque la pauta a partir de 1710.

Ciertos condicionamientos históricos jugaron un importante papel a la hora de patrocinar una empresa de semejante envergadura como fue Meissen. La ciudad de Meissen se encuentra situada en el Estado de Sajonia, a orillas del Elba, concretamente en la cuenca de Dresde. A comienzos del siglo XVIII la zona denominada Alemania, heredera del legendario Sacro Imperio, se componía de 294 estados entre ducados, electorados, ciudades imperiales, tierras de antiguos caballeros, etc. Lograr una armonía y un mínimo entendimiento en esta dispersión era poco menos que imposible. Entre los Estados más importantes destacan: Baviera, Sajonia, Wütemberg, Mecklenburgo, Hesse-Casel, Hesse-Darmstadt y Saxe-Weimar. Este enorme complejo, comprendido entre grandes potencias como Austria, Prusia, Rusia y Francia, procurará funcionar con el ordenamiento político del Tratado de Westfalia de 1648, por el que se trata de respetar la autoridad de cada Estado, y la presidencia de un emperador electo controlado por el Reichstag, que debe velar por la unidad. Sin embargo, las expansiones territoriales de Prusia y Austria marcaron la crisis alemana, que se prolonga hasta el siglo XX. Este marco de singularidad y originalidad propio de cada Estado facilita el nacimiento de un centro de las características de Meissen. Además, debe tenerse en cuenta que las ciudades alemanas estaban muy diseminadas y organizadas en fuertes gremios que desembocaron en comunidades muy limitadas y cerradas al mundo exterior.

Hamburgo era la más cosmopolita, debido a su tradición portuaria, pero el resto de las metrópolis, según su situación geográfica, estaban bajo la tutela de Italia, Francia o Austria.



Frutero y entremesera de la vajilla de orla amarilla y cinta malva. Palacio Real de Madrid.

El hecho es que no existe una capital directriz como en los otros países, y cada urbe está sometida a una clase social determinada. Estos núcleos urbanos, tan condicionados por su propia identidad, facilitaron la existencia de escritores como Gotthold Lessing, Johan Herder y Goethe; filósofos como Leibniz y Kant; y músicos de la talla de Hayden y Beethoven. Esta generación, marcada por las secuelas de la Guerra de los Siete Años, fue la precursora de un renacimiento de las esencias nacionales que tanta influencia tendrían en la segunda mitad del siglo y en la centuria siguiente².

TRAYECTORIA DE LA FABRICA DE MEISSEN

El siglo XVIII se abre en Sajonia bajo el gobierno del Gran Elector Augusto II, llamado también «el Fuerte», personaje de gran ambición que logró el trono de Polonia después de las guerras de sucesión. Gran protector de las Bellas Artes, creó dos centros culturales en sus dominios: Dresde, en Sajonia, donde mantuvo la Corte, y Varsovia, en Polonia. Mostró siempre un gran interés por acoger a personajes que estuvieran dispuestos a investigar y a poner en práctica las ideas más inverosímiles. Este espíritu aventurero le llevó a dar hospitalidad a Friedrich Böttger, un químico que había ejercido de mozo en una botica de Berlín y que estaba al servicio de Federico I de Prusia investigando sobre la porcelana dura. Según indicábamos al comienzo, uno de los deseos que todo monarca europeo acariciaba, era el de poder atribuirse el descubrimiento de la pasta dura y ejercer así su hegemonía sobre el resto de las manufacturas orientales y occidentales. Por este motivo, Augusto II secuestra a Böttger y le ordena trabajar con el Conde de Tschirnhausen en su laboratorio. Ambos químicos buscarán en diversas tierras y mediante distintas mezclas los componentes adecuados para lograr la auténtica porcelana.

Böttger nace en 1682 en Schlcitz y muere en Dresde en 1719. Fue mancebo en la Botica de Berlín, donde estudió Farmacia. Posteriormente tuvo que marchar a Dresde y cobijarse en casa de Eugenio de Fürstenberg. Realmente lo que intentaba era descubrir el secreto de la fabricación del oro. No lo consiguió, pero sí desveló las propiedades químicas de multitud de elementos. Como también allí se encontraba secuestrado, en 1704 quiso huir a Viena. De nuevo fue conducido a Dresde. En la fábrica de Tschirnhausen descubrió una arcilla similar a la de Meissen y la porcelana rojo pardo, y continuó trabajando en ella hasta que pasó el invento a las Fábricas Reales. En 1704 obtiene la porcelana parda y en 1709 la

blanca. El Gobierno daba tanta importancia al descubrimiento que, al invadir los territorios, Carlos XII de Suecia, le encerró con sus ayudantes en el Castillo de Königstein. En 1707 regresa a Dresde, donde se le confía la dirección de la fábrica, y en 1710 pasa a la de Meissen. Como tenía contactos con químicos de Berlín fue encarcelado para evitar que propagara el secreto. En 1708 se consigue la famosa loza encarnada, dura y difícil de pulir, pero, al final de 1709, Böttger presentará al elector los resultados definitivos de su trabajo: gracias al descubrimiento en Aue del primer yacimiento de caolín, elemento fundamental en la composición de las pastas, se logra, por vez primera en Europa, la auténtica porcelana china.

En 1710, Augusto II funda en la ciudad de Meissen la primera fábrica de porcelana dura. La manufactura se instaló en la fortaleza de Albrechtsburg, donde sus dirigentes permanecieron en una especie de encierro obligado para evitar que el secreto se difundiera por otras manufacturas. El decreto oficial de apertura se pronunció el 23 de enero de 1710 en alemán, holandés, francés y latín (en estos momentos el alemán no es el idioma oficial de estos Estados y todavía sigue usándose el latín para anunciar acontecimientos importantes). En los primeros momentos se mantiene el secreto en torno a la fábrica y la producción, debido a las dificultades económicas iniciales, es muy limitada. La trayectoria de la manufactura se divide en cinco periodos —algunos investigadores establecen nueve—, de los que vamos a dar una breve reseña³:

1710-1726. Comprende los productos de Tschirnhausen hechos con una masa vítrea o arenosa y semejantes a algunos objetos de Delft, Bayreuth y Bohemia. Se aplican las coloraciones de Böttger, cuya gama abarca del rojo al marrón oscuro, con una variedad de negro conocida como «Eisenporzellan» o «iron porcelain». Se utilizó también un esmalte negro para cubrir zonas defectuosas, así como plata y oro para rematar los bordes. A pesar de



Escultura de «La dama del manguito». Palacio Real de Madrid.



Escultura de «El caballero del anteojos». Palacio Real de Madrid.

emplear una gama de colores tan limitada, éstos dieron una gran calidad a las piezas fabricadas.

Cuando en 1719 se produce la muerte de Böttger, Meissen cae en una crisis económica, que se intentará paliar con el nombramiento, en 1720, de Johan Herold como director. A partir de este momento, el auge experimentado en los primeros tiempos vuelve a cobrar fuerza, reanudándose la comercialización de los objetos, comenzada en 1716. Van a ser muy importantes las incorporaciones de Höroldt, pintor vienés, que introducirá los brillantes colores de fondo en las piezas —«fond-porzellan»—; Stözel, que impone el color café —Kapuziner-braun— y el azul de fondo; Seuter, que empleará el oro; y Heintze que, ayudado por el propio Herold, pondrá de moda el estilo oriental —indionische blumen—, las flores nativas —deutsche blumen— y, sobre todo, las escenas chinescas y las figuras tomadas de las pinturas de Watteau, hechas fundamentalmente por Friedrich Von Lowenhck.

La mayoría de los motivos decorativos puestos de moda a partir de 1720 se desarrollarán profusamente en la segunda etapa de la manufactura, la más importante quizá de la andadura de la fábrica, y donde encuadramos las piezas integrantes de la Colección Real Española.

En cuanto a las marcas, se utilizarán, en un principio, caracteres chinos, en un intento de imitar hasta los últimos detalles las porcelanas orientales, para pasar, en época de Herold, a las famosas y tradicionales espadas cruzadas «electorales».

1726-1763. La segunda etapa se abre con un Real Decreto, mediante el cual se declara exclusivo el uso de las espadas electorales como marca distintiva de Meissen. Sin embargo, uno de los problemas más comunes dentro de las imitaciones y falsificaciones en el campo de la producción cerámica, ha sido el marcar los objetos con el distintivo sajón —de la misma forma que se utilizarán, también, las eles de Sévres— pro-



Grupo escultórico con mandolina. Palacio Real de Madrid.

duciendo, en algunos casos, confusión y dudas a la hora de catalogar las piezas.

Se fabrican objetos de gran tamaño para adornar las mesas de los banquetes y figuras ataviadas según la moda imperante. Esta última característica puede observarse en las figuritas y grupos que ilustran estas líneas como exponentes del estilo ornamental del momento. También se realizarán jarrones con un excesivo recargamiento de flores —según se desprende de las piezas de Aranjuez— y «puttis» que manifiestan el estilo rococó de la segunda mitad del siglo XVIII y que, según veremos, tienen una gran influencia en la Sala de Porcelana del Palacio de Aranjuez.

El relevo de Herold será asumido por Heinrich Von Brühl, y los artistas más destacados de esta época serán Eberlein, autor de innumerables figuras religiosas y mitológicas, como los regalos de boda de la princesa María Josefa con el Delfín de Francia, y las figuras de santos hechas para el Papa en 1772; y Kändler, sucesor del maestro escultor anterior —mo-

dellmeister—, Johan Gottob Kirchner, que modeló algunas figuras colosales para el Palacio del Gran Elector. Kändler se incorporó a la manufactura a finales del primer período, y fue hasta 1775, fecha de su muerte, el alma que marcó el estilo definitivo de las esculturas sajonas, repetido hasta la saciedad, incluso en nuestros días. Este artista vertirá en Meissen todas las tradiciones cerámicas europeas del momento, ya que trabajó con Permosen, en Dresde, y visitó las factorías de Viena y Copenhague.

Su obra más importante fue el llamado «Servicio Swan» para el Palacio japonés de Augusto «el Fuerte», serie de figuras mitológicas para mesa que introducen por vez primera en Sajonia el estilo rococó. Las representaciones se hacen, al gusto de la moda imperante, envueltas en querubines y flores. Las escenas pastoriles comienzan a proliferar con carnaciones apenas insinuadas, y con colores fuertes en las vestiduras. Continuará la llamada decoración «Kakiemon», especialmente en las vajillas, carac-



Grupo escultórico con cesto de flores. Palacio Real de Madrid.

terizada por escudos de armas y flores y frutas esparcidas en la superficie de la pieza e insertas en las alas de los objetos. Este estilo, introducido por Herold, será ampliamente imitado por otras fábricas europeas.

Las creaciones más sobresalientes de este período, aparte del mencionado servicio Swan, serán los apóstoles que Kändler hace para Clemente III; la vajilla para el Conde Brühl, encargada por el General Möllendorf, y la llamada «vajilla de los mineros» para Augusto III, sucesor de Augusto «el Fuerte», que continuará protegiendo la producción de Meissen.

El segundo período de la manufactura se cerrará, dramáticamente, ante la invasión prusiana de 1756 como consecuencia de la guerra de los Siete Años, que enfrentará a Prusia e Inglaterra contra Francia, Austria y Rusia. Sajonia, aliada en el bando Borbón-Habsburgo, sufre el paso de las tropas de Federico II el Grande. Los efectivos de la fábrica y su producción se verán enormemente afectados ante su traslado a la factoría de Berlín por parte de

las tropas provisionales. Operarios y materiales regresarán a Meissen después del tratado de Hubertusburg de 1763 que pone fin a la contienda europea. A partir de 1765 el secretismo y la hegemonía que la manufactura sajona había venido ejerciendo, se rompe definitivamente. El contacto con las industrias berlinesas provoca la dispersión de muchos obradores, cuyo destino principal fue Sévres. Va a ser la fábrica francesa la que comience a imponer sus gustos y su estilo sobre el resto de las porcelanas europeas. Incluso el «modellmeister» de la tercera etapa será el francés Michael Victor Acier, cuyos diseños predominarán en Sévres y Wedgwood.

1763-1774. La tercera etapa de la fábrica se inicia, como hemos apuntado anteriormente, con un saldo desfavorable a causa de la guerra europea y con una fuerte competencia por parte de otras manufacturas, en especial de las francesas. Sin embargo, Meissen va a mantener siempre la calidad de los materiales de las piezas y los diseños tradicionales en cuanto a for-



*Candelabros sostenidos por dama
y caballero dieciochesco.
Palacio Real de El Pardo.*



mas y ornamentación se refiere.

Los diez primeros años estarán marcados por una decadencia artística que intentarán salvar pintores como Dietrich, incorporado en 1764, y, sobre todo, el Conde de Marcolini, a partir de 1774. Los objetos modelados estarán envueltos en un gusto neoclásico que imita las esculturas griegas, así como en medallones que encierran decoraciones pictóricas. Se siguen haciendo los modelos de los primeros momentos: «puttis», flores, figurillas, según la moda de mediados del siglo XVIII, y vajillas con frutas y cenefas doradas, entre otros.

Es justo destacar que de la

manufactura de Meissen derivaron otras fábricas que siguieron, en sus líneas fundamentales, las directrices sajonas. La mayoría de estas industrias estuvieron alentadas por obradores huidos de Meissen. Así, por ejemplo, Viena, que vio florecer su fábrica bajo la dirección de Claudius Innocentius Du Paquier, quien huyó de Meissen con dos modeladores; la fábrica de Höchst, nacida en 1746 y protegida por el arzobispo de Mainz en 1753; la fábrica de Fürstenberg, surgida en 1747 y patrocinada por el Duque de Brunswick; la fábrica de Frankenthal, fundada por Hannong en 1757; las dos fábricas berlinesas; y la manufactura bávara

de Nymphenburg, nacida en 1753.

Como indicábamos al comienzo, si la fábrica de Meissen tiene serias dificultades para su estudio, los dos últimos períodos de la misma —1774-1816, y 1816 a nuestros días— son prácticamente desconocidos para nuestros investigadores occidentales. En líneas generales, puede decirse que la producción se dedica a recrear piezas de épocas anteriores, a imitar a la fábrica de Sévres —especialmente en el uso del azul cobalto— y a realizar copias de cuadros de Grevece, Canaletto y Berchem, entre otros. El resultado es que las piezas son más transparentes y brillantes, al verse libres de todas las impurezas de las mezclas⁴.

LAS PIEZAS MEISSEN DEL PATRIMONIO NACIONAL

La Colección de cerámica y porcelana del Patrimonio Nacional tiene la suerte de conservar entre sus fondos un conjunto de esculturas y vajillas realizadas en la época más floreciente de Meissen, coincidente con el reinado de Carlos III. La razón de que estos objetos hayan llegado a nuestros días a través de este Monarca, tiene una sencilla explicación: siendo Rey de Nápoles, contrae matrimonio en 1738 con María Amalia de Sajonia, hija de Augusto III y nieta del Gran Elector Augusto «el Fuerte», creador y protector de la manufactura de Meissen. No es el momento de analizar los objetivos últimos del enlace que, sin duda, responden a la política de los Borbones durante el siglo XVIII —recordemos que María Josefa de Sajonia se casa con el Delfín de Francia—, pero sí constatar que gracias a él, Carlos III tiene la posibilidad de entrar en contacto directo con la primera fábrica europea, productora de la porcelana dura, que le orientará en la erección de Capodimonte en Nápoles, y, más tarde, en la implantación del Buen Retiro en Madrid. Es indudable que muchas piezas fabricadas durante la primera etapa del Buen Retiro (segunda

mitad del siglo XVIII) tienen cierto sello sajón.

A la hora de estudiar los objetos de Meissen tropezamos con una dificultad: al ser adquiridos durante el período napoleónico del Rey, es complicado encontrar algún vestigio directo sobre ellos. Hemos consultado en la testamentaria de Carlos III⁵ el apartado relativo a la china, pero las descripciones no permiten fijar con exactitud de qué objeto concreto se trata: solamente se consignan tibores, floreros, esculturas variadas y vajillas. Es posible que alguna de estas enumeraciones se refiera a las piezas que vamos a comentar. Según se desprende de las fotografías que ilustran este texto, existen dos tipos de objetos: esculturas y vajillas. Siguiendo esta agrupación haremos un comentario estilístico de las piezas, y, finalmente, apuntaremos las influencias de Meissen en producciones específicamente españolas, a través de una colección privada que hemos catalogado recientemente.

Vajillas

En primer lugar, hay que resaltar la pieza más importante de la fábrica de Meissen que se expone actualmente en el Palacio Real de Madrid: la entremesera nupcial de Carlos III. Es una bandeja de porcelana blanca pintada en verde y oro. El centro está decorado con dos parejas de enamorados, según los diseños de las composiciones campestres de Watteau. Encima de las figuras reposan, acolados, los escudos de Sajonia-Polonia y Borbón-Dos Sicilias, coronados. Las alas se curvan ligeramente hacia arriba con ondulaciones en el borde, que marcan, a su vez, el desarrollo de entrantes y salientes en las paredes laterales. La decoración está dividida en ocho secciones: cuatro, con fondo dorado y flor blanca, en alternancia con cuatro escenas campestres del estilo de la central. El reverso de la pieza muestra la marca de la Fábrica: dos espadas entrelazadas, en azul, indicadoras de las piezas de Meissen de la segunda mitad del siglo XVIII.



La pieza perteneció a la vajilla que la Fábrica alemana de Meissen regaló a Carlos III y María Amalia de Sajonia, con motivo de la boda celebrada en Nápoles en 1738. Cada una de las hijas de Augusto III recibió un regalo de la manufactura; para Amalia se confeccionó un juego para dos personas, que actualmente está repartido del siguiente modo: en el Museo Arqueológico Nacional, siete bandejas ovaladas, dos entremeseras, una lechera, una ponchera y una mancerina; en una colección particular madrileña, una taza; y en una colección particular parisina, otra. La decoración de la pieza se inspira en un grabado de Larmessin

Jarrón cubierto de flores esculpidas en distintos colores. Palacio Real de Aranjuez.

que, a su vez, toma el modelo de una pintura de Nicolás Lancret⁶.

Siguiendo los diseños decorativos de la segunda época de la manufactura sajona, tenemos también dos vajillas —incompletas— expuestas en las vitrinas que el Palacio Real de Madrid dedica a Meissen. Se trata de los conjuntos denominados: «orla malva con escamas» y «orla amarilla y cinta», respectivamente⁷. El primero de ellos consta de las siguientes piezas: 3 entremeseras cuadradas, 2 entremeseras romboidales, una entremesera en forma de concha, 4 entremeseras en forma de corazón, un plato calado, 4 entremeseras en forma de hoja, 2 fuentes redondas, 4 fuentes ovaladas, una compotera, un cestillo, 4 mantequeras, 10 hieleras ovaladas, 6 hieleras cilíndricas y un frutero. La decoración discurre sobre un fondo blanco esmaltado, destacando la ornamentación del borde que se caracteriza por ser tipo «mosaik» o de escamas rosas, con medallones de flores inscritas en un perfil dorado. Las zonas centrales de las piezas muestran grupos de flores y frutas. Todo el conjunto está marcado, en el reverso de las piezas, con dos espadas entrelazadas en azul.

La vajilla de orla amarilla se compone de: 3 platos de postre, 7 hieleras ovaladas, una entremesera en forma de concha, 4 entremeseras circulares y un frutero. La calidad de la porcelana es uniforme y brillante, y los motivos decorativos, medallones de flores, aparecen sobre un fondo blanco enmarcados por una cenefa amarilla que se inscribe en una cinta malva. El conjunto está marcado por las espadas electorales.

Las tres vajillas muestran elementos característicos de Meissen. La fuente de Carlos III y María Amalia presenta las escenas amorosas tipo «Watteau», puestas de moda hacia 1720 por Herold y Heintze, cuyo tipo decorativo se repite durante el segundo período de la fábrica hasta alcanzar la fecha de 1738. Las vajillas, de orla malva y orla amarilla, denotan el gusto imperante en el segundo período con la decoración de flores y frutas, imi-



*Grupo escultórico
del Buen Retiro.
Palacio Real de Aranjuez.*

tado en todas las manufacturas europeas.

No queremos cerrar el comentario de estas vajillas sin aportar un dato documental, muy tardío, que, al menos, deja constancia de su existencia en el Chinero Real y de su procedencia. Se trata de un inventario efectuado en 1871 —durante la I República— de los efectos del Real Oficio del Chinero⁸. Hasta el momento es la única relación completa y detallada que poseemos de los objetos de porcelana y cristal de las Colecciones Reales. Su principal valor radica en que consigna el número de piezas de cada vajilla y las fábricas en las que fueron confeccionadas, y hace una

somera descripción que permite identificarlas en el setenta por ciento de los casos con los objetos actuales. Según se trate de piezas del XVIII o del XIX, el recuento de objetos será más o menos ajustado; es claro que las piezas de vajillas isabelinas se aproximarán bastante al número ofrecido por este inventario, y que las piezas anteriores a la guerra de la Independencia habrán sufrido más alteraciones y, por tanto, el resultado de 1871 puede no ajustarse a la primitiva realidad. Las tres vajillas aparecen bajo las siguientes denominaciones: a) Vajilla de fondo blanco, flores y borde de color rosa, de la fábrica de Dresde —Meissen—, núms.

301 a 304, para la vajilla de orla malva; b) Vajilla blanca, colores rosa, verde y amarillo con un medallón oscuro en el fondo, núms. 315 a 324, para la vajilla de orla amarilla; c) Vajilla de porcelana de Sajonia, con fondo blanco y escudo de las Armas Reales, para la entremesera nupcial. Para este caso consignaremos el número de piezas que se conservaron en el Chinero de 1871, al ser una vajilla tan repartida en Museos y Colecciones, y una pieza conmemorativa de Carlos III:

- «385 - Un plato trincherero.
- 386 - Dos azucareros.
- 387 - Seis platos trincheros.
- 388 - Ocho jícara con asas.
- 389 - Veinte jícara sin asas.
- 390 - Veinte y seis tazas compañeras y tres azucareros.
- 391 - Tres cafeteras con tapas, una lechera, una tetera y un azucarero».

Esculturas

Los grupos y figuras que conserva el Patrimonio Nacional, procedentes de la manufactura de Meissen, manifiestan los rasgos más sobresalientes que caracterizaron a las piezas de la fábrica durante la segunda etapa de su andadura que, como vimos en el recorrido histórico, impuso un tipo de esculturas ornamentadas según la moda imperante en la Europa de 1750-1760, aproximadamente. A través de las ilustraciones podremos contemplar el hacer escultórico de esta industria.

El conjunto presentado se compone de cuatro figuras individuales y tres grupos. Tenemos, en primer lugar, dos figuras individuales, denominadas tradicionalmente, por los objetos que portan entre sus manos: «La dama del manguito» y «El caballero del antejo»⁹. Ambas descansan sobre una peana rococó, fileteada en oro, y están realizadas con un material finísimo, exento de impurezas. Los elementos más destacados de la indumentaria de la dama son: la falda listada con flores, ya que estaban de moda los estampados de fuertes colores, acortada en dos piezas

para ver el calzado —también era muy común llevar las faldas por encima del tobillo, para mostrar los zapatos—; los encajes del delantal; la manteleta de la cabeza, y los zapatos estrechos y escotados para empujar el pie hacia adelante, hechos de tela o bordados con lino. Como detalles complementarios destacan el tupé del peinado, levantado sobre la frente, con bucles que caen por detrás de las orejas, y recogido en cofias o muselinas enrolladas, y los pendientes, que realzan la angulosidad de la cara. Se pueden observar las tenues carnaciones de la piel, así como el leve maquillaje del rostro; igualmente puede distinguirse el empolvamiento de la cabeza, tan típico en las mujeres de clase alta de mediados de siglo.

El caballero muestra algunos elementos del atuendo masculino dieciochesco que, a diferencia del femenino, conservó, durante largo tiempo, las formas adoptadas en el reinado de Luis XIV: casaca hasta la rodilla con calzón corto y medias altas ajustadas sobre el calzón, y chaleco estampado guarnecido con una corbata de encajes; era costumbre que las mangas de la camisa sobresaliesen por los puños de la casaca. El traje, en conjunto, resulta rico en colorido, a diferencia de la moda impuesta a partir del siglo XIX, en la que dominarán los tonos oscuros. El tocado, distintivo de las

clases altas del siglo XVIII, permite entrever la peluca de bucles claros, puesta de moda con Luis XIV. Sin embargo, en la figura existe un contrasentido, ya que presenta el sombrero en la cabeza, cuando la costumbre exigía llevarlo debajo del brazo, con el fin de dejar al descubierto la peluca. El modelo de sombrero responde, al menos, a la línea de la época: alas levantadas hacia arriba con adornos dorados sobre el fieltro negro. «El caballero del anteojito», igual que «La dama del manguito», tiene restos de colorete en las mejillas, peculiaridad típica de los hombres de la burguesía dieciochesca.

Responden a las características enunciadas otras dos esculturas individuales, que se conservan en el «Salón de las Liras» del Palacio de El Pardo, y que portan, cada una de ellas, un candelabro de nueve luces. La peana sobre la que reposa cada una, la indumentaria masculina y femenina, y los respectivos tocados, así como las carnaciones de la piel, son similares al «manguito» y al «anteojito». El elemento distintivo es el objeto iluminador, que, además de ofrecernos una idea del tipo de candelabro fabricado en Meissen en esta época, nos brinda una serie de elementos interesantes: por ejemplo, nos permite conocer uno de los modelos que existieron como adornos de mesa o consola, tan renombrados en el reinado de Augusto

«el Fuerte», y contemplar también la calidad de los oros que discurren sobre un fondo blanco, y los bordes ondulados de la pieza, así como los motivos florales que adornan el tronco y los dos soportes del árbol, que constituyen los distintivos más importantes de Meissen, y que ya apuntamos al hablar de las vajillas.

Para completar la escultura figurativa, mencionaremos tres grupos de gran belleza y similar factura, conservados en el Palacio Real de Madrid. Dos de ellos representan escenas pastoriles bajo un árbol; el tercero muestra una pareja en torno a un fuste clásico, rematado en un jarrón del que penden guirnaldas de flores. No es necesario repetir las notas determinantes de la moda, porque responden, plenamente, al comentario realizado en las dos primeras figuras. Si nos interesa destacar un elemento que no ha aparecido hasta ahora y que ha sido mencionado al hablar de la segunda etapa de Meissen: se trata de las flores modeladas en diversos colores que decoran cestos —como en uno de los grupos—, y sombreros —como en el grupo de la mandolina—, o que forman parte de guirnaldas que se enroscan sobre las figuras —como en el tercer conjunto—. Sin embargo, la pieza más característica decorada con estas flores, se conserva en el Palacio de Aranjuez: se trata de un jarrón montado en tres

secciones de fondo blanco, cubierto materialmente por una guirnalda de menudas flores policromadas en diversos tonos, que tapan el pie, el cuerpo central y la cubierta superior. La profusión decorativa, especialmente con la técnica del abigarramiento «floral», es también una de las características de la segunda época —ya introducida en los años veinte— y mantenida como uno de los distintivos decorativos de la manufactura alemana a lo largo de todos sus tiempos.

INFLUENCIAS DE MEISSEN EN BUEN RETIRO

Es indudable que la manufactura de Meissen ha ejercido una poderosa influencia en todas las fábricas europeas, especialmente durante las tres primeras etapas de su existencia, y que cederá ante el fuerte empuje protagonizado por la francesa de Sévres. Al mismo tiempo, se producirán intercambios de elementos estilísticos entre ambas manufacturas. No es éste el momento de analizar los puntos de hermanamiento entre ambas, ni de seguir el curso de las piezas de Meissen por el camino francés. Ahora nos interesa señalar un elemento decorativo muy importante en la producción de Sajonia o de Meissen, del que no conservamos vestigios directos: los

Pie de candelabro, candelabro de tres luces y soporte de vela. Seminario de Madrid (Fotos Daniel Cubillo).





Pebetero con flores esculpidas.
Seminario de Madrid
(Daniel Cubillo).

«puttis» o amocillos, tan comunes desde 1720. Sin embargo, tenemos la suerte de mostrar este estilo figurativo a través de una colección privada que hemos catalogado recientemente, y que se encuentra muy cerca del Palacio Real de Madrid: se trata de los fondos histórico-artísticos del Seminario Conciliar Diocesano de Madrid. Esta colección, integrada por 990 piezas, conserva ocho piezas procedentes de la manufactura de Meissen: tres tetras relativamente modernas, dos fuentes de brillante fondo blanco y menuda decoración floral, que es característica, como ya hemos visto, de las vajillas (posiblemente sean piezas de finales del XIX que siguen la decoración de momentos anteriores), y de las piezas más importantes para nuestro objetivo, esto es: dos candelabros de fondo blanco cubiertos de flores y sostenidos por una figura de amocillo, y un pie de lámpara de las mismas características que los anteriores, con pe-

queños «puttis» trepando por el tronco del árbol. Estas esculturas del Seminario muestran el hacer de Sajonia durante la segunda y tercera etapa de la fábrica, que influyeron, claramente, en los grupos escultóricos que adornan las cuatro ménsulas de la Sala de Porcelana del Palacio de Aranjuez. Recordemos que la mencionada Sala comienza a construirse en 1763 y se culmina en 1765 —ambas fechas están señaladas en las paredes—, y, por tanto, se hace en el estilo más primigenio de la fábrica del Buen Retiro, que sigue todas las pautas de Capodimonte, y ésta, a su vez, está radicalmente influenciada por Meissen, gracias al matrimonio de Carlos y M. Amalia. Esta explicación aparecerá más perfilada en el Catálogo de piezas españolas que estamos preparando. quede este apunte como un esbozo de las relaciones entre Meissen y Buen Retiro, y como un curioso enlace entre dos colecciones tan cercanas en el espacio¹⁰.

NOTAS

¹ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. LETICIA: *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional: Palacios Reales*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1988. En este Catálogo aparecen descritas y estudiadas las Salas de Porcelana de los Palacios de Aranjuez y Madrid, así como algunas piezas napolitanas, entre las que destaca el gran relieve de «La caza» conservado en El Escorial. Igualmente, se hace una detallada exposición de la historia de ambos centros, con una división de los períodos estilísticos, y una relación de los escultores que en ellas trabajaron.

² SAGARRA, E.: *Social history of Germany, 1648-1914*. Londres, 1977; HOLBORN, H.: *A history of modern Germany, 1648-1840*. Londres, 1964; GOOCH, G. P.: *Germany and the French revolution*. Londres, 1920. Destacamos también los repertorios de Historia Universal del Siglo XXI (1975); la Historia de Europa del Siglo XXI (1981) y la edición que Cambridge University Press dedica a este período (1979).

³ Reseñamos el pequeño repertorio recopilado sobre la fábrica de Meissen: AUINGER: *Meissner porzellan-marken*. Berlín, 1910; BERLING: *Das Meissner porzellan und seine Geschichte*, Berlín, 1900; HOFMANN: *Das porzellan der europäischen manufakturen in XVIII*, Nueva York, 1951; PAZAUER: *Meissner porzellan malerei des 18 Jahrhunderts*. Stuttgart, 1929; SAVERLANDT: *Deutsche por-*

zellan figuren des 18 Jahrhunderts, Colonia, 1923; ZIMMERMANN: *Meissner porzellan*, Leipzig, 1923.

⁴ Las mejores piezas de Meissen se conservan en los siguientes Museos y colecciones:

- El Museo «Für Kunsthandwerk» de Dresde.
- El Museo «Schaulle der V. E. B. Staatliche porzellanmanufaktur» de Meissen.
- El Museo de Artes Decorativas de Berlín.
- El Museo de Hamburgo.
- El Residenz de Munich.
- Los Palacios de Luis II de Baviera, Lindergoh, Neuswanstein y Herrenchiemsee.
- El Museo de Sévres en París.
- La colección privada Grollier de París.
- La colección privada de la Condesa de Castellane en París.
- La colección privada de Teodoro Behrens en Hamburgo.
- La colección privada do Fischer y la de Siptzner en Dresde.

En España:

- El Museo de Artes Decorativas de Madrid.
- El Museo Arqueológico Nacional.
- El Patrimonio Nacional.
- La colección privada del Seminario de Madrid.

⁵ A.G.P. Sec. Registros, n.º 258. «Inventario de las pinturas, esculturas, alhajas, muebles, relojes, etc., que han quedado por fallecimiento de S.M. el Señor Don Carlos III». Tomo II, fols. 421 a 434.

⁶ BORCHER, EMMANUEL: *Catalogue raisonné des estampes, eausefortes, pièces, en couleur au bistre et au levís de 1700-1800*, París, 1877; JUNQUERA DE VEGA, PAULINA: «Vajillas reales: piezas seleccionadas», en REALES SITIOS, Madrid, Patrimonio Nacional, 1967, n.º 11; OLIVAR DAYDI: *Notas en torno a una porcelana histórica*. Barcelona, Seix Barral, 1950.

⁷ JUNQUERA DE VEGA, PAULINA: *Op. cit.; IV Centenario del Monasterio de El Escorial: las Casas Reales, el Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, núms. 77, 78, 79 y 80.

⁸ A.G.P. Sec. Administrativa, Leg. 760. «Inventario general de los efectos existentes en el Real Oficio del chinero en virtud de lo dispuesto en Primero de Noviembre de 1871».

⁹ JUNQUERA DE VEGA, PAULINA: «Porcelanas palatinas: grupos y figuras», en REALES SITIOS, Madrid, Patrimonio Nacional, 1967, n.º 11.

¹⁰ Queremos apuntar que, posiblemente, la colección diocesana comenzaría a formarse durante el tiempo en que el solar del actual Seminario estuvo ocupado por el Palacio de los Duques de Osuna. Es factible que la relación existente entre la Casa Nobiliaria y la Casa Real española, diera lugar a un intercambio de regalos y a la compra de objetos suntuarios, por parte de la aristocracia, procedentes de manufacturas de escaso alcance popular. Pudiera ser éste el camino de adquisición de piezas en las colecciones privadas. Los fondos de esta colección están estudiados por M. LETICIA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, en *Villa de Madrid*, años 1986 y 1988.

Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Gemino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: Cinsa. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 - 28043 MADRID



Nave espacial

Contrapunto

Esta es una nave que surca plácidamente la inmensidad del mar, que navega envuelta por la brisa nocturna, con las estrellas como techo, con la luna como faro. Una nave que corta dul-

cementemente el primer aire de la mañana, que viaja con el cielo como único límite.

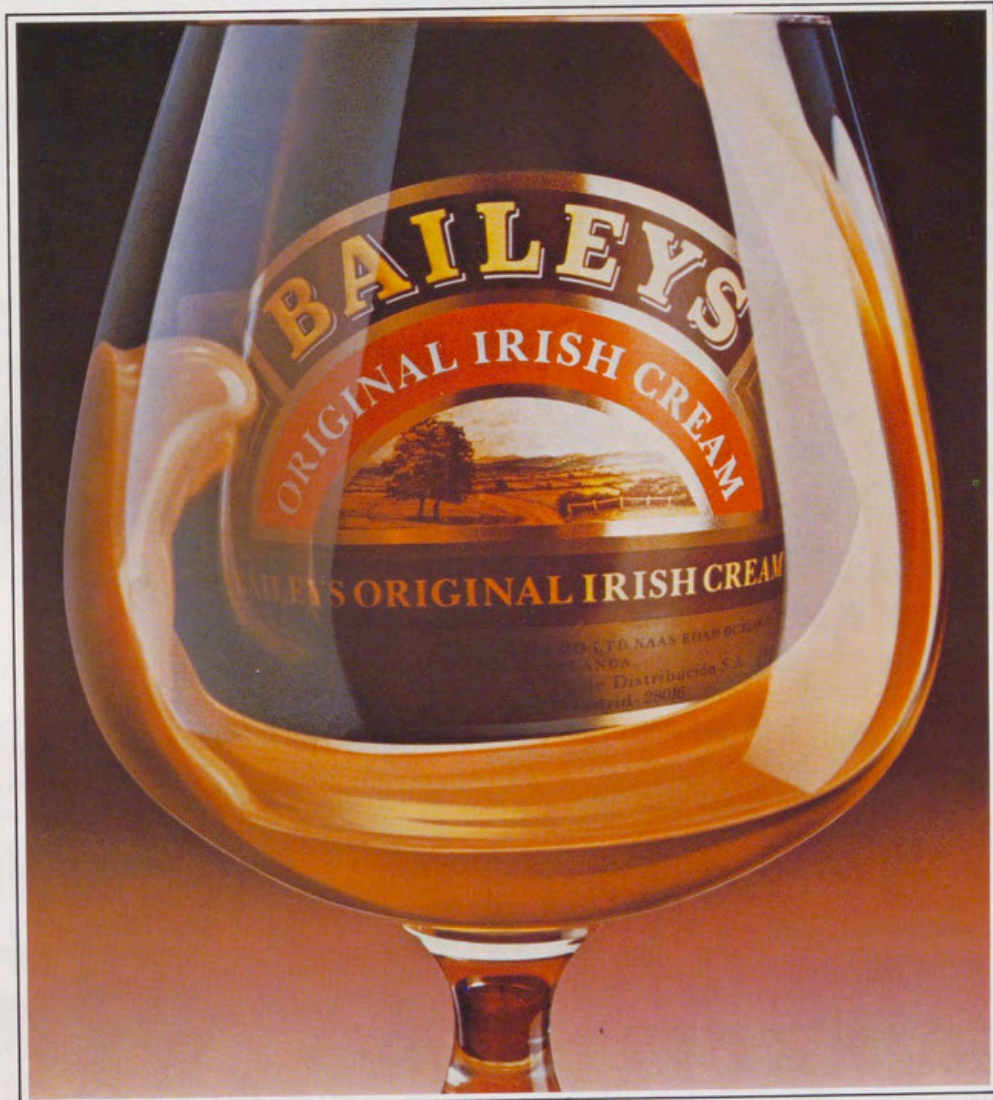
Es una nave de Trasmediterránea. Una nave espacial.

Salidas diarias a Baleares.
Infórmese en Trasmediterránea
o en su Agencia de Viajes.



TRASMEDITERRANEA
Viaje por el espacio. Viaje en barco.

Baileys, la magia del sabor.

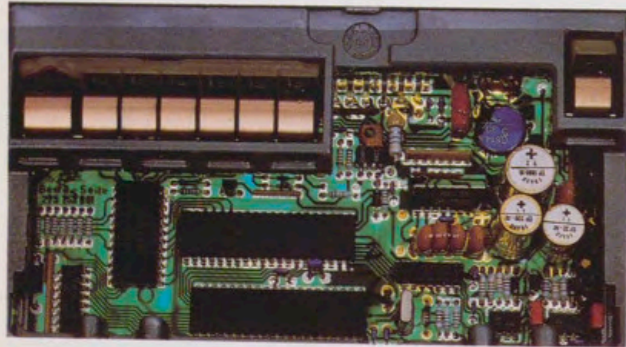


Beba magia, estilo, la clase de la Crema Irlandesa.

LIBERTAD **ABSOLUTA**

Renault 21 TI. Libertad absoluta.

En la velocidad, en el espacio, en el frenado... En las sensaciones que, de golpe, se aceleran. En respuesta a un motor de inyección electrónica de 120 CV., capaz de pasar de 0 a 100 Km/h. en sólo 9,7 segundos.



Ordenador electrónico sistema ABS.

Sean cuales sean las condiciones de adherencia, la precisión de su sistema ABS (en opción) reduce la distancia de frenado y convierte su trayectoria en prueba de estabilidad. Seguridad absoluta.

El Renault 21 TI tiene el temperamento de los grandes deportivos. Que se expresa también en los detalles: faros antiniebla integrados en el parachoques delantero, embellecedores aerodinámicos, cuentarrevoluciones electrónico...

El telemando de apertura de puertas por infrarrojos franquea la última barrera.

Ya dentro, cómodamente envuelto en un asiento anatómico, con el volante de tres radios en la mano, la libertad se convierte en el paisaje que desfila. Se refleja en los dos retrovisores exteriores, regulables desde el interior. Y a través de las ventanillas ahumadas, a 200 Kms. por hora, se pierde en rutas nuevas.

Rutas del Renault 21 TI. Ruta de libertad.



RENAULT 21 TI **ABS** EN OPCION



Más de 1.450 puntos de asistencia en toda España.
RENAULT recomienda lubricantes **elf**

RENAULT
COCHES LLENOS
DE VIDA

HAZTE DE ORO



Tarjeta Visa-Oro del Banco Central.
Hasta 2.000.000 de pesetas para
comprar en más de 3.000.000 de
establecimientos de todo el mundo.

Las 24 horas del día. Los 365
días del año. A su disposición
en cualquiera de las más de 2.000
oficinas del Banco Central.


BANCO CENTRAL
Su Banco amigo.

Mucho más que ordenadores.



NCR, empresa informática de prestigio mundial, está a la vanguardia tecnológica en la fabricación de ordenadores.

Los ordenadores que el mercado requiere y que usted necesita, compatibles y capaces incluso de no tolerar fallos. Sistema "Fault Tolerant". En NCR hacemos informática que realmente le ayuda.

Pero NCR es mucho más que ordenadores. Nuestras aplicaciones ofrecen la más

amplia gama de soluciones en todos los campos: gestión administrativa, de personal, industrial, comercial, financiera, pública, hospitalaria, etc.

Y, además, 1.300 profesionales con 500 técnicos dedicados al mantenimiento están continuamente pendientes de que usted obtenga los mejores resultados.

Por eso, hoy NCR España cuenta con más de 30.000 sistemas instalados y la

confianza de más de 12.000 clientes.

Llame hoy mismo a NCR. Tenemos para usted el ordenador que necesita y mucho más.

Si desea Vd. mayor información, le rogamos llame a la Srta. Silvia Sandoval (91) 403 33 50.

NCR

Contribuye a su beneficio.

Ingresa en el mundo de Ducados Internacional.



Ducados Internacional.
Tabaco de mundo.

Contrapunto



 Tabacalera



Actividades culturales

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: ENTREGA DEL «PREMIO ESPECIAL DEL CONSEJO DE EUROPA»

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, asistió, el día 2 de mayo, en Estrasburgo, al acto de presentación del «Premio Especial del Consejo de Europa. Museo Europeo del Año 1987», otorgado al Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid y al «Bayerisches Nationalmuseum» de Munich. Asimismo, el día 23 se celebró en el Palacio Real de Madrid la entrega oficial del Premio a Sus Majestades los Reyes, y, posteriormente, se hizo entrega de la estatuilla de Joan Miró, símbolo del Premio, a la Comunidad de Las Descalzas Reales.

Al acto de presentación del Premio, celebrado en el Castillo de Rohan de Estrasburgo, asistieron los parlamentarios de la Asamblea del Consejo de

Europa y numerosos invitados, representantes del mundo de la cultura y de los medios de comunicación. Tras los discursos pronunciados por Marcel Rudloff, Alcalde de Estrasburgo, M. Jean Faviere, miembro del Comité del Premio Museo Europeo del Año, y Louis Joung, Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, intervinieron, en nombre de los museos premiados, Manuel Gómez de Pablos y Su Alteza Johann Georg, Príncipe de Hohenzoller.

En su discurso, el Presidente del Patrimonio Nacional agradeció al Consejo de Europa la concesión de este Galardón: «El Premio supone, para nosotros, el reconocimiento de la Europa de la Cultura a la singular empresa de abrir al público, como museo, un Monasterio lleno de historia y arte, sin perturbar, con ello, su carácter conventual ni la clausura de las religiosas clarisas que lo habitan desde su fundación. Ejemplo, por otra parte, de buena colaboración entre la Iglesia y el Estado en la tarea de conservar y hacer accesibles los bienes culturales, que han sabido apreciar quienes nos han concedido este Premio y que yo deseo subrayar».

Gómez de Pablos señaló también que «El Monasterio de Las Descalzas Reales, vinculado desde su fundación a la Corona

española, tiene, por su origen, por su historia y por su contenido, una dimensión realmente europea».

En efecto, los retratos que se conservan en su «salón de reyes» constituyen el mejor testimonio de las relaciones que tuvo este Monasterio con las casas reinantes en España, Austria, Portugal y Francia, con los Estados italianos, y con los Países Bajos, que hicieron de él, en cierta manera, una encrucijada europea.

Reflejo de esa historia y resultado de las generosas donaciones de sus protectores es el rico patrimonio artístico que posee este Monasterio: pintura, escultura, muebles, tapices, orfebrería y objetos religiosos, que permite recrear, dentro de sus muros, un verdadero espacio cultural europeo. Tiziano, Antonio Moro, Carducho o Pom-

peio Leoni, Brueghel, Isenbrandt, Rubens, Sánchez Coello, Ribera, Zurbarán, Martínez Montañés o el propio Francisco de Goya, que aún trabajó para el Monasterio a finales del siglo XVIII, son valores consagrados que nos hablan hoy del sentido universal de la cultura nacida en nuestro continente.

«Sin embargo —añadió el Presidente de Patrimonio Nacional— el mayor valor de Las Descalzas no reside tan sólo en la suma de obras de arte que se conservan en el Monasterio, sino en el propio conjunto conventual, en el ambiente intemporal donde esos bienes culturales se integran, que ha permanecido intacto a través de los siglos y que hoy, por capricho de la evolución urbana de Madrid, se encuentra rodeado por uno de los barrios más trepidantes y activos de la capital».



Sus Majestades los Reyes recibieron de Günter Müller la estatuilla de Miró, que acredita el Premio Especial del Consejo de Europa.

Gómez de Pablos afirmó que «desde la apertura de este Monasterio al público son muchas las personas que han trabajado y trabajan con entusiasmo y competencia en esta empresa, no siempre fácil, de abrir al público como museo un monasterio de clausura. Todas ellas han hecho posible la incorporación de Las Descalzas Reales a las prácticas culturales de nuestro tiempo, proyectando hacia el futuro una página bri-



Manuel Gómez de Pablos entregó a Sus Majestades los Reyes la medalla conmemorativa, editada por el Patrimonio Nacional con motivo de este acontecimiento.

El Presidente del Patrimonio Nacional entregó la estatuilla a la Abadesa de Las Descalzas Reales, en un acto que tuvo lugar en el Monasterio con la presencia, entre otras personalidades, del Secretario General del Consejo de Europa, Marcelino Oreja.



COVER

llante del pasado europeo, y la concesión por el Consejo de Europa de este Premio Especial así viene a confirmarlo».

Don Manuel Gómez de Pablos concluyó expresando de nuevo su gratitud al Consejo de Europa y su admiración por «la labor que la Asamblea Parlamentaria realiza en favor de la Cultura, incrementando el interés de todos los europeos por conservar nuestro pasado y presente comunes, teniendo en cuenta que uno de los fines fundamentales del Consejo de Europa es la integración de los diferentes países miembros a través de los vínculos culturales».

El día 23 de mayo se celebró, en el Palacio Real de Madrid, la entrega oficial a Sus Majestades los Reyes del Premio otorgado al Monasterio de Las Descalzas Reales. A este acto asis-

tieron el Secretario del Consejo de Europa, Marcelino Oreja, el Ministro de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno, Virgilio Zapatero, el Ministro de Cultura, Javier Solana y dirigentes del Patrimonio Nacional, entre otras personalidades.

El Presidente de la Comisión de Cultura del Consejo de Europa, Günter Müller, tras pronunciar un discurso, hizo entrega del Galardón a Don Juan Carlos, Patrono del Monasterio. Asimismo, y después de un breve discurso, Manuel Gómez de Pablos entregó al Rey una medalla conmemorativa, editada por el Patrimonio Nacional con motivo de este acontecimiento, obra del escultor realista Julio L. Hernández, fundida en bronce a la arena, con minuciosos relieves alusivos al Monasterio.

Como colofón de este acontecimiento, ese mismo día el Presidente del Patrimonio Nacional ofreció la estatuilla de Joan Miró a la Comunidad de Religiosas del Monasterio de Las Descalzas, donde quedará expuesta hasta el próximo año.

CLAUSURA DEL VIII CENTENARIO DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados del Ministro de Relaciones con las Cortes, Virgilio Zapatero, del Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, y de numerosas autoridades, presidieron los actos de clausura del VIII Centenario del Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, la fundación más antigua de las que se encuentran bajo la administración del Patrimonio Nacional, noble decanato que la singulariza y distingue de las demás.

A su llegada al Monasterio, los Soberanos fueron recibidos por la Abadesa, Madre Presentación Balbás, y la Comunidad de Religiosas. Los Reyes co-

rrespondieron con saludos a las más de cuarenta religiosas que residen en el cenobio, a las que en esta ocasión se había unido una amplia representación de otras comunidades cistercienses burgalesas y del resto del país. Asistió a los actos el procurador general de la Orden Cisterciense, Bernard Johnson, a quien acompañaban otros seis abades, entre ellos los de San Pedro de Cardeña y Silos, así como el del monasterio francés de «Santa María del Desierto» (Toulouse). Asimismo, acudieron la General de la Federación Cisterciense, Madre María Jesús Estalayo, junto a varias abadesas y superiores de distintas congregaciones cistercienses.

En la iglesia del Monasterio de Las Huelgas, el arzobispo burgalés, monseñor Teodoro Cardenal, ofició la celebración de la Palabra. En la homilía el prelado burgalés se refirió a las comunidades cistercienses y a la fundación de la orden y del Monasterio. Habló del cente-



Don Juan Carlos y Doña Sofía accedieron al Monasterio por la puerta de Reyes, donde fueron recibidos por la Abadesa y la Comunidad de religiosas de Las Huelgas.

nario de este convento, y ensalzó a las religiosas como ejemplo vivo de espiritualidad.

Finalizado el acto religioso, los Reyes inauguraron oficialmente el Museo de Telas Medievales, que tiene su nueva ubi-

cación en la antigua cilla monacal. Don Juan Carlos descubrió allí mismo una placa conmemorativa.

Después de la ceremonia religiosa y la inauguración oficial del nuevo Museo de Telas Medievales, los Reyes asistieron a una lección magistral pronunciada por el catedrático Luis Suárez. Previamente, la Madre Presentación Balbás agradeció a los Monarcas que hubieran asistido a los actos de clausura del VIII Centenario de la fundación de este Monasterio. Afirmó que, tras ocho siglos bajo el patronazgo real, la comunidad continúa con el mismo espíritu, con la misma fidelidad y entrega a la causa cuando se inicia una nueva centuria para este Monasterio.

En su intervención, Luis Suárez hizo una referencia a la fundación de este Monasterio, profundizando en la semblanza de los reyes fundadores y de sus sucesores. Señaló, asimismo, que la fundación de este cenobio había supuesto «lo que podríamos llamar *revolución de la femineidad* (...) y que se traduce en el reconocimiento por primera vez de que la mujer puede ser por sí misma protagonista de grandes empresas».

También se refirió a la importancia de este Monasterio en la ruta jacobea y a sus inicios como «un refugio improvisado para un puñado de monjas que escondían, bajo el hábito de tonos blancos con algunas líneas negras, la firme voluntad de lograr su objetivo». Vinculó este Monasterio, así como otros de nuestro país, a la Monarquía, de la que dijo que «ha sido el modo de expresarse la legitimidad histórica de la nación española». Para Luis Suárez, de Las Huelgas «obtenían los reyes medievales la fuerza espiritual que legitimaba su poder».



Tras el acto académico, en la sala del Hospital del Rey del Monasterio de Las Huelgas, dedicada a exposición de objetos de culto y de botica, los Reyes asistieron a la firma del convenio de cesión de «El Parral» al Ayuntamiento, suscrito por el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, y el Alcalde de Burgos, José María Peña.

En el acuerdo se establece una cesión de esta finca durante

En la Iglesia del Monasterio, el Arzobispo de Burgos se refirió al significado del Centenario y a la Comunidad como ejemplo vivo de religiosidad.

Su majestad el Rey descubrió la lápida conmemorativa de la inauguración del nuevo Museo de Telas Medievales.



25 años a la ciudad de Burgos y el compromiso, por parte de la Corporación municipal, de asumir el coste de las obras de pavimentación y urbanización de la plaza del Compás, en el exterior del recinto.

Antes de estampar las corres-

pondientes rúbricas, Manuel Gómez de Pablos pronunció un discurso en el que, además de expresar su satisfacción por la firma de este convenio, manifestó que «la presencia de los Reyes a lo largo de la historia en el Patronato de Las Huelgas

y Hospital del Rey, es bien patente, como también se manifiesta en la finca de «El Parral», ya que su adquisición por el Patronato del Hospital del Rey se debe, precisamente, a una donación real. Don Alfonso XIII concedió, en favor del pueblo burgalés, una servidumbre de entrada, paso y estancia en esta finca, y es ahora su Majestad el Rey don Juan Carlos I, como patrono, quien, a través del Patrimonio Nacional, tiene a bien ceder temporalmente la finca a los burgaleses.

Con gran entusiasmo —añadió Gómez de Pablos— cumplimentamos la orden de su Majestad el Rey y celebramos haber tenido ocasión con ello de satisfacer la aspiración de los habitantes de esta ciudad, para que puedan disfrutar de «El Parral», escenario hasta ahora de la fiesta de «El Curpillos», todos los días del año».

En respuesta, el Alcalde de Burgos señaló que la colaboración que siempre ha existido entre el Patrimonio Nacional y la ciudad de Burgos, culmina con la firma de este convenio: «una etapa que va a posibilitar un disfrute y uso mejores, por parte de los burgaleses, de la finca de *El Parral*». Al hecho gozoso de la culminación formal de este acuerdo —añadió



Actividades culturales



En su intervención, la Abadesa del Monasterio agradeció a los Monarcas su presencia en los actos de clausura del VIII Centenario.

Manuel Gómez de Pablos y José María Peña, Alcalde de la Ciudad, firmaron el Convenio de cesión de la finca «El Parral» al Ayuntamiento de Burgos.

José María Peña—, se une el de la presencia de Sus Majestades, actuando el Rey Don Juan Carlos I como notario de este acto, que siendo importante en sí mismo, adquiere proyección y realces singulares, pues, a pesar de un calendario intenso en actos y denso en compromisos, el afecto que Sus Majestades sienten por todo lo burgalés, ha convertido en exigencia imprescindible su comparecencia en nuestra ciudad».

Al finalizar este acto, los Reyes recibieron los libros publicados por el Patrimonio Nacional con motivo del Centenario: «*El Catálogo de Telas Medievales*», y «*Los códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*», este último editado junto con «Lunwerg». Asimismo, Don Juan Carlos y Doña Sofía recibieron varios volúmenes bibliográficos: fruto del convenio de investigación histórica para conmemorar la fundación del Monasterio de Las Huelgas, financiado por el Patrimonio Nacional y la Caja de Ahorros del Círculo, y que fueron entregados por Juan José García González, director del Departamento de Historia Medieval del CUI y responsable del proyecto, y los profesores Francisco Javier Peña y Luis Martínez, profesores del CUI, así como Lucía García Aragón,

miembro del equipo de investigación.

Actividades conmemorativas

El VIII Centenario de la fundación del Monasterio de Las Huelgas ha sido el punto de partida de un amplio programa de actividades culturales, en el que se incluye la edición de obras como los «*Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*» o el «*Catálogo de Telas Medievales*». Con estas obras se persigue una aproximación a Las Huelgas, desde los diversos ángulos que ofrece su compleja realidad, y que deben ser entendidas como una invitación al estudio y a la investigación en torno al Monasterio, en su más amplio sentido.

La importancia de libros como el de los «*Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*», de Sonsoles Herrero, radica en que, con ellos, podemos seguir la labor de los diferentes «scriptorium» en los monasterios castellanos, además de servir como vehículo de divulgación de los fondos más importantes de las colecciones del Patrimonio Nacional, como el de sus libros antiguos —manuscritos, incunables, códices—, repartidos en las diferentes bibliotecas de sus palacios y mo-



nasterios, objeto de continuo estudio, que se desarrolla sin más limitaciones que las derivadas de la adecuada conservación de los mismos.

Dentro de esta Colección de ejemplares excepcionales, como los ricos Códices miniados de los Libros de Horas, el Códice Castellano del Libro de la Montería del Rey Alfonso XI, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, o las famosas Biblias Medievales Romanceadas, el Ceremonial de los Reyes de Castilla y Aragón, las obras de Alfonso X el Sabio, la Crónica Troyana y el Apocalipsis de los Duques de Saboya, en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, se hallan los seis magníficos Códices del Monasterio de Las Huelgas, cuyas miniaturas poseen un peculiar estilo

y un depurado gusto en la ornamentación y colorido, así como una técnica acabada y virtuosa.

El principal mérito de su autora, Sonsoles Herrero, que ha pasado de la simple admiración por la miniatura a un concienzudo trabajo de investigación, consiste en el hallazgo de una página del posible segundo tomo de la Biblia Románica del siglo XII, que se encuentra en la Biblioteca provincial de Burgos, además de sus cualificados análisis sobre las miniaturas, de visiones intelectualizadas y simbólicas, cargadas de sugerencias.

En «*El Catálogo de Telas Medievales*» se analizan los restos de sudarios y vestiduras mortuorias, así como de las telas que forraban los ataúdes ex-

traídos de las tumbas del Panteón Real del Monasterio de Las Huelgas, y que demuestran la riqueza, variedad y abundancia de los tejidos medievales del siglo XIII. Estas telas centenarias nos revelan lo que sólo podría estudiarse en miniaturas y estatuas de forma incompleta, y nos proporcionan una síntesis magnífica de lo que fue el arte tan personal del bordado en la Corte castellana.

La autora del Catálogo, Concha Herrero, Jefa del Servicio de Conservación e Investigación del Patrimonio Nacional, ha puesto especial interés en el aspecto decorativo de los tejidos, sobre todo en los de gusto sasánida y en los almorávides y almohades, o de lacería de origen africano y copto. Las ilustraciones de estas obras, únicas en su género, con temas historiados y alegóricos, y un breve apartado de términos textiles, al final de la obra, completan las explicaciones del texto.

Con estas publicaciones se pretende estimular la investigación histórico-artística que permita un mayor conocimiento sobre el Monasterio, así como de nuestra historia medieval, desde una óptica general sobre lo que una sociedad contemporánea debe conocer de su pasado.

En este sentido, ahora culmina el acuerdo que el Patrimonio Nacional suscribió en su día con el Departamento de Historia Medieval del CUI, con el apoyo de la Caja de Ahorros del Círculo Católico, para contribuir a la exaltación científica del VIII Centenario de la fundación del Monasterio.

Los resultados de este convenio se concretan en seis libros de documentación, que contienen 993 unidades fechadas entre los años 1116 y 1328, y dos volúmenes monográficos que estudian la dotación económica

y la irradiación social de Las Huelgas y el Hospital del Rey en los siglos XII, XIII y XIV.

El punto de referencia básico de ambos estudios son los respectivos señoríos de Las Huelgas y del Hospital, girando en torno a ellos todas las cuestiones principales: los orígenes, el proceso de formación y expansión de los patrimonios, la naturaleza de los bienes integrados, los sistemas de explotación, la renta, los mecanismos empleados en la administración y en la defensa de ambos señoríos y los capítulos de gasto e inversión.

Obras de restauración y rehabilitación

El Patrimonio Nacional también ha llevado a cabo una importante actividad de restauración arquitectónica, muy superior a la que se desarrolla en condiciones normales para obras de pura conservación.

Como colofón de los actos conmemorativos del VIII Centenario, los Monarcas asistieron al acto popular, que tuvo lugar en el Compás de Adentro del Monasterio, y en el que participaron diversos grupos de Música y Danza regionales.

Sus Majestades los Reyes recibieron los libros editados por el Patrimonio Nacional con motivo del Centenario.



Desde los primeros meses del año pasado se está trabajando en intervenciones puntuales, si se quiere menores, pero muy necesarias, que culminarán con la gran obra de restauración general de las cubiertas del Monasterio. Pero, sin duda, la obra más importante ha sido la recuperación de los restos del Pasillo de las Legas o Conversas y la Cilla, que se ha abierto como Museo de Telas Medievales.

En la zona Oeste del conjunto monacal se situaban las antiguas bodegas y trojes, una de cuyas secciones, con paso directo desde el itinerario turístico que discurre por el Claustro, ha sido rehabilitada para albergar al nuevo Museo de Telas Medievales.

Para su exposición se ha optado por el diseño de unas vitrinas en forma de tumba, recordando exactamente el volumen de las que se encuentran en las naves de la iglesia, y que muestran al visitante lo que

puede considerarse la mejor colección de telas medievales de Europa.

Asimismo, el personal especializado de los diferentes talleres de restauración del Patrimonio Nacional ha llevado a cabo una meritoria labor de restauración de obras de arte, entre las que se incluyen ciento cuarenta pinturas al óleo sobre lienzo, tabla o cristal; siete esculturas, tres de las cuales son de Juan de Ancheta, Diego de Siloé y del Borgoñón; quince piezas textiles destinadas al nuevo Museo de Telas; nueve piezas de madera tallada y policromada, y nueve paños flamencos de la segunda mitad del siglo XVI, serie Sansón y Escipión, y de los siglos XVI y XVII, de Bruselas y Francia, series Decio y Boscajes, así como ocho reposteros bordados del siglo XVII, que representan a diferentes emperadores romanos.

Se ha restaurado también el fresco de la «Batalla de las Na-



vas de Tolosa», situado en el cerramiento de la cabecera del Coro; el Retablo de la Capilla de San Juan, en la nave central, donde se encuentra enterrada la Abadesa Ana de Austria; la Cabecera del Coro de la nave central, con los sepulcros de los fundadores, Alfonso XIII de Castilla y doña Leonor de Inglaterra, y la fachada del Monasterio.



Actividades culturales

LOS ALCAZARES DE SEVILLA AL SERVICIO DE LOS REYES

Ante la presencia de Sus Majestades los Reyes, el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, y el Alcalde de Sevilla, Manuel del Valle, firmaron recientemente un Convenio para la utilización del «Cuarto Real» de los Alcázares por parte de los Reyes y demás miembros de la Familia Real. Con este documento se aúnan los esfuerzos de la Administración Estatal y Municipal para salvaguardar este precioso legado, monumento más representativo de la ciudad, potenciando de ese modo su conservación y seguridad.

El Ayuntamiento de Sevilla y el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, conscientes de las circunstancias que concurren en los Reales Alcázares de Sevilla, Palacio más antiguo de la Corona de España, han llegado a un acuerdo en el que se contempla la utilización con carácter indefinido del denominado «Cuarto Real Alto» de los Reales Alcázares, con sus dependencias anejas, para el uso y servicio exclusivo de Residencia de S. M. los Reyes de España y demás miembros de la Familia Real, durante sus estancias en Sevilla.

El Consejo de Administración del Patrimonio Nacional asume la obligación de mantener y conservar el mobiliario, cuadros, tapices y demás obras de arte, depositadas en todas las dependencias de los Reales Alcázares, procediendo a cuantas labores de restauración fueran necesarias.

El Ayuntamiento de Sevilla podrá exhibir como Museo, me-



El Presidente del Patrimonio Nacional y el Alcalde de Sevilla firmaron el convenio para la utilización, por parte de la Familia Real, del Cuarto Real de los Alcázares.

dante visita acompañada, las obras de arte pertenecientes al Patrimonio Nacional depositadas en los Reales Alcázares, en aquellos días y horas en que sea compatible con el alto destino de Residencia Real.

Anunciada la jornada regia y extremados los preparativos con carácter previo a la llegada

de los Reyes, la Casa de Su Majestad el Rey y el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional en su nombre, tomarán posesión del Alcázar, que quedará bajo Pabellón Real, convirtiéndose la Casa de Su Majestad el Rey en supremo órgano de gobierno del edificio, debiendo prestar, tanto la dirección del mismo como el personal municipal, la debida colaboración a la Casa de S. M. el Rey. Desde este momento hasta el término de la visita se considera el Alcázar como Palacio Real, para el uso y disfrute de la Familia Real.

Asimismo, el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional establecerá una Delegación permanente en los Reales Alcázares, que será responsable del Inventario de bienes muebles y arbitrará los medios para mantener abierta al público la consulta del archivo, colaborando con el Ayuntamiento de la ciudad en cuantas obras civiles de restauración y conservación de los Reales Alcázares sean necesarias para el mantenimiento de los mismos.

CLAUSURA DE LA EXPOSICION DE RELOJES DEL PATRIMONIO NACIONAL

La Exposición de Relojes del Patrimonio Nacional, que inauguraron los Reyes el pasado 25 de febrero, en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo, permaneció abierta al público hasta el día 22 de mayo.

La masiva afluencia de visitantes —cerca de cincuenta mil personas— y el interés que la misma suscitó en diversos colectivos sociales, fueron las razones que el Patrimonio Nacional tuvo en cuenta a la hora de ampliar la fecha inicial de su clausura, 30 de abril. A partir de ese momento se pensó en mantener abierta la Exposición durante dos meses más, pero el hecho de que entre finales de mayo y principios de junio estuviesen programadas tres visitas oficiales de Jefes de Estado, provocó que se cerrara antes de lo previsto.

La Exposición se compuso de ochenta y un ejemplares de los siglos XVI al XIX, procedentes de los distintos Palacios Reales, a través de los cuales podía seguirse la historia de la relojería palatina. Destacaron en ella importantes obras de escuela inglesa o francesa, muchas firmadas por grandes artistas, meticulosamente escogidas y con complicadas máquinas, sonerías y autómatas.

El núcleo más destacado y numeroso de la Colección Real lo integraron los relojes del siglo XVIII, entre los que figuraban obras de los constructores ingleses y franceses: Daniel Quare, George Graham, Tomas Hatton, Elliott, Lepine, Pierre le Roi y Ferdinand Berthoud.

CONCIERTO DEL CUARTETO ORLANDO EN EL PALACIO REAL DE MADRID



El Cuarteto Orlando durante el concierto de música neoclásica que ofreció en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Bajo la presidencia de honor de SS. MM. los Reyes, y dentro del VIII Ciclo de Música de Cámara, el Cuarteto Orlando de Holanda ofreció un concierto de música neoclásica en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En el programa se incluía el Cuarteto Op. 74, número 1, en do mayor, de J. Haydn y el Cuarteto

K.V. 465, en do mayor de W. A. Mozart, ambos de ordenación neoclásica en la que se transparenta a veces una intención prerromántica. Interpretaron, asimismo, el Cuarteto en fa mayor, de Ravel, fechado en 1903, cuando su autor tenía tan sólo veintiocho años, pese a lo cual ya revela las líneas fundamentales de su estilo.

«COROS DEL MUNDO» EN EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL



El Ensemble Instrumental y Coro de Cámara de Frankfurt, en un momento de su intervención, en la Basílica del Monasterio de El Escorial.

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Comunidad de Madrid, organizó en El Escorial el Ciclo «Coros del Mundo», formado por tres conciertos de música religiosa que, coincidiendo con el calendario

litúrgico de la Semana Santa, estuvieron a cargo del Ensemble Instrumental y Coro de Frankfurt, la Schola Cantorum de la Catedral de León y el Coro Bradfield College, respectivamente.

EXPOSICIONES

«LOS PINTORES DE LA ILUSTRACION»

Con la colaboración del Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de Madrid organizó recientemente, en el Centro Cultural del Conde Duque, una importante Exposición sobre «Los pintores de La Ilustración». Esta Exposición fue, sin duda, una de las más ambiciosas ofrecidas por este Centro Cultural en su ya dilatada y fecunda trayectoria, ya que no puede olvidarse que el período artístico de que se ocupa viene a representar una de las etapas más brillantes de la historia de la pintura española, presidida no sólo por el genio universal de Francisco de Goya, sino también por una serie de pintores como Bayeu, Mariano Salvador Maella, los González Velázquez, Luis Paret y Alcázar, José Castillo y Antonio Carnicero, entre otros. Y junto a ellos, los insignes maestros europeos que trabajaron en los grandes ciclos iconográficos que decoraron el Nuevo Real Alcázar de la Corte, como Tiépolo, Corrado Giaquinto y Antonio Rafael Mengs, algunas de cuyas obras fueron expuestas junto a las de sus colegas españoles.

La Exposición ha sido el fruto de un riguroso trabajo de investigación y búsqueda de los cuadros más idóneos y representativos del período de La Ilustración. Pueden destacarse, junto a obras claves de los artistas citados, los cinco lienzos de Francisco de Goya, alguno de los cuales figura por primera vez en una exposición. El Patrimonio Nacional aportó en esta ocasión cinco obras de Pietro Fabris, Antonio Rafael Mengs, Andrés de la Calleja,

Lorenzo Tiépolo y Manuel de la Cruz.

En el cuadro «La Bahía de Nápoles el día de la partida de Carlos», el pintor, Pietro Fabris, representa la salida de Carlos III de tierras napolitanas, siendo conducido por la falúa real a bordo del Fénix, navío en el que iba a realizar la travesía hasta España, escoltado por otras quince naves.

Se supone que el cuadro sería realizado hacia 1759, por lo que constituye un documento de inmenso valor artístico y sentimental, ya que los napolitanos, por el afecto que le profesaban, consideraron su partida como un duelo nacional.

«El Retrato Oficial de Carlos III» es posiblemente el primero del soberano realizado por Mengs durante su primera estancia en Madrid, puesto que el Rey luce los collares de las órdenes de San Jenaro —instituida por él en Nápoles—, la francesa del Espíritu Santo y la del Toisón.

La cabeza de este retrato fue utilizada para realizar un numeroso grupo de retratos destinados a llevar la efigie real a diversos organismos y dependencias del Estado. Es posible que Carlos III sintiera un afecto especial por este retrato y que ello indujera a los demás artistas a tomar esta «pose», pero cabe también que así se les exigiera.

«Noli me tangere», del mismo autor, forma parte de una serie de cuatro cuadros que, con temas de la Pasión de Cristo, realizó Mengs para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Nuevo, en el cual se hallaban aún en 1814. Retirados de su destino original, pasaron al guardamuebles, de donde se recuperaron poco antes de la magna Exposición que se dedicó al pintor en 1929.



Actividades culturales

Tanto en su composición piramidal como en la concepción de la figura de Cristo, se manifiestan con claridad los criterios neoclasicistas del pintor, reflejando el pasaje evangélico que relata la aparición de Jesús resucitado a la Magdalena (San Juan XX, 11-17).

El primer trabajo de Andrés de la Calleja para la Corte fue precisamente la realización del altar portátil que se exhibe en la muestra, y que le sirvió en su nombramiento como Pintor de Cámara. Destinado para los Príncipes de Asturias, fue asignado al servicio de Doña Bárbara de Braganza, quien, a juzgar por la inscripción, debió usarlo hasta después de su coronación.

«La Naranjera», de Lorenzo Tiépolo, es una de las pinturas relacionadas con Jacinto Gómez, Francisco Bayeu y Francisco de Goya, en febrero de 1791, dentro del inventario realizado con motivo del fallecimiento de Carlos III, y donde se atribuyen a «un hijo de Tiépolo». De «media vara de largo y media de ancho», se valoró con su pareja en 2.000 reales, la estimación más alta entre las que allí se anotaron.

Se ha señalado la influencia decisiva que este cuadro ejerció en el inicio del «plebeyismo» o «majismo», que tuvo su máximo desarrollo en los cartones suministrados a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, por artistas como Goya, Castillo, de la Cruz o Bayeu, bajo la dirección de Mengs, quien se hizo cargo del suministro de modelos para los telares, a raíz de su segunda venida a España en 1774.

«Vista de Cartagena», de Manuel de la Cruz, estuvo inicialmente inventariado en el Palacio de Aranjuez. La vista, con una perspectiva alta, representa el puerto con sus muelles y la

famosa bahía. Lo más destacable son los deliciosos personajes del primer término, junto al molino y que, ataviados con los trajes de la época, suponen una nueva muestra del interés costumbrista del momento.

En definitiva, en esta Muestra de la pintura realizada en la España del siglo XVIII, se une el sentido didáctico al estético. Se trata, pues, de una pintura de suntuosos destellos y ricos alardes cromáticos, que constituyen un espectáculo plástico de singular interés, al mismo tiempo que un inestimable documento para entender el devenir de la España de la época.

«LA ARMADA INVENCIBLE»

El pasado 20 de abril se inauguró en el Museo Marítimo de Greenwich, una exposición sobre la Armada Invencible, con la que se pretende un acercamiento a la realidad de «uno de los más famosos y dramáticos sucesos de la historia europea: el intento de invasión de Inglaterra por el más poderoso de los monarcas de la tierra, Felipe II». La Exposición será trasladada íntegramente en septiembre al Museo del Ulster, en Belfast (Irlanda del Norte).

El Patrimonio Nacional ha cedido importantes piezas para esta Exposición, en cuyo comité de honor, presidido por la Reina Isabel II, figura el Embajador español en Londres, José Joaquín Puig de la Bellacasa, y el Ministro Británico de Exteriores, Sir Geoffrey Howe.

La Exposición, con la que se conmemora el 400 aniversario de la batalla, ha sido organizada por el Museo Marítimo Nacional de Greenwich e intenta responder a algunas de las preguntas sobre la Armada que esperan todavía una respuesta ob-

jetiva. La intención de los organizadores ha sido situar la batalla en el contexto de la lucha por el poder político y religioso en la Europa del siglo XVI.

Está dividida en dieciséis apartados que recogen aspectos diferentes de la historia europea de hace cuatro siglos: relaciones anglo-españolas antes de 1588; divisiones políticas y religiosas en Europa; la corte de Isabel I, la corte de Felipe II, el imperio español, los Países Bajos, las flotas rivales y determinados aspectos de la artillería, vida a bordo, medicina y navegación, así como el terrible viaje y sus funestas consecuencias.

Entre las aportaciones realizadas por parte española destacan las del Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Museo del Ejército, Museo Arqueológico Nacional y Archivo General de Simancas. Además de las piezas de la Real Armería, el Patrimonio Nacional ha cedido diversos cuadros y objetos de los Monasterios de Las Descalzas Reales y de El Escorial, que se suman a las de otros museos y colecciones privadas del Reino Unido, Escocia, Austria, Francia, Suiza, Holanda, Bélgica, Italia, Alemania, Polonia y Estados Unidos.

Entre las piezas más significativas de la muestra, se halla un busto de Felipe II, que data de 1554, cuando el rey español contrajo matrimonio con la reina María I de Inglaterra, conocida como María Tudor. La escultura, que pertenece a la Casa Real británica, se encuentra habitualmente en el Castillo de Windsor y ha sido prestada especialmente por la Reina Isabel II.

Aunque la Exposición se compone básicamente de objetos originales, los diseñadores quisieron darle vida a través de tres grandes reproducciones que

contribuyen a situar la muestra en el escenario del siglo XVI.

La primera recrea la corte inglesa, y en ella aparece Isabel rodeada de sus cortesanos; como contrafondo una reproducción del desaparecido palacio de Greenwich, cuna de su nacimiento. La segunda representa a Felipe II en su estudio de El Escorial, y la tercera y última reproducción nos muestra uno de los navíos de guerra españoles, navegando a mar abierto. El modelo constituye una tercera parte del tamaño natural.

ARTE RELIGIOSO EN MALLORCA

El Patrimonio Nacional ha colaborado en la Exposición sobre «Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí» —organizada por la Consejería de Educación y Cultura del gobierno balear—, con una capa del siglo XVI, de autor anónimo. Dicha pieza posee una cenefa dividida en diferentes recuadros, con bordados originales en oro y sedas de colores, que representan diferentes escenas, tales como el Nacimiento de María, la Visitación, la Anunciación a los pastores, etc. En el centro aparecen las tres Generaciones sobre un trono.

Se trata de una de las mejores obras conservadas sobre la Virgen, tema iconográfico que ocupa un lugar preferente dentro del arte religioso mallorquí. Sin lugar a dudas, puede decirse que presentar una exposición sobre este arte equivale a exhibir la mejor selección de arte religioso hecho en las Islas. Pero, al mismo tiempo, esta Exposición nos permite el seguimiento de toda una tradición, unas costumbres, unos ritos y unas celebraciones, vistas desde diferentes estilos y soportes que han perdurado durante muchos siglos.



Boutiques in boutique


Lepanto
1974

*Plaza de Oriente, 3
y Carlos III, 3
Teléfs. 542 23 57-248 79 19
28013 Madrid*

