

Duplicado

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVI. N.º 102 (4.º TRIMESTRE 1989). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)





*Transporte e IVA incluidos.

Bessat, Ogilvy & Mather



Dos litros, doble árbol de levas en cabeza, inyección electrónica. Scorpio estrena un nuevo propulsor para enseñarle fácilmente la matrícula trasera a los demás de su clase.

Y por dentro sigue exhibiendo el esplendor del acabado GHIA. Orgullo de propios.

Admiración de extraños.


Pero lo mejor de todo es que ahora usted puede disfrutar, tanto del equipamiento GHIA de este Scorpio, como del nuevo y potente motor DOHC EFI.

En el precio de este Scorpio Ghia
va incluido el nuevo motor Ford 2.0 DOHC EFI

Y además: Sistema antibloqueo de frenos ABS, aire acondicionado, llantas de aleación, faros antiniebla, retrovisores exteriores térmicos, ordenador de viaje, reposacabezas integrados ajustables, luces de cortesía de acción retardada, pilotos en la puerta para iluminar

el bordillo, ajuste eléctrico de la altura del asiento del conductor, techo solar electrónico (opcional). Todo el empaque habitual de un seis cilindros ahora en dos litros. En Scorpio.

3.778.000 Pts.
Precio máximo recomendado.*

Scorpio. Todo un Ford. 



LE SERVIMOS SOLUCIONES.



En Seguros La Estrella le ofrecemos muchas soluciones para su seguridad. Útiles y muy interesantes. De las que podrá disfrutar fácil y rápidamente.

Además, se las servimos en perfecta combinación. Con la medida justa en Vida, Accidentes, Enfermedad, Jubilación, Hogar o Negocios.

Siempre según sus gustos y sus gastos. Y, con el toque especial que nosotros sabemos darle.

Pregunte en cualquiera de nuestras oficinas por nuestros **seguros desgravables**.

SEGUROS LA ESTRELLA. LE SERVIMOS SOLUCIONES.



PATROCINADOR
DEL EQUIPO OLÍMPICO

La Estrella
S. A. de Seguros

Grupo Banco Hispano Americano

No es lo mismo un hotel aislado del mundo, que el mundo de un Gran Hotel en una isla.

La diferencia está en el Gran Hotel de La Toja. Un mundo en una isla. Porque, a la belleza natural de su paisaje, La Toja añade la gastronomía del lugar y un ambiente único: Casino, Sala de Juegos, Discoteca, Golf, Tenis. Un lugar idóneo para hacer turismo y descansar en cualquier época del año: Y también como centro de reuniones. En el Gran Hotel La Toja se celebran numerosos congresos y convenciones nacionales e internacionales. Sus instalaciones le hacen especialmente indicado para todo tipo de certámenes y celebraciones. Venga con cualquier motivo a La Toja. Encontrará en una isla el mundo de un Gran Hotel.



Gran Hotel de

La Toja



No va más.

ISLA de la TOJA (Pontevedra)
RESERVAS: Telef. (986) 73 00 25
Télex: 88042 TOXA-E



Sin sello tardan 10 segundos

CREATIVOS

FUJITSU

Tecnología hasta donde lleguen tus sueños



FACSIMILES FUJITSU

Imagina una carta sin sello; supón que de Madrid a Estocolmo tardara 10 segundos en llegar...

Imagina todo cuanto desees. La tecnología Fujitsu continúa avanzando para ofrecerte sistemas de comunicaciones

más rápidos, cómodos y baratos. Si quieres ahorrar tiempo, manda tus documentos, planos, dibujos, etc., por fax. Además, si tu fax es Fujitsu, prográmalo para transmitir por la noche, memorizar mensajes, insistir en caso de línea ocupada... No le pongas barreras a tu imaginación.

Fujitsu, una de las empresas que más invierte en Investigación y Desarrollo, llegará tan lejos como lo permitan tus sueños.

*Si quieres conocer toda la gama de fax Fujitsu, llámanos:
900 11 33 33*

FUJITSU ESPAÑA, S.A.

Diego Velázquez

**COLABORAMOS
A QUE EL TIEMPO
NO BORRE
LAS
GRANDES FIRMAS.**



Una empresa moderna debe tener sensibilidad para identificarse con la realidad de su entorno social.

PETROMED, pone especial atención en el fomento de la cultura. Su colaboración con el Museo del Prado para la restauración del cuadro de "Las Lanzas", contribuye a la conservación del patrimonio artístico español.

PETROMED se siente orgulloso de que su energía también sirva para realzar el esplendor de las grandes obras.



petromed

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.



Pensando en su futuro le ofrecemos

- Aumentar sus ahorros.
- Crear riqueza.
- Preservar su patrimonio.
- Garantizar su tranquilidad.

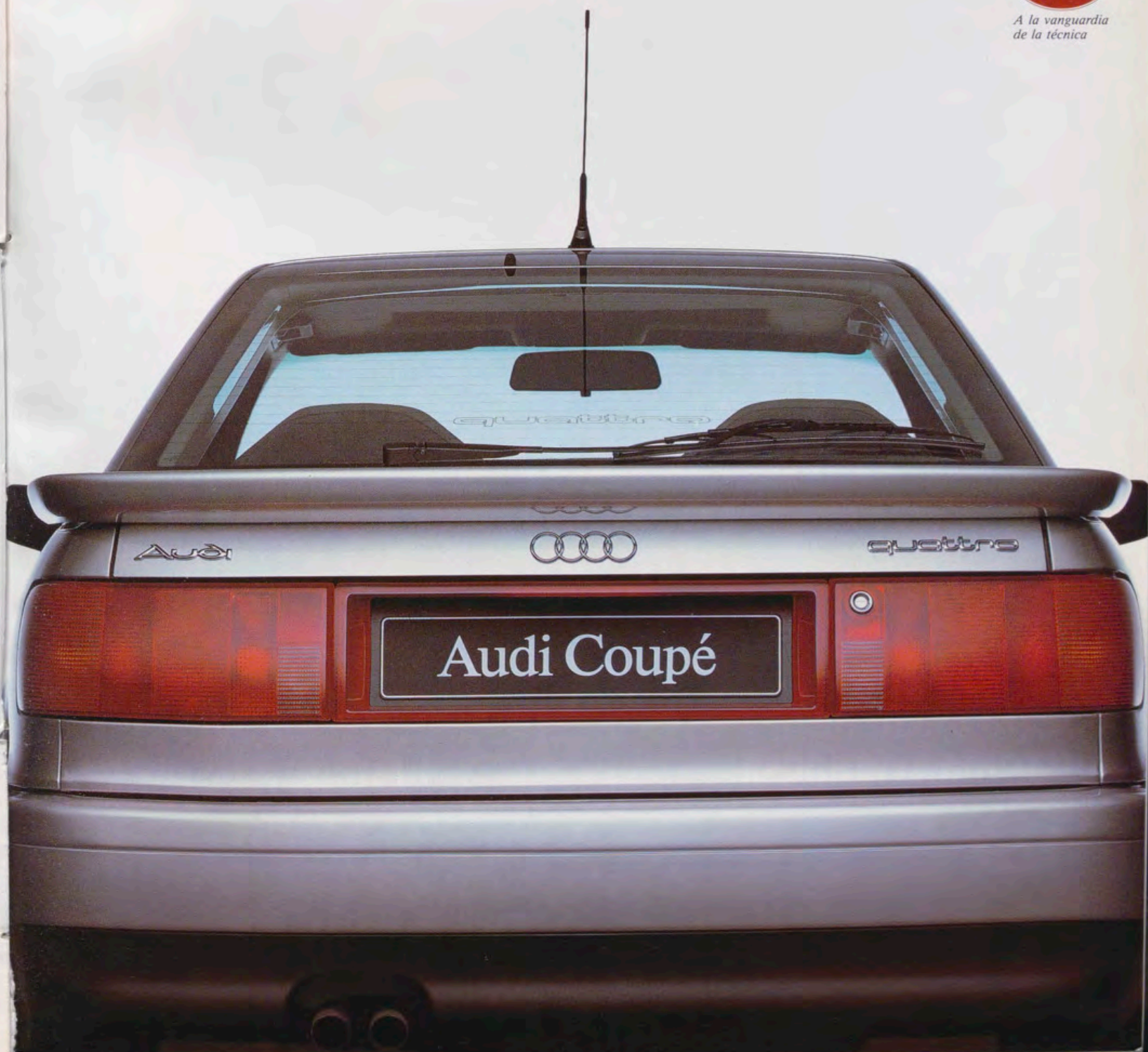
La perfección no es la meta.
Es el punto de partida.

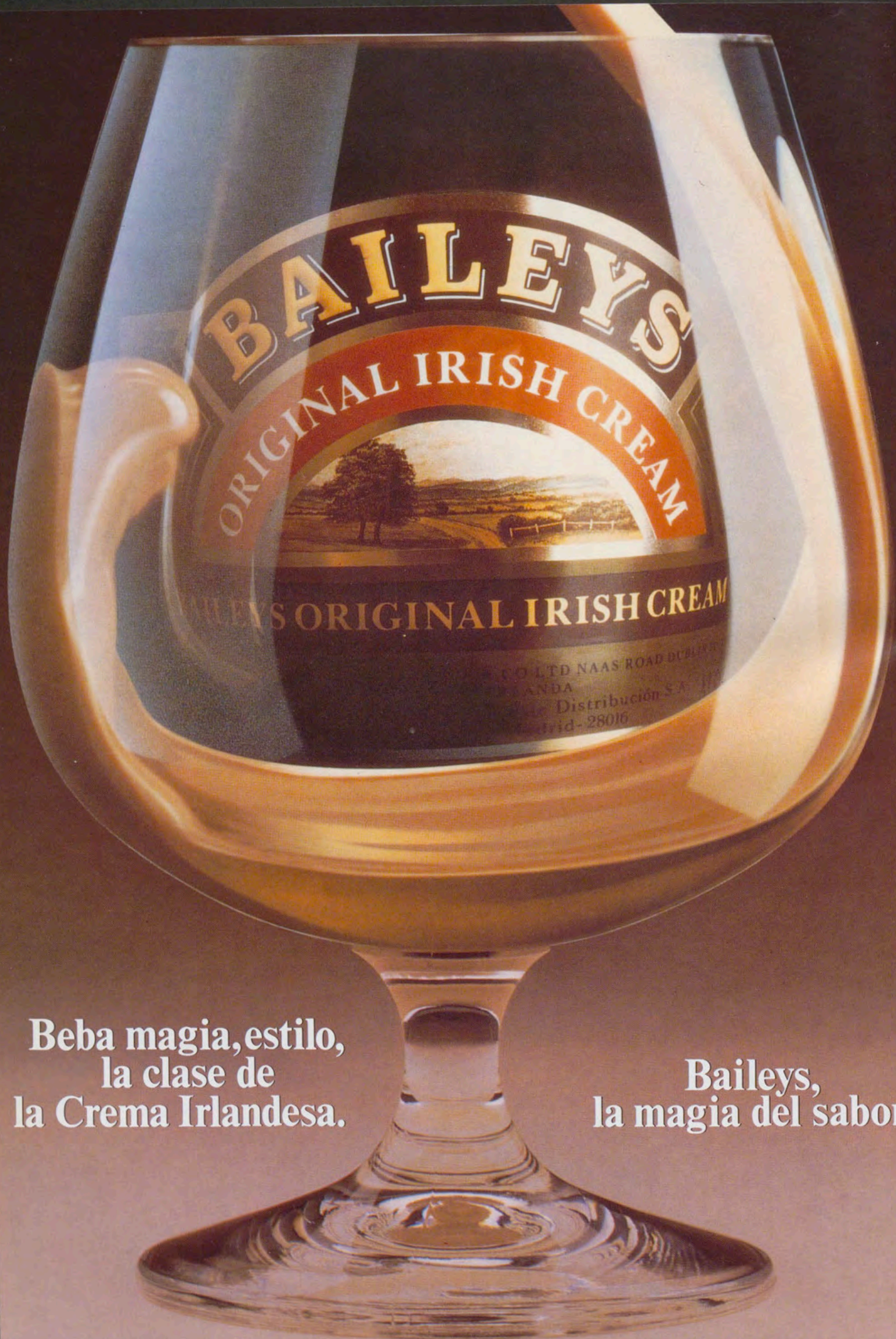
Desde 1900 Audi ha hecho del refinamiento tecnológico un arte. Porque llega un momento en que no se trata de hacer coches que lleguen antes, sino que lleguen mejor. Así se puso en marcha un mito en tecnología cuya última expresión está en los nuevos modelos creados por Audi. Unas creaciones que no sólo están a la vanguardia de la técnica. La personifican.

Audi 80 1.8 l. (112 CV)
Audi 90 2.2 l. (136 CV)
Audi 90 20 V 2.0 l. (160 CV)
Audi 90 20 V quattro® 2.0 l. (160 CV)
Audi 100 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 Autom. 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 Avant 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 TD 2.0 l. (100 CV)
Audi 200 Turbo 2.2 l. (200 CV)
Audi 200 Turbo quattro® 2.2 l. (200 CV)
Audi 200 Turbo Autom. 2.2 l. (190 CV)
Audi Coupé 20 V 2.0 l. (160 CV)
Audi Coupé 2.2 l. (136 CV)
Audi Coupé 20 V quattro® 2.0 l. (160 CV)
Audi V8 3.5 l. (250 CV)



*A la vanguardia
de la técnica*





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

Baileys,
la magia del sabor.

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Jonathan Brown.
"UN YANQUI EN LA CORTE DE CARLOS IV",
por Juan Hernández.
- 21 MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES:
ORIGENES DE SU COLECCION ARTISTICA,
por Fernando Checa Cremades.
Una vez transformado en convento de clausura, doña Juana de Portugal inició una política de mecenazgo que continuó durante siglos hasta llegar a convertirse en uno de los mejores ejemplos del carácter internacional del coleccionismo de la dinastía de los Habsburgo.
- 31 PROYECTOS DE DUGOURC PARA DECORACIONES ARQUITECTONICAS
EN LAS CASITAS DE EL PARDO Y DE EL ESCORIAL (y II),
por José Luis Sancho.
Esta serie de diseños de Dugourc es de gran originalidad debido al planteamiento de una nueva visión del historicismo, muy alejada de los ideales romanos que en la arquitectura de la Corte de Carlos III predominaban entonces.
- 37 EL REGALO DE JACOBO I A FELIPE III EN LA REAL ARMERIA,
por James D. Lavin y Pedro de Ameller.
Las dos escopetas, regalo de Jacobo I de Inglaterra a Felipe III y Margarita de Austria en un gesto político de reconciliación, son los únicos ejemplares completos con llave "snaphaunce" inglesas de los primeros años del siglo XVII que se conservan en la Armería del Palacio Real de Madrid.
- 49 EL COLOR DE LOS SUEÑOS. Giambattista Tiepólo en la Saleta del Palacio Real,
por Ramón Guerra de la Vega.
Tanto las adecuadas proporciones del techo de la Sala de Espera del Palacio Real, como la necesidad de demostrar su indiscutible primacía frente a Mengs en todas las técnicas pictóricas, hicieron posible que Madrid contase con uno de los más bellos cielos venecianos pintados por Tiepólo.
- 57 LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA EN EL CONVENTO DE SANTA ISABEL,
por María Jesús Herrero Sanz.
Con este estudio de sus esculturas en el Patronato Real de Santa Isabel se completan algunos de los aspectos más significativos de la vida y obra de Luis Salvador Carmona, el más grande imaginero español del siglo XVIII.
- 65 EL ORGANO DE LA CAPILLA DEL PALACIO REAL,
por Bernardino Marrero del Toro y Anselmo Alonso Soriano.
Bosch no se limitó a terminar la obra de su antecesor Dávila, sino que, por el contrario, introdujo numerosas modificaciones, y enriqueció el conjunto del órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid.
- 73 CRISTAL DE REYES. Las Joyas de La Granja,
por Luis Sastre.
El interés de nuestros coleccionistas por las piezas de cristal, especialmente las realizadas en la Real Fábrica de La Granja, ha permitido la creación de una Fundación que tiene por objetivo la rehabilitación de su antiguo edificio, joya arquitectónica de la arquitectura industrial del XVIII.
- 77 ACTIVIDADES CULTURALES.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVI. N.º 102. TERCERA DE LAS FOLIOS REINVENTA DEL SIGLO XVIII.



Isabel de Austria, reina de Francia, obra de Gregorio de Gante. Monasterio de las Descalzas Reales.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

Ramón Aguiló Munar, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Jesús Infante

Comité de Redacción:

Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González

Administrador:

Javier Bas

Redacción: José Miranda y Begoña Mardones

Secretaría de Redacción: Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

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

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVI. Núm. 102. Cuarto trimestre 1989. 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

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





EDITORIAL

Este número, que pone fin a una década, culmina un capítulo trascendente para el Patrimonio Nacional en lo que a actividad editorial se refiere, al superar el listón de los cien números editados a lo largo del último cuarto de siglo, lo que nos permite afirmar que "Reales Sitios" se ha convertido, por la calidad y cantidad de lo publicado, en una revista de carácter enciclopédico, donde se tratan numerosos aspectos de las colecciones que atesora el Patrimonio Nacional, junto con los monumentos y jardines históricos tradicionalmente vinculados a la Corona española.

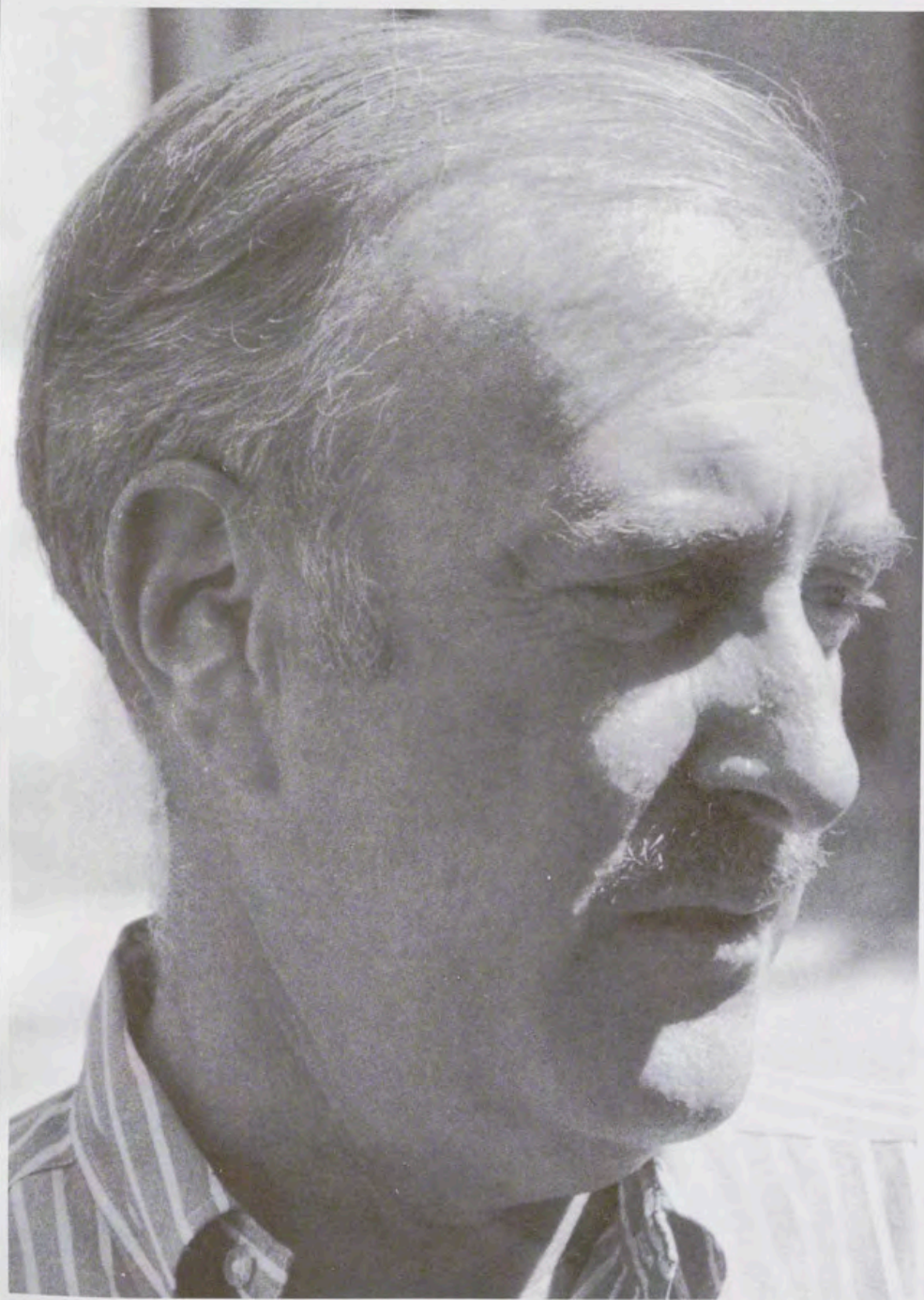
Con la conmemoración del veinticinco aniversario de su creación, finaliza también una etapa importante, pues, como es lógico, con el paso del tiempo, habría de sufrir un profundo proceso de transformación en la forma y en el contenido. A consecuencia de los cambios tecnológicos que se han producido durante este período en los medios de comunicación impresos, ha mejorado indudablemente la imagen y el diseño, que realzan la belleza de los objetos artísticos, prestando a la vez una mayor atención a los detalles que, a simple vista, pasan quizá desapercibidos.

La ampliación de disciplinas y especialidades universitarias antes inexistentes y el incremento de licenciados en las ramas de Arte e Historia, permiten disponer en la actualidad de un mayor y más cualificado plantel de investigadores, que está provocando una gran afluencia de colaboraciones en revistas especializadas.

Ciertamente, además de los encargos que orientan la investigación hacia ciertos temas específicos de interés para "Reales Sitios", la avalancha de artículos que llega a nuestra Redacción nos llena de satisfacción y de orgullo, ayudándonos en la tarea de planificar con suficiente antelación monográficos que facilitarán a buen seguro la lectura de muchos de nuestros monumentos y de las colecciones artísticas que albergan, al poderse contemplar en un mismo marco desde distintos ángulos y puntos de vista.

Así, durante los próximos números veremos emerger por separado en las portadas de "Reales Sitios" las siluetas de distintos Monasterios Reales, como El Escorial, o el de Las Huelgas de Burgos, con los que se abrirán nuevos espacios para ensayos de toda índole, siempre relacionados con el edificio a que se refieren.

No obstante, y pese a lo dicho, en el número que el lector tiene en sus manos se incluye, con el habitual rigor científico, una variada temática, como puede ser la pintura al fresco de Tiépolo, el órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid, un proyecto de diseño de Dugourc, esculturas de Salvador Carmona, cristales de La Granja o un apunte sobre los orígenes de las colecciones artísticas de Las Descalzas Reales.



La imagen física de Brown es plural. En ocasiones parece un coronel de las tropas coloniales británicas, y en otros momentos se nos muestra como un entrenador de la NBA. Su altura —*six, two*, como él dice en voz baja— avala estas imágenes. También podría ser un *business man* que pasa diariamente con su paraguas por la londinense estación Victoria.

Pero Jonathan tiene poco que ver con estos personajes de ficción, puramente cinematográficos. Jonathan es, ante todo y sobre todo, un investigador, un profesor americano dedicado al estudio del Arte Español en general y a nuestra pintura del XVII en particular. Aunque vive en Princeton, en cuya Universidad enseñó algunos años, su actividad docente se desarrolla en la Universidad de Nueva York, adonde acude dos o tres veces a la semana a dictar conferencias, y dirigir seminarios y tesis doctorales.

La realidad transforma, pues, al coronel británico en profesor americano, al usuario de la Victoria londinense en «sufridor» de la Penn Station neoyorquina, y al *coach* de la NBA en entrenador de fútbol de la liga infantil y juvenil de Princeton. La realidad hace estas cosas. Pero, por encima de todo, y como decía un notable historiador español del Arte, «... nuestro Paul Guimard, Jonathan Brown, es probablemente el mejor hispanista que tenemos».

JONATHAN BROWN

UN YANQUI EN LA CORTE DEL REY FELIPE IV

—¿Cómo es «un día en la vida de J. Brown»?

—¿Un día normal, un día de trabajo?

—Sí, un día laborable más o menos típico.

—En realidad tengo, digamos, dos tipos diferentes de días laborables, bien en Princeton o bien en Nueva York. Pero creo que te refieres a mi día de trabajo en Nueva York. Pues bien, madrugo, me levanto entre 6 y 6,30 de la mañana, desayuno bastante fuerte, desayuno al estilo americano, y me voy al tren. Como penitencia por mis pecados tengo un viaje en tren de casi dos horas desde mi casa al despacho. Suelo tomar el tren de las 7,30. Bueno, nuestros ferrocarriles no son como la RENFE, pero distan mucho de ser perfectos, por eso los horarios pueden variar. Pero llego a mi despacho del «Institute of Fine Arts» alrededor de las 9,30. Esto lo hago dos días a la semana, y cada uno de esos días doy una clase de dos horas de duración.

—¿Es una conferencia o una clase de dos horas en un seminario de posgraduados?

—Mi departamento se compone exclusivamente de posgraduados. Por eso mi tiempo se dedica a dar la conferencia y el resto a hablar con los alumnos sobre sus proyectos, a dirigir el trabajo de cada uno de ellos.

—¿Todavía conserva usted el título de Milton Petrie Professor?

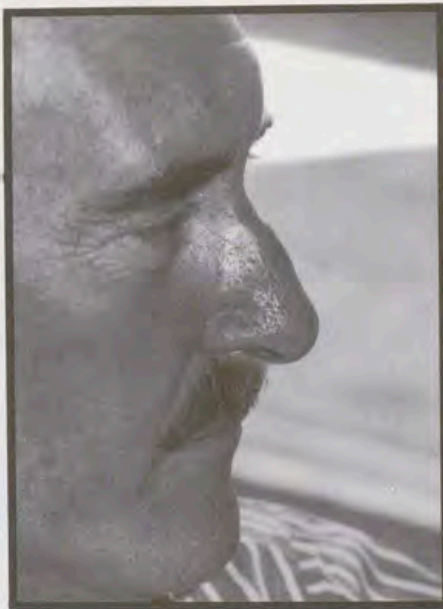
—Sí, es una cátedra dotada por una persona que ganó su fortuna con una cadena de tiendas de lencería y prendas femeninas...

—¿Esas cátedras dotadas desgravan impuestos en Estados Unidos?

—Claro, claro, es una de sus principales justificaciones. Ya lo creo. Esta persona dotó la cátedra con un millón de dólares.

—¿Y esos fondos quién los administra?

—La propia Universidad; en este caso la University of New York, que es una institución privada. Pero bueno, mi salario en esta Universidad no depende de estas



cantidades tan fuertes con que se dota a las cátedras.

—El curso que usted dicta en el Instituto abarca desde los Reyes Católicos hasta Goya, más o menos...

—No es exactamente eso. En realidad tengo tres cursos, que corresponden aproximadamente a los siglos XVI, XVII y XVIII. Son lo que nosotros llamamos «lecture courses».

—¿Por qué tiene una gran aceptación el arte español, europeo en general, a partir del Renacimiento, y, sin embargo, el Arte Medieval parece relegado a un segundo plano?

—Este interés va unido a la celebración de exposiciones. Es mucho más fácil organizar una exposición de pintura del Siglo de Oro o de Goya, que una exposición de arte medieval. Quizá por ello no existe en mi país mucho interés por la Edad Media. Por otra parte, nuestras colecciones son en su mayoría de pintura, que es un arte verdaderamente mueble, pero otras actividades artísticas son casi desconocidas para el gran público. Otra razón más es que el arte medieval, en general, está muy ligado a su ambiente, a su edificio, a su contexto. Las catedrales de Burgos o de León son conjuntos orgánicos donde se puede apreciar el arte medieval, pero si se sacan las piezas de su contexto se produce una pérdida importante. Además, creo que las piezas medievales son más delicadas y más difíciles de mover que las que se generan en siglos posteriores.

—Se puede entonces afirmar que el arte medieval va a seguir ligado a su escenario natural, que es, principalmente, la vieja Europa...

—Creo que sí. Pero hay otro aspecto que conviene recordar, que es el crecimiento del valor en el mercado de las obras de arte, especialmente en los últimos años.

El mercado de pintura, o mejor, de cuadros, es mucho más grande y activo que el de otros objetos de arte. En mi país, donde somos los inventores y maestros del consumismo, hemos establecido una relación entre precio y valor, de forma que un cuadro por el que se pagan 30 millones de dólares es ya, por esa razón, un cuadro bueno. Comprendo que esto pasa en todas partes, pero en los Estados Unidos de América esta relación, si se quiere tan cínica, es más acusada.

—Lo curioso es que Japón es el único que puede pagar estas sumas fabulosas; lo digo por el famoso Van Gogh...

—Gracias a Dios, nosotros empezamos a coleccionar hace cien años, porque me temo que hoy los cuadros buenos e importantes se irán a las potentes firmas japonesas.

En eso los americanos tuvimos una suerte enorme, porque llegamos a escena a finales del XIX, en un momento en que había una oferta de muchísimos cuadros y a precios muy asequibles.

Por ejemplo, nuestra Galería Nacional fue fundada hacia 1930. Podemos hablar, pues, de más de sesenta años de coleccionismo americano y de un fondo formado a través de compras.

—Bueno, se podría definir como un coleccionismo corto, pero fecundo...

—Sí, sí, muy intenso.

—Muy intenso por la potencia del dólar, aunque supongo que también habría amor al arte, ¿no?

—No se pueden separar ambas cosas. El arte ha estado siempre ligado al prestigio. Es una de sus señas tradicionales.

—Me viene a la memoria esa frase suya de que «en el Renacimiento, tener un tapiz

era como actualmente tener un Rolls-Royce».

—Claro, esa es la idea. Bueno, esa frase la dije hace un par de años cuando visitaba la colección de tapices de La Granja. Lo que quería indicar es que no todos los grandes coleccionistas de arte han sido amantes del arte, y algunos han manipulado en beneficio propio este prestigio que el arte confiere para reconocimiento social, o para lavar el pecado de haber hecho una fortuna con medios dudosos. En fin, la Historia nos da ejemplos para todos los gustos. Ahí está Luis XIV de Francia.

—¿No era amante de arte?

—No mucho. Lo que sí tenía era una visión muy clara del arte como atributo necesario para un gran señor, por eso compró colecciones enteras al por mayor, como las de Richelieu o Mazarino. El coleccionismo de Felipe IV tenía un fundamento diferente y unos criterios artísticos mucho más desarrollados.

—¿Se podría decir que Felipe IV fue más sincero que Luis XIV en este aspecto del coleccionismo?

—Sin duda alguna.

—Yo he tenido la suerte de poder traducir al español muchos artículos suyos sobre arte, y siempre me ha llamado la atención el cuidado y el esmero que usted pone en la forma, en la composición del texto: los párrafos, las mayúsculas, las comas... Esa preocupación por la pureza de la expresión, ¿se adquiere o es algo congénito...?

—Probablemente es una combinación de ambas cosas. La formación americana presta mucha atención a estas cuestiones de forma, que en mí son casi una obsesión, lo reconozco. Pero creo que es algo más profundo de lo que parece. El poder decir las cosas con economía y elegancia aparentemente es una cuestión de estilo, pero en el fondo es toda una manera de pensar.

—¿Cómo es posible escribir un libro entre dos personas? Lo digo por su libro *Un palacio para el Rey*, escrito en colaboración con John Elliot. Debe ser muy difícil com-

partir y repartir un trabajo de investigación y su posterior publicación. ¿Cómo se hace eso?

—Yo lo veo como una forma de convivencia, como un matrimonio. Se necesita ser compatibles desde el punto de vista intelectual. Si no, es imposible. Tuvimos la suerte de pensar del mismo modo y de encontrar un tema que se prestaba muy bien a la colaboración.

—El resultado parece modélico.

—Sí, tanto John como yo quedamos satisfechos con el libro.

—¿Se vende bien *Un palacio para el Rey*?

—Bueno, el libro tuvo más éxito de prestigio que de ventas. No obstante, se vende mejor en España que en los Estados Unidos, y pienso que existe un motivo que lo explica: el Palacio del Buen Retiro ya no existe, y el lector americano en el fondo se siente turista, y no quiere leer sobre un palacio que no puede visitar. Otra cosa sería si hubiéramos escrito sobre El Escorial.

—¿Qué hay de su viejo anhelo por la recuperación del «Salón de Reinos»?

—Es casi la única parte del palacio que queda en pie, y que, como todo el mundo sabe, está ocupada en la actualidad por el Museo del Ejército.

—¿Sería tan difícil rehacerlo? Porque los cuadros están identificados y localizados.

—La distancia física de los cuadros es muy pequeña, porque están en el Prado,

pero me imagino que la dificultad será enorme. En primer lugar, habría que llevar a cabo el traslado del Museo del Ejército y después rehabilitar el edificio para pinacoteca...

—¿Existe documentación suficiente para esa hipotética recuperación?

—Sí. En lo fundamental sí. Persisten algunas dudas sobre determinados cuadros, pero esto carece de importancia.

Los lienzos del «Salón del Reino» forman una serie para entenderla como un todo unitario, no para ser leída cuadro a cuadro.

Algunas piezas, como los retratos ecuestres de Velázquez, están perfectamente situadas, sin la menor duda. Esto fue un descubrimiento de Tormo, hace muchos años. Hay dudas sobre el emplazamiento de alguna batalla; los zurbaranes también están identificados y localizados.

—El problema no sería, pues, histórico ni documental, sino administrativo...

—Bueno, administrativo y económico. Supongo que esto costaría mucho dinero, pero los militares, tengo entendido, están dispuestos a salir y ocupar un edificio en el Paseo de Moret, aunque no estoy seguro de esto...

—Ese edificio es el cuartel del Infante Don Juan, que fue la antigua sede del Regimiento Inmemorial del Rey.

—Sí, exactamente, creo que ese edificio lo quieren convertir en nuevo Museo del Ejército, pero esto es cuestión de años. Yo no sé si vivirá para verlo...

—Tenemos que hablar un poco de Ve-



lázquez. Su monografía *Velázquez, pintor y cortesano*, ¿se podría calificar como obra definitiva sobre el pintor?

—Yo insisto una vez más en que no hay obras definitivas. Creo que cada generación tiene el derecho y el deber de investigar las grandes figuras. Una de las cosas que hace grandes a determinados artistas es que son inagotables; por ello rechazo este concepto de obra definitiva. Yo me daría por satisfecho si hubiera escrito sobre Velázquez la obra definitiva de mi generación, pero no más.

—Bien, pero la locución «obra-definitiva» yo la empleaba en otro sentido. Por ejemplo, cuando se califica la obra de Elliot sobre el Conde-Duque de Olivares como definitiva...

—Bien, en eso sí estoy de acuerdo, pero se trata de otro matiz. Yo mismo he calificado esta obra de Elliot como definitiva, pero en sentido de «definir», no de «terminar», y me explico: hasta ahora, Olivares no había sido objeto de excesivo interés, hasta que llega el libro de Elliot.

¿Cuántos libros se habrán escrito sobre Hitler? Centenares, millares. Muchísimos. Es una figura de una importancia decisiva, de una fascinación inagotable.

Olivares no lo fue, y en ese sentido el libro de John es definitivo. De todas formas, cualquier gran artista como Velázquez, Goya, Rembrandt o El Greco, está sujeto a un examen continuo por parte de los investigadores, examen que no se detiene en una generación determinada.

Leyendo la amplia bibliografía sobre Velázquez, se aprecia cómo va cambiando la imagen del artista cada cincuenta años. Es como si cada medio siglo naciera un nuevo Velázquez.

—¿Cómo fue Velázquez desde el punto de vista humano?

—Lo que yo intenté hacer fue escribir una biografía de un hombre sobre el que no había muchos datos biográficos. Esa fue la meta que me impuse. Se trataba de una tarea de interpretación histórica ante esta carencia de datos profesionales del artista.

Por ello intenté comprender la estructura administrativa que rodeaba a Velázquez y analizar cómo reaccionaba ante ella.

—¿Fue Velázquez una «buena persona», que diríamos en lenguaje de hoy?

—No lo sé. Creo que no contamos con datos suficientes.

—¿Es probable que en los próximos años aparezcan más datos documentales sobre el artista?

—No lo creo. Lo que yo he echado de menos en el arte español son relatos personales de los artistas, cartas. Las cartas son muy reveladoras, pero no encontramos paquetes significativos de literatura epistolar hasta Goya.

Por ejemplo, se conserva una pequeña cantidad de la inmensa correspondencia de Rubens, pero es suficiente para conocer bien al Rubens hombre, para saber cómo pensaba. Y en muchos casos la forma de pensar y la de pintar pueden no ser coincidentes, y esto añade mucha luz a la investigación.

—Felipe II, el megacoleccionista, según testimonio acuñado por usted, fue quien sembró la semilla fecunda del XVII, que tiene en España una gran altura literaria y pictórica. Si el genio de Goya llena los últimos años del XVIII y primeros del XIX, habría que hablar de un cierto vacío artístico en la España del siglo XVIII...

—Yo lo miro de otra manera. Intento evitar la categorización, o clasificación artística, por escuelas nacionales. Sobre todo

en un período como el del siglo XVIII, en el que la corte española, como casi todas las cortes europeas, está empleando artistas de todas partes.

Se trata de un estilo internacional, por eso no tiene mucho sentido hablar de enfoques o escuelas nacionales en esos momentos. Sin ir más lejos, Felipe V era francés y Carlos III tuvo una gran influencia italiana... Comprendo que el chauvinismo es un elemento importante en la Historia del Arte, y ésta es una ventaja que tenemos los americanos: como no tenemos pintura importante hasta el siglo XX, podemos estar gozosamente fuera de estas visiones de raíz nacionalista.

—Claro, es la gran ventaja que ofrece el desapasionamiento ante cualquier tarea de interpretación. Yo sabía su contestación a este «presunto bache artístico español» del XVIII, pero valía la pena hablar de ello para publicarlo. ¿Cuál es su opinión sobre el panorama artístico durante el XIX?

—No me atrevo a opinar de eso. No conozco el XIX. Yo me detengo en Goya. Creo que soy un hombre del antiguo régimen. No tengo cabeza para el mundo nuevo. La Revolución Francesa no fue un mito. Fue un cambio real y profundo que trajo una nueva forma de pensar. No es fácil que un especialista del Arte pueda compatibilizar periodos tan distintos. Son muy pocos los que pueden hacer el puente entre ambas formas de pensamiento.

El antiguo régimen poseía unas claves que mueren con la revolución, y todo vuelve a empezar de nuevo dentro de un cierto caos. Yo me encuentro más a gusto en el «ancien régime», que es un mundo más estable.

—El nuevo poder, ¿tanto influye en el campo del arte?

—Influye muchísimo, porque presupone un nuevo sistema, una transformación del mercado artístico. En el antiguo régimen todo artista buscaba un mecenas que le apoyase y que le diese una cierta garantía de ingresos. Después de la revolución llega el sistema de galerías comerciales. No sé, la galería cambia el mercado, que se trans-



forma en algo más abierto. En inglés yo diría que el nuevo mercado es free for all, abierto a todos, y que cada uno haga lo que pueda y por sus propios medios.

No digo que el mecenas desaparezca totalmente, pero sí que cambia. Los nuevos mecenas en el XIX van a ser los grandes mercaderes, comerciantes, alta burguesía, banqueros... El ejemplo en España del Marqués de Salamanca ilustra lo que estoy diciendo. El viejo grupo de nobles en torno a la corte se cambia en el XIX por los «self-made men», los nuevos mecenas.

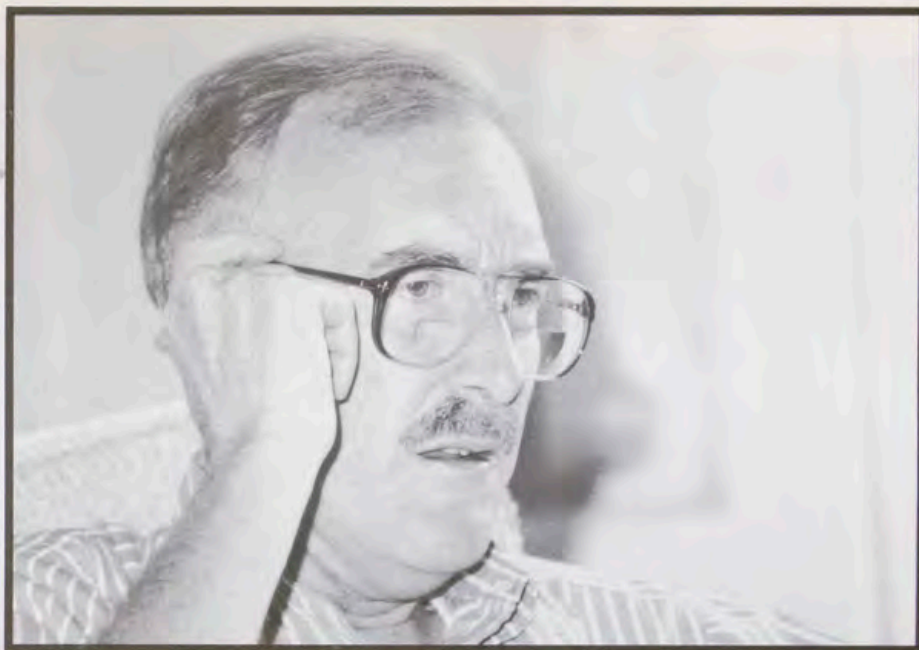
—Hoy los mecenas son los bancos y las grandes compañías comerciales...

—Sí, existe un nuevo cambio porque el mercado está en alza y precisa más y más dinero. Quedan algunos mecenas individuales pero la tendencia apunta a las grandes corporaciones. Este cambio reciente se aprecia muy bien en mi país, donde existen museos provinciales cuyo origen era una persona, o una familia, pero las leyes de herencia dificultan el paso intacto de una fortuna de padres a hijos, y detrás de los museos hoy están las sociedades y las corporaciones, que tienen más ventajas fiscales que una persona sola o una familia.

Otro factor importante del mercado actual es que existe mucha demanda y poca oferta de obras maestras. Los grandes cuadros tienen su lugar y son pocos los que aparecen en subastas. Si a eso se añade la inmensa creación de riqueza de los últimos diez años se verá con claridad el resultado: hay mucho dinero esperando y pocos cuadros. Claro, los precios suben hasta cifras increíbles. Recuerdo ahora la almoneda de Carlos I de Inglaterra, que tuvo lugar hacia 1650. La colección tenía unos 1.500 cuadros, no todos obras maestras, claro.

Si a esto añadimos las colecciones de los Duques de Hamilton y de Buckingham, favoritos del rey, obtenemos un total de unos 5.000 cuadros que salen de golpe al mercado, apenas en cinco años. La situación en Inglaterra a mediados del XVII era bastante distinta de la que hoy vivimos, ¿no crees?

—Por supuesto. Pero es que la Cultura



en general, y el Arte en particular, están ahora muy presentes en la vida humana. Más que en ninguna otra época. Hoy no se puede vivir sin el Arte.

—Así es. Se ha dicho, y no sin razón, que esto responde a la necesidad que tiene el ser humano de vivir en relación con algo que sea trascendental. Esto coincide en el tiempo con la llamada «muerte de dios», es decir, con la caída de la Religión como factor importante de la vida. Pero el anhelo del hombre por estar en contacto con algo trascendente y duradero es muy fuerte y persistente. Creo que esto explica un poco este fenómeno. Antes era «panem et circenses», y ahora es «fútbol y Arte».

—Eso explicaría la codicia de muchos gobiernos para manipular e intervenir más de la cuenta en el mundo artístico y el deportivo. Ya lo hizo Roma. No es un fenómeno reciente.

—Parece a primera vista que el Arte es algo trascendental, y esto explicaría muchas cosas. Pero por otra parte, también ha estado sujeto a deseos muy mundanos y podría no ser algo tan objetivo. De cualquier forma, y para un historiador, el momento presente es muy interesante para analizar la postura de la sociedad frente al Arte en general. Existen cambios muy profundos en este aspecto, y en España se aprecian muy bien, al menos desde que yo vengo a este país.

—¿Cuándo tuvo lugar su primera visita a España?

—Fue en 1958, hace más de treinta años, pero el cambio ha sido muy claro. Recuerdo que en aquellos años el Museo del Prado estaba siempre vacío. Era un lugar casi de reposo. Exposiciones temporales, ni una. Arte contemporáneo no diré prohibido, pero casi mal visto. Recuerdo en 1964 una exposición de Zurbarán con un catálogo realmente corto, pobre.

Hoy los catálogos de pintura contemporánea, a todo color, son impresionantes.

—Hablabamos del intervencionismo estatal en el campo del Arte. ¿Usted conoce la colección Thyssen?

—Estamos tocando el tema del Estadopatrón de Arte. Es algo que tiene que ver mucho con el prestigio, como siempre. Los gobiernos buscan el prestigio, y en el caso Thyssen creo que se trata de una competencia entre Suiza, España, Alemania e Inglaterra. Pero no conozco bien este asunto. Si la colección viene por poco tiempo y luego se va, pues sería un mal negocio; pero si viene para quedarse, lo mejor que ofrecería serían las obras del XIX y XX.

En este sentido el director del Prado tiene razón cuando afirma que, a excepción de estos siglos, la colección del Prado es mejor.

—Su anterior viaje a España, el pasado enero, coincidió con la exposición en Valencia de Ribera como grabador. ¿Por qué era tan conocido como pintor tenebrista y tan ignorado como grabador el célebre Españolito?

—La obra de Ribera es reducida y sus estampas son poco frecuentes en colecciones españolas. No hay mucha tradición del grabado en España y esto puede explicar en parte el desconocimiento. Además, las mejores impresiones están en colecciones extranjeras, como la Albertina, o el British Museum. El grabado es un campo muy de especialista.

—Mucha gente considera, injustamente, el grabado como pintura de segundo orden...

—La desventaja del grabado es que no es único. Por su propia definición, el grabado es un proceso de imágenes múltiples. La copia tenía mucho valor en el XVII. Aquí, en El Escorial, hay copias muy valiosas. Pero la copia comienza a perder valor a finales del XVII por algo que tiene que ver con el concepto de «obra maestra»; una «obra maestra» es tal cuando un pintor maestro ha puesto sobre ella su toque especial, único y personal, con su propia mano. Esto no lo tiene el grabado, y por eso quizá se ha devaluado. A pesar de que el precio del grabado ha subido mucho últimamente, la pintura sigue siendo bastante más cara.

—Cambemos de tercio. Creo que el profesor Jonathan Brown ha sido el único caso en la historia que abandonó voluntariamente Princeton para irse a dar clases a Nueva York. ¿Cómo fue eso?

—Bien, no he sido el único, aunque somos muy pocos, eso es verdad. Pero las oportunidades que ofrece el «Institute of Fine Arts» de Nueva York son muy importantes. La gran ventaja que tengo allí es que doy las clases que me da la gana, y además estoy siempre tratando con posgraduados, con alumnos muy avanzados que trabajan en sus tesis. Esto es muy gratificante. Por otra parte, cuento con bastante tiempo libre, por lo que la labor docente y la labor investigadora son perfectamente compatibles, son trabajos convergentes.

—¿Esto no sucedía en Princeton?

—No, porque allí tenía que dar clases a los «undergraduates» y el nivel era inferior.



Además los temas se salían un poco de mi campo específico de actividad: tenía que saltar del Renacimiento al arte contemporáneo, y, sobre todo, tenía que dar clases de lo que nosotros llamamos «introducciones» a alumnos principiantes, empezando por arte egipcio. Estas tareas, sin duda interesantes, me privaban de dedicarme a otros campos en los que actualmente puedo trabajar.

—¿Cuál será su próximo libro?

—Ya está en prensa. Es una síntesis de la pintura española en el Siglo de Oro, y lo considero muy importante en la trayectoria de mi carrera. Se va a publicar primero en Estados Unidos, y luego buscaremos editor aquí en España. Ya veremos.

—¿Y después?

—Tengo en proyecto escribir un estudio comparativo sobre el coleccionismo regio en el XVII a través de las figuras de Luis XIV, Carlos I y Felipe IV, que es tanto como decir Francia, Inglaterra y España.

—Poca gente sabe que Jonathan Brown es un gran aficionado al fútbol, al fútbol europeo, lo que en América se llama «soccer».

—Sí, yo soy entrenador de fútbol. En Princeton tenemos una liga con dos divisiones, la de «juniors» hasta los once o doce años, y la de «seniors» que es menos numerosa en participantes. Y es que al llegar el cambio de categoría los mucha-

chos derivan hacia otros deportes como «baseball» o baloncesto y fútbol americano.

—Si hemos sacado solapadamente el tema deportivo es para relacionarlo con el arte, como fenómeno de masas... Basta mencionar unos Juegos Olímpicos para entender su importancia...

—Podría decirse que hoy en lugar de catedrales tenemos estadios y museos. Arte y deporte son dos actividades socioculturales de enorme importancia, en las que cualquier gobierno lamentaría no hacer propaganda.

—Para terminar, Profesor Brown, ¿de dónde procede su afición al Arte? ¿Existen precedentes familiares, o algún profesor de arte influyó decisivamente en su rumbo profesional?

—Ninguna de las dos cosas. Mi padre era un hombre de negocios y mi madre ama de casa. Para mí fue decisivo venir a España por primera vez.

—¿Como estudiante de Arte?

—No, como estudiante de la lengua española. Para mi padre el español era la segunda lengua y veía muchas posibilidades comerciales con Sudamérica. La verdad es que en eso se equivocó, porque él apostaba por una Sudamérica de países económicamente muy fuertes, y no ha sido así. Yo vine a España en 1958 para aprender español y poderlo usar en los negocios. En aquella visita pasé mucho tiempo en el Museo del Prado, y allí se produjo mi «conversión», ante uno de los mayores altares del arte.

—¿Algún miembro de su familia seguirá su labor en este campo histórico-artístico?

—Es pronto para contestar, pero no lo creo. Mi hija mayor tiene dieciséis años y estudia español, que en cierto modo es una empresa familiar. Mi hijo segundo, de trece años, en lo que de verdad está interesado es en el tenis.

—¿Y el pequeño?

—A ese sólo le interesan los pasteles.

Texto: **Juan HERNANDEZ**
Fotos: **María Luisa BUJARRABAL**





*Doña Catalina de Austria, obra atribuida a Antonio Moro.
Monasterio de las Descalzas Reales.*



*Doña María de Portugal, obra atribuida a Antonio Moro.
Monasterio de las Descalzas Reales.*



*Doña María de Portugal, obra atribuida a Antonio Moro.
Monasterio de las Descalzas Reales.*

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: ORIGENES DE SU COLECCION ARTISTICA

Por Fernando CHECA CREMADES

El Convento de Las Descalzas Reales de Madrid, que ocupa las antiguas casas del tesorero imperial, fue convertido en palacio regio en tiempos de Carlos V y en él nació su hija doña Juana; así nos lo recuerda, en 1612, Fray Pedro de Salazar cuando nos refiere cómo la princesa de Portugal «compró las Casas del Tesorero Alonso Gutiérrez y comenzó a labrar en ellas un monasterio de Descalças de Santa Clara y un quarto en que morar su alteza»¹. Se resaltaba así la doble condición de palacio y convento que será esencial a la hora de comprender el edificio y las obras de arte que guarda. Fue doña Juana de Portugal quien lo transforma, ya en tiempos de Felipe II, en convento de clausura de Franciscanas Clarisas, e inicia una política de mecenazgo y adorno artístico del monumento que continuará a lo largo de los siglos; a la vez, el convento se constituye en uno de los mejores ejemplos del carácter internacional del coleccionismo y protección a las artes de la dinastía de los Habsburgo.

La relación con los miembros de la rama austríaca de la familia y su repercusión en el ambiente artístico de Las Descalzas Reales madrileñas se inició con anterioridad a la presencia entre sus muros de la emperatriz María. Doña Ana de Austria, la cuarta mujer de Felipe II, tras su llegada de Centroeuropa, dotará al Monasterio con importantes obras de arte, sobre todo relicarios, destacando la famosa *Arca de San Víctor*, obra de Wenzel Jam-

nitzer. Se continuaba así una idea ya iniciada por doña Juana, y esencial para comprender la vida artística y religiosa del lugar, como es la de convertirlo en depósito de preciadas reliquias y preciosos relicarios.

Esta arca es una de las más importantes piezas de Wenzel Jamnitzer, cuyo nombre apa-

rece en una de las cartelas: «1570 Noric aurifaber Venclaus Gamnizer ista Aeterni fecit ductus amore boni». La obra descansa sobre una base sostenida por seis bolas de cristal y se alza sobre varias patas en forma de animales grotescos o caracoles. Estos, así como la base de cristal fingido, conchas marinas y corales de la parte su-

por las curiosidades mineralógicas y el naturalismo aplicado a las obras artísticas era muy frecuente en las colecciones de la casa de Habsburgo desde tiempos de Maximiliano I, y estudió, al respecto, varios ejemplares en las colecciones de Ambras y el Kunsthistorisches Museum de Viena.

El cuerpo de la arqueta de Las Descalzas Reales lo forman diez arcos enmarcados por columnas y frisos de orden dórico resaltados, entre los cuales se sitúan seis paneles de complicadas decoraciones manieristas, y cartelas con inscripciones. Dentro de estos seis arcos aparecen las siguientes alegorías: Fortitudo, Doctrina, Laetitia, Probitas, Fortuna, Templantia, Potentia, Justitia, Prudentia e Inmortalitas. En la cubierta, que repite las complicadas decoraciones manieristas, se hallan las figuras sedentes de las siguientes virtudes: Spes, Fides, Mansuetudo y Cognitio, y se corona por un grupo de tres personas y un «putti» que se sostiene en un zócalo con la siguiente inscripción: «ME MODO MATRIS AMOR. SIMPLICI TASQ. IVVAT». De esta manera el programa iconográfico del arca se convierte en una apología de las virtudes practicadas por el santo que conmemora, y que son fomentadas ideológicamente por la Casa de Austria en su lucha contra los protestantes. A la vez, es el ejemplo más claro de que el Monasterio se concibió, desde un primer momento, como un importante centro de conservación y culto de reliquias, muchas de ellas importadas desde Centroeuropa².



Vista general del relicario del Monasterio de las Descalzas Reales.

perior, proporcionan el aspecto naturalista, de «stil rustique», por utilizar el término de Ernst Kris, tan frecuente en las obras de Jamnitzer. Recordemos que este autor señaló cómo el gusto



El Monasterio como lugar de retiro y depósito de reliquias

El Padre Juan Carrillo, confesor del Convento y cronista de la primera historia del mismo, destaca en el inicio de su escrito la coincidencia en este recinto de dos personas reales, las hermanas doña Juana y doña María, hijas de Carlos V: «habiendo salido estas dos Águilas Reales de un mismo nido, y que caminasen por diferentes tierras, la una hacia el Oriente, la otra hacia el Occidente», la Divina Providencia quiso que «se tornassen las dos a su misma patria y tierra de Madrid, donde avian nacido, y que la misma casa de su nacimiento fuesse el lugar de su descanso y sepultura: que es esta Santa Iglesia y Convento de nuestra Señora de la Consolación...»³.

Resulta, en efecto, muy justo, y, en realidad, retóricamente intencionado, el símil de las águilas empleado por Carrillo al tratarse de dos importantes miembros de la Casa de Austria; mas aquello que atribuye a la Divina Providencia no es otra cosa que resultado, en cierta manera lógico, de la habitual manera de comportarse de la monarquía española y de la dinastía habsbúrgica.

La tradición de retiro en lugares religiosos y apartados del mundo estaba muy dentro de las costumbres de la realeza es-

Arqueta de San Victor, de Jamnitzer. Monasterio de las Descalzas Reales.

Doña Juana de Portugal. Coro del Monasterio de las Descalzas Reales.



pañola desde la Edad Media y había culminado con el del Emperador Carlos V a Yuste, tras la abdicación de sus cargos políticos⁴. Es bien sabido cómo este ejemplo pesó grandemente en la decisión de Felipe II a la hora de plantear El Escorial, y muy seguramente en el ánimo de mujeres como doña Juana de Portugal, la fundadora de Las Descalzas, y en el de su hermana la emperatriz María. Por otro lado, el que estos dos personajes escogieran el mismo lugar no ha de sorprender, teniendo en cuenta la importancia de la Corte madrileña y lo profundo de los vínculos familiares en la dinastía austríaca. Además, y como tendremos ocasión de ir comprobando a lo largo del estudio, el papel de cenobio eminentemente cortesano del Monasterio de Las Descalzas, situado en las inmediaciones del Alcázar, resulta de especial significación para comprender el peculiar uso que del edificio hacía la familia real española, concibiéndolo a medio camino entre palacio de reposo y lugar de meditación y retiro religioso.

Igualmente está muy cercano a la idea de la religión en esta dinastía el gusto por el culto a las reliquias, muy acentuado a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a causa de la reforma protestante⁵. Una vez terminada la iglesia del convento, el principal cuidado de la fundadora fue el de instalar en un lugar digno su colección de reliquias; éstas se encontraban en su oratorio y en su mayor parte procedían de donaciones que, desde Alemania, le había enviado su hermana, la Emperatriz. El relicario se construyó en la zona del sagrario de la iglesia, con comunicación con la Sala de los Reyes, y cumplía las condiciones ideales que habían de tener estos lugares; siendo un lugar pequeño, como nos recuerda Carrillo, se cubrió el techo de espejos, para dar sensación de mayor tamaño, y las paredes y armarios se compusieron con viriles cristalinos, «para que mejor por ellos se vean las sagradas reliquias, las columnas y edificio muy estofado y dorado»⁶. Debajo de parte de estos espejos se colocó

un lienzo con la imagen de una paloma en medio de muchas nubes, representando al Espíritu Santo. Se trataba así de dar forma a estos «espacios de la maravilla» que eran los relicarios, tan cercanos en espíritu y en su disposición a las *Kunst-und Wunderkammern*, tan de moda en estos tiempos⁷; además, el relicario se encontraba cercano al aposento imperial, de manera que, como veremos, María podía pasar largas horas en oración dentro de él, sin tener que realizar largos desplazamientos por el convento.

De igual manera el citado Salazar se refiere al camarín de las reliquias como la pieza fundamental del mismo. «En una capilla —dice— que está dentro deste monasterio a las espaldas del altar mayor, por donde esta una ventana para comulgar las monjas, y por allí se ve esta a manera de boveda, tiene cinco gradas, y en la última está un altar, y dos cofres a los lados...»⁸.

En muchas ocasiones la vida conventual giraba en torno a esta importante pieza del relicario y a ciertas reliquias en él contenidas: concretamente el día de los Santos Inocentes, el de San Valerio, la fiesta de las Once Mil Vírgenes y el de San Mauricio, santo de especial devoción, «por estar en él el cuerpo de uno de sus compañeros el glorioso alférez San Victor», se abría una ventanilla por donde comulgaban las monjas «para que el pueblo vea y goze deste santo tesoro»⁹. Porque esta condición de misterio y de difícil asequibilidad es una de las principales que tenían estos camarines y relicarios.

La relación de Carrillo nos indica cómo gran parte de estas reliquias de doña Juana procedían de regalos de la Emperatriz, futura inquilina del convento: la cabeza de Santa Isabel, hija del Rey de Hungría, la San Hermágora, la de Santa Cristina, una preciosa arqueta con un cuerpo entero y la mitad de otro de los Santos Inocentes, una arquilla de oro, con vestidos de San Juan Bautista y reliquias de casi todos los apóstoles... Además de los tesoros materiales y religiosos enviados desde el Imperio, se hallaba tam-

bién la arquilla de plata con restos de Santa Inés de Hungría, enviada por Rodolfo II, y los regalos de Ana de Austria, mujer de Felipe II, entre los que, naturalmente, destaca la famosa arca de San Víctor, obra de Jamnitzer, junto a un relicario de oro con un pedazo de la Veracruz y un cofrecillo de oro y perlas, que fue de la Emperatriz. Esta también envió desde Alemania cuatro relicarios con seis cabezas de santos, «quando vino de allá traxo a este mismo convento una grande arca bordada de oro y perlas, dentro de la qual esta la cabeça, y el cuerpo santo de San Valerio, Obispo de Treveris...»¹⁰.

Como vemos, las noticias literarias acerca del relicario son muy abundantes; con ello nos podemos hacer una idea acerca de la riqueza de este lugar, corroborada no sólo por la presencia del arca de San Víctor, sino por la de otros relicarios que todavía hoy la tradición del lugar denomina «tudescos», así como por otras piezas, sin duda procedentes de la colección de María de Austria. Estos relicarios «tudescos» son un grupo de pequeñas obras, concebidas a manera de altarcillos portátiles de madera negra, algunos de ellos con incrustaciones de piedras semipreciosas, a los que se podrían añadir dos más en forma de pirámide, de segura procedencia Centroeuropea. Sus motivos decorativos, su tamaño, su composición a base de juegos con motivos de la arquitectura manierista, están en relación con otros conservados en las *Schatzkammern* de Viena y de Munich. Las piezas pueden proceder de los talleres de Munich, donde al calor del mecenazgo de Guillermo V, se habían establecido gran número de artífices, o de los muy activos del próximo Augsburgo, y seguramente fueron enviadas a España a fines del siglo XVI, ya que este tipo de piezas suele datarse en torno a 1600¹¹.

Se iniciaba así una política de envíos y regalos que continuará a lo largo del siglo XVII. Así sucedió, por ejemplo, con el relicario con Lignum Crucis, cuya parte exterior es de comienzos de este siglo (1620);

con todo, el interés de esta pieza reside en su parte central, obra anterior del emperador Maximiliano, al que la tradición siempre le atribuyó gran afición a la orfebrería. La pieza seguramente sería uno de los relicarios que la Emperatriz trajo consigo en su viaje desde Praga y posee una inscripción que dice: «Esta reliquia del Lignum Crucis guarnecio de su mano el Emperador Maximiliano II y la Serenissima Infanta Margarita su hija la presento a este monasterio en perpetuum memoria y mando hacer esta custodia en 1620 años». El padre Carrillo alaba el interés por las Bellas Artes de este personaje y se refiere explícitamente a su gusto por la orfebrería, arte al que atribuye un carácter regio: «Lamas —dice— le vieron estar ocioso, y apara ocupar bien el tiempo los restos que afloxaban los negocios, avia aprendido el arte de platero, y en todo lo que podía desear, para artificiosas y curiosas obras de oro y plata era estremado. Donde quiera que yva llevaba consigo los instrumentos. En materia de hazer relojes era también destrisimo. Todas estas cosas eran muy usadas antiguamente entre los emperadores y principes, para evitar ociosidad...»¹².

La colección de doña Juana de Portugal

El Monasterio no sólo se enriqueció con los preciosos relicarios. Su condición también palaciega facilitó el hecho de convertirse en depósito de obras de arte procedentes de las colecciones de la familia real, entre las que, en un primer momento, destacó, lógicamente, la de doña Juana de Portugal, su fundadora.

Sabemos que algunas de las piezas retratísticas de personajes del siglo XVI proceden de su importante colección y otras de la más reducida de la emperatriz María. Así, aparece en el inventario de la primera un «retrato entero, de pincel, en lienzo, del dicho Serenissimo Rey de Portugal, con calzas y jubón blanco y ropilla morada» que ha de ser el realizado por

Cristóbal de Morales; también se conserva en el convento «un medio retrato de pincel, en lienzo, del emperador Fernando, que haya gloria, armado, puesta la mano derecha sobre el almete...» y que es el realizado sobre un modelo de Tiziano, así como «un medio retrato de pincel, en tabla, de la Reyna Doña Leonor de Francia quando viuda, con un abano en la mano...», «otro medio retrato de la Reyna María, de pincel, en lienzo...», «otro medio retrato de pincel, en lienzo, de la Serenissima Reyna Doña Catalina de Portugal, que en la una mano tiene una buena gracia», otro, también de medio cuerpo de doña María de Portugal «sentada en una silla», así como, en el mismo formato, otro del Príncipe don Carlos, «armado», al que añadiremos, por fin, el de don Juan de Austria, «armado, con un bastón en la mano y banda carmesí»; todos ellos, a los que habría que añadir quizá los de la propia doña Juana, que se conservan en el edificio, configuran los inicios de la conversión del Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid en uno de los principales conjuntos para el estudio de la iconografía de la Casa de Austria¹³.

Aparte de los retratos que poseía doña Juana de Portugal, toda su familia se hallaba representada varias veces, ya fuera en medallas, retratos al óleo, sobre plata, miniaturas, camafeos..., en una amplia colección hoy día desaparecida o de difícil localización y de la que ni siquiera sabemos si toda ella fue a parar a Las Descalzas Reales; como decimos, la misma Princesa de Portugal aparece en varios retratos de su inventario, uno de ellos pintado por Antonio Moro, y que quizá podamos identificar con el conservado en el Museo del Prado¹⁴. Aunque los retratos forman la mayor parte de las pinturas de la colección, no debemos olvidar la presencia de obras con escenas mitológicas como «una poesía de Cupido», una pintura sobre papel con tres ninfas, pinturas de Flandes con los meses del año, planetas y guerras de Alemania en número de treinta (todas ellas de



El Emperador Fernando I. Monasterio de las Descalzas Reales.

Doña Leonor de Austria. Monasterio de las Descalzas Reales.





Doña Catalina de Austria.
Monasterio de las Descalzas Reales.

una partida de cuarenta y cuatro), vistas de ciudades como Granada, escenas históricas como «un rasguño (con) la guerra que los Reyes Católicos hicieron en Granada», paisajes como el de un volcán en Nicaragua, escenas de género de Flandes («con un hombre y una muger que están comiendo, y otra muger que guisa la comida y muchas cosas de comer y aderezos de comer, pintados al natural...»), alegorías de los planetas («Treinta y quatro pinturas en papel, pequeñas, que son las artes liberales y los planetas...»), etc.

Con todo, la colección de doña Juana participa del característico eclecticismo de estos conjuntos en el siglo XVI. Objetos preciosos, joyas, libros, ámbar, «cosas de azabache, de vidrio, porcelanas, búcaros, cesticos y todo género de cosas de brincos de lo dicho», proliferan en su inventario de 1573, junto a abundantes libros, escritorios e instrumentos musicales. Llama la atención la relativa cantidad de estos últimos, así como la de libros de música; ambos aspectos forman parte de la herencia que Juana recibió en 1571 de doña María de Hungría y nos hablan de la continuación, por parte de la princesa de Portugal, de las cultas aficiones de su tía¹⁵. Solamente un hecho, sobre el que ahora no nos podemos extender, como es el de la visita a Portugal de un artista como Antonio Moro para realizar retratos en su Corte, nos indica este interés profundo por las Bellas Artes de la hermana de Felipe II.

Todo ello nos configura una personalidad muy distinta a la de su hermana la emperatriz María, cuya colección, como veremos, es infinitamente más pobre en pinturas que la de Juana y cuya psicología estaba mucho más marcada por las ideas de la austeridad contrarreformista, que las del mundo cortesano. Baste comparar, para entender este contraste dentro de las obras de arte del Monasterio, el sepulcro de la reina de Portugal, suntuosa y solemne obra de Pompeo Leoni, con la humilde sepultura que la Emperatriz mandó realizar en una de las capillas del claustro¹⁶.

Como es lógico, doña Juana no sólo se preocupó del enriquecimiento del convento desde un punto de vista coleccionístico, sino que ejerció un importante mecenazgo artístico que encuentra su mejor expresión en la iglesia del mismo. La mejor fuente para estudiar el primitivo estado de la iglesia es la relación del cronista López de Hoyos sobre la muerte de Isabel de Valois¹⁷. Este se detiene en una descripción del altar mayor (importante obra, hoy perdida, de Becerra, y sobre la que no nos podemos detener ahora), del camarín de las reliquias, situado detrás del altar mayor, del confesionario de las monjas, el púlpito ochavado sustentado por una peana de cuatro niños y los dos oratorios, labrados de azulejos a ambos lados del altar mayor.

Uno de ellos resulta del mayor interés para nosotros pues, exquisitamente adornado, era el lugar donde había nacido doña Juana y será profundamente transformado por Jacopo da Trezzo para alojar su sepultura y estatua funeral realizada por Pompeo Leoni: la descripción de López de Hoyos nos indica cómo era un lugar de especial culto y en él «al presente tiene grande oración y recogimiento en él como tan catholica y aficionada a la religion»¹⁸; todavía se conservan en la actualidad los dos retablos que se citan en esta relación y que, obra de Gaspar Becerra, representan a San Juan Bautista y a San Sebastián, pintados sobre mármol negro, en clara alusión a la fundadora doña Juana y a su hijo don Sebastián de Portugal.

En el año 1573 muere doña Juana en El Escorial. En su testamento establece una serie de disposiciones que influirán grandemente en la posterior vida y disposición del convento. Aparte de determinar sus voluntades acerca de su enterramiento, que se adornará con una magnífica escultura de Pompeo Leoni, y de expresar el deseo, que más tarde hará suyo la emperatriz María, de que «muriendo como quiero morir en el avito de san Francisco (y) mi cuerpo sea sepultado con el...», ordenaba que

algunas de sus más preciadas reliquias fueran dadas a su hermana la Emperatriz o se trasladaran al Convento de Las Descalzas¹⁹, así como el aderezo de plata de su capilla, dotando 1.000 ducados para hacer tantos cálices de plata llanos como se pueda a razón de 30 ducados cada uno²⁰.

Tras su muerte el 7 de septiembre, y según su última voluntad, fue enterrada en Madrid, en la capilla de la derecha, delante del altar de San Juan Bautista (uno de los pintados por Gaspar Becerra) de la iglesia de Las Descalzas «por no estar aun hecho su sepulchro, el qual despues de algunos años se acabo de muy maravillosa obra en el mismo lugar donde su alteza viviendo tenía su tribuna, porque asi lo dexó mandado...»²¹. Y aunque de todas sus disposiciones testamentarias, la de mayores consecuencias para el edificio es la de la compra, en sus cercanías, de terrenos para la edificación de un aposento para la educación de niñas y otro para hospital (y que «se nombre e yntitule la casa de misericordia... y quel tal edificio aya de ser fuerte y duro, pero suntuoso ny demasiado...»²²), las que más nos interesan son las relativas a su magnífico sepulcro.

Se trata de una de las obras más importantes de Pompeo Leoni, iniciada en octubre de 1574, un año después de la muerte de doña Juana, en la que la protagonista aparece retratada en postura de orante, mirando hacia el altar, en uno de los más claros precedentes de lo que serán las esculturas de la Basílica de El Escorial. Y además, como en su retrato, obra de Sánchez Coello, de su cuello cae un collar con la imagen colgante de su hermano el rey Felipe II; nos encontramos ante una de las mejores muestras del retrato cortesano en su vertiente escultórica, en la que Pompeo Leoni insiste no tanto en los rasgos individualizantes de la retratada, sino en su condición majestuosa, dotándole de un carácter de eternidad, frialdad y distanciamiento que, como comentaremos, era el que requería la peculiar retratística de la Corte de España. Como



Doña María de Portugal.
Monasterio de las Descalzas Reales.

se ha señalado²³ no existe humildad en la postura arrodillada del personaje, sino, al contrario, sentido de orgullo y distinción propio de una persona real; el gusto por los detalles, la precisión en la ejecución, el contraste que Leoni logra entre el rostro —que no deja traslucir ninguna emoción de tipo personal, como no sea la de la arrogancia de los elegidos— y las calidades de las telas, convierte a esta obra en uno de los hitos esenciales de la imagen real en la Corte española de Felipe II. Se puede observar claramente que el tipo de representación elegido, bastante habitual en tumbas y esculturas conmemorativas españolas —basta pensar en las efigies orantes de los Reyes Católicos de la Capilla Real de Granada— experimenta, a partir de esta obra de Leoni, una evolución decisiva que acentúa, ya sea por su material —mármol blanco—, ya por su frialdad de ejecución, los rasgos aristocráticos requeridos para este tipo de representaciones.

No menos impresionante resulta la capilla donde se ha situado la escultura realizada con mármoles policromos por Jacopo da Trezzo, lapidario y orfebre milanés al servicio de la Corte filipina. Conocemos las condiciones que le fueron dadas para la realización de esta obra²⁴ y que especificaban cómo la «buelta de horno» de la capilla, los pies derechos, así de las pilastras como de los encasamientos de los arcos y los pedestales habían de ser hechos «de diversidad de colores de jaspes y mármoles»; se especifica la procedencia de los materiales: el mármol blanco había de ser genovés, y el jaspe de espeja, y se inicia esa combinación entre piedras marmóreas, jaspes y bronce dorado que tan típica va a ser de la estética escultórica filipina, pues «las vasas y capiteles de los pilastros an de ser de bronce y dorados y los dentillos de la cornija an de ser ansimismo de bronce dorados con oro molido». Con esta obra se iniciaban unos principios y un proceso estilístico no sólo en el mundo de la escultura funeraria, sino en el de una peculiar combinación de colores, ca-

lidades y materiales que iban a ser tenidos muy en cuenta por el rey Felipe II en El Escorial, del que por esa fecha de 1574 se estaba ya comenzando la construcción de la Basílica.

La emperatriz María en Las Descalzas Reales de Madrid

La huella artística e histórica de la presencia de la emperatriz María en el Convento, es, como la de su hermana, muy significativa. De todas maneras no hemos de olvidar que su entrada en el mismo no fue inmediata a su viudez, ya que retrasó un tiempo su viaje a Castilla y una vez llegado aquí todavía resolvió asuntos políticos en Portugal, adonde viajó acompañada de su hija Sor Margarita de la Cruz. En febrero de 1582, como sabemos por una carta de Felipe II a don Juan de Borja, se preparaba un aposento regio en Las Descalzas Reales para albergar a las reales personas venidas desde el Imperio; en efecto, el último día de este mes escribía el Rey desde Lisboa interesándose por la estancia de su hermana en El Pardo, donde «se havra holgado con sus nietos, y sus sobrinas» y señalando cómo en Madrid «tienen ya orden de desembaraçar la casa, que se ha de juntar al aposento de las Descalças, y agora lo torno a mandar de nuevo»²⁵. Fue en este año cuando realizaron el viaje a Portugal, coincidiendo con la estancia de Felipe II en este lugar, tras el cual madre e hija comenzaron a residir en el Convento.

Fray Juan de los Angeles, en el sermón pronunciado en Madrid con motivo de la muerte de la Emperatriz en 1603, nos proporciona la siguiente imagen de su vida conventual: «Consideremos lo primero la humildad del entierro y del hábito en que se enterró de pobre de Santa Clara, y en un ángulo del claustro, junto a las otras monjas difuntas, y no quiso sino una losa llana sobre su sepultura. Lo segundo, lo que cuentan las religiosas deste santo convento, que iba su Majestad muchas veces a vísperas

con ellas, y no quería que le pusiesen asiento particular: asentábase en una silla del coro, y mandaba que no le llamasen Majestad, sino Soror María... Las joyas que trajo de Alemania fueron muchas doncellicas que metió monjas en diversos monasterios...»²⁶.

Esta imagen de la vida conventual de doña María, impregnada de un profundo sentido religioso y de retiro, que es la que, más o menos deformada, ha llegado a nuestros días, sin dejar de ser en esencia cierta, ha de ser analizada con detalle. La Emperatriz, en efecto, se enterró modestamente en uno de los ángulos del claustro bajo, aunque poco más tarde fue trasladada a un suntuoso panteón en el coro; pero, si bien en ciertos momentos, como cuando asistía a este mismo coro, o cuando se retiraba a orar y meditar en el relicario cercano a su aposento, no pretendía otra cosa que ser una monja más, es cierto que nunca profesó ni vistió tocas monjiles, sino el sencillo vestido de viuda con el que nos aparece en el cuadro atribuido a Pantoja de la Cruz, conservado en el propio Monasterio; y que nunca renunció a su condición de Emperatriz aparece bien claro en esta misma obra, que podemos considerar como el retrato oficial de su estancia en este lugar. En ella aparece bien destacada la corona imperial, como esencial atributo de su poder, ya que se trata de un cuadro que, como veremos, posee todas las características del género del «retrato de estado»²⁷.

Sabemos que la Emperatriz vivía en un cuarto real especial, del que, al menos algunas partes, fueron construidas durante su estancia, unido a las habitaciones de las religiosas; se accedía a él por una doble puerta en la que, según el padre Palma, había dos porterías, una para la clausura de las religiosas y otra especial para las personas reales, con una señora de honor; todo ello muy cercano al oratorio o relicario, pieza, junto con el coro, capital del edificio, donde María solía retirarse a rezar y meditar junto con su hija.

Este carácter oficial de la es-



Don Juan de Austria.
Monasterio de las Descalzas Reales.

Sebastián I de Portugal.
Monasterio de las Descalzas Reales.





Isabel de Austria,
reina de Francia.
Monasterio de las Descalzas Reales.

Franz Pourbus.
Archiduque Alberto.
Monasterio de las Descalzas Reales.



tancia de la Emperatriz en el Convento se corrobora por la decoración de algunas de las salas donde tenía su residencia, así como por la presencia de toda una serie de retratos de su familia que ahora queremos destacar. Lo primero se nos aclara en la relación del padre Juan de Palma cuando, al referirse a la vida cotidiana de la Emperatriz, nos dice que «esta pieza de que vamos hablando dentro del convento, inmediatamente al cuarto de su magd. es de buena arquitectura, hermosa vista, con ventanas rasgadas, y rejas que caen a la huerta, adornada de pinturas de primor admirable, que las personas reales han traído y enviado a la casa. Aquí asisten siempre los Reyes quando entran en el convento; y esta sala ocupava ordinariamente la Emperatriz, acudiendo la Infanta, y las religiosas a hazerla compañía. Tenía allí una camilla para sus enfermedades»²⁸. Una mezcla de lujo y austeridad, como sucedía en el caso paralelo del Rey en El Escorial, es lo que caracteriza la vida monacal de María. Junto a las reliquias y ricos relicarios que había donado al mismo, y a los que ya nos hemos referido, el Convento todavía guarda espléndidas telas, sin duda ofrecidas por este personaje. De entre ellas sobresale el magnífico Terno de la Emperatriz, sin duda una donación de la misma, ya que, sobre un fondo de plata, destaca el águila bicéfala con la corona imperial, mientras que en los ribetes y tiras de separación se borda este águila, alternándola con leones y castillos, alusión clarísima a los reinos españoles. De igual procedencia es el terno llamado de Las Monjas, en el que destaca el frontal con el águila bicéfala, con la corona imperial, el cetro y la espada en sus garras y, en medio, el escudo de la Emperatriz.

Sin que puedan ser calificados de espectaculares los objetos preciosos propiedad de María, no son en absoluto despreciables. Conocemos tanto los objetos que a su muerte dejó para servicio de su hija la infanta Margarita, como los que ingresaron en el Convento de Las Descalzas. Se trata, en el

primer caso, de piezas de servicio, como platos de plata, trincheros, escudillas, frascos, candeleros y saleros, todos ellos de plata, así como dos retratos, uno del archiduque Alberto y otro de la Serenísima Infanta doña Isabel, «ambos con sus molduras doradas y cortinas de tafetan...»²⁹, que muy posiblemente sean los que aún hoy día cuelguen del llamado Salón de Reyes del Convento. Y por mandato de los testamentarios se vendieron fuera de la almoneda al Convento de Las Descalzas objetos realizados en plata, como una grada y dos blandones, e imágenes como un San Andrés de plata dorada, un San Juan del mismo material, un atril, una fuente y ocho remates de cama de plata y un cielo de brocado pequeño de oro y plata.

También ha llegado a nosotros el inventario realizado a la muerte de la Emperatriz en 1603. En él aparecen los habituales objetos de complicadas decoraciones manieristas con toda clase de figuraciones, como un aguamanil de plata, «labrado de figuras por medio y caras de serafines», sin que dejen de incluirse las de tema profano como, por ejemplo, un velador con medallas de esmalte «y encima una diosa», animalístico, como el de un aguamanil cuya asa adquiría forma de serpiente o el de una fuente con un escudo y un murciélago en el pico. Junto a ello aparece una buena colección de vasos de vidrio de colores, a veces en forma de barcos y otras hechas de materiales preciosos, un cáliz de ágata, joyas de procedencia exótica, como «una calderica de porcelana de la India» y productos medicinales. Además, la Emperatriz poseía los típicos objetos en los que la naturaleza se unía al artificio y los de procedencia americana: «una taça con unos ramos y figuras a lo yndio», un coco de la Yndia con cinco botoncillos de marfil a manera de tortuga» o «cuatro castañas de la India de oro»; a todo lo cual habría que añadir una colección de pequeñas imágenes de tipo religioso (San Juan Evangelista, San Andrés, la Virgen...) de los más preciados metales, cornerinas, objetos

adornados de aljófar y una gran cantidad de joyas de las formas más extrañas y variadas, realizadas en piedras duras como calcedonias, jaspes, etc... Todo ello nos conforma un mundo que se halla lejos del lujo y el boato de los grandes coleccionistas, aunque no podamos decir que sea precisamente austero. Perdidas hoy estas piezas sólo nos queda imaginárnoslas a través de obras similares o por medio de los relicarios, arquetas y piezas religiosas en las que el Convento de Las Descalzas es tan abundante; se trata, según las descripciones del inventario, de obras de indudable estilo manierista, posiblemente procedentes de Centroeuropa, donde la Emperatriz había vivido y en donde son numerosas piezas como «un aguamanil de plata... (con) un rostro de muger dorado y en pie una caveça de toro...» o «dos copillas de plata... que se encaxa la una en la otra...» y que el propio documento especifica como venidas de Alemania. En ellas, la pasión por el objeto, la rareza o, simplemente, lo extravagante, aparece en todo su esplendor, como era la costumbre en el mundo cortesano de fines del siglo XVI y de principios del siglo siguiente, en el que colecciones y cámaras de maravillas podían albergar objetos de la naturaleza como un «basso de cuerno de bada con su tapador y pie», o imitaciones de la misma en preciosos materiales como esas sesenta y dos ranas de plata que servían de botones, dos lagartijas de plata o un ciervecito de oro que aparecen en nuestro inventario.

El sentido de lo familiar y dinástico, tan importante en la Emperatriz, quedaba asegurado no sólo a través de las pinturas prestadas por su hermano Felipe, a las que de inmediato nos referiremos, sino también a través de objetos como una medalla en plata de Carlos V; un camafeo guarnecido de oro y esmaltado con varios colores que representaba a Felipe II; una sortija de oro con el rostro de Carlos V y la emperatriz Isabel; una figura en marfil con la imagen de la reina Isabel; una medalla de oro con su hijo el emperador Rodolfo y, en el en-

vés, un águila; o los cuadros de sus hijos Isabel y el archiduque Ernesto (dos ejemplares), que «fueron dados» (Isabel y uno de los del archiduque), como el propio inventario especifica, a su hija doña Margarita, a quien se adscriben bastantes piezas del mismo. A ello hay que añadir las importantes series de tapices como las de Perseo, de Paris, de animales y boscajes, de entre las que destacamos los doce paños de la serie de «la gran caza», seguramente referencia a la famosa de *Las Cacerías de Maximiliano*.

La imagen de la familia

La serie de retratos de Las Descalzas Reales que va desde los de la fundadora, doña Juana de Portugal, a los de la Emperatriz, sus hijos y otros miembros de la familia, y de la que ya sabemos, al menos en parte, su procedencia, constituye uno de los puntos de referencia esenciales para entender la iconografía de la Casa de Austria.

Como es sabido, la galería de retratos es uno de los temas esenciales en la decoración de palacios y en el coleccionismo artístico del siglo XVI. Durante el reinado de Felipe II el edificio que albergaba la mejor colección de retratos era el palacete de El Pardo; unas cincuenta obras, principalmente de Tiziano y Antonio Moro, colgaban de uno de sus salones, las cuales perecieron en el incendio de 1604. A ellas había que añadir los retratos que en El Escorial y, sobre todo, en el Alcázar completaban una espléndida galería dinástica. El tema era del agrado de la familia real, pues ya hemos visto la importancia de la colección de retratos de doña Juana.

Resulta a este respecto muy significativa la posesión que, a título de préstamo, tenía la Emperatriz de varios retratos «de pincel al ollio», enmarcados en tres marcos de madera dorada, y que representaban a las personas reales de su familia. En el primero de ellos se agrupaban los miembros de la familia de la rama española, es decir, los emperadores Carlos e Isabel, el rey Felipe II y su mujer



Franz Pourbus.
Isabel Clara Eugenia.
Monasterio de las Descalzas Reales.



Pantoja de la Cruz.
Emperatriz María.
Monasterio de las Descalzas Reales.



Isabel de Valois, el príncipe don Carlos y don Juan de Austria; en el segundo, miembros de la rama austríaca como la propia emperatriz María, el emperador Rodolfo, el príncipe Ernesto, junto a don Sebastián de Portugal; en el tercero, doña María de Portugal, doña Catalina de Portugal, doña Leonor de Francia y el emperador Fernando, y en el cuarto, el rey Felipe, la emperatriz María, don Juan y doña Juana de Portugal y otra vez don Juan de Austria.

En el Convento madrileño podemos señalar la aparición de gran parte de los tipos retratísticos y de las distintas escuelas pictóricas que destacaron en el tema del retrato, definido, por lo que al caso español se refiere, por la influencia de Antonio Moro, que, como es sabido, cuajó en una verdadera manera retratística española.

Una de las ideas esenciales de esta peculiar manera de ordenación coleccionística de los cuadros, que es la galería de retratos, es la de insistir en el aspecto dinástico, tan apreciado por la Casa de Austria. Ello es bien claro en las series de Las Descalzas si se tiene en cuenta la proliferación de retratos de la Emperatriz y de sus hijos que existen en el Convento. Su yerno el emperador Fernando I, sus hijos Ernesto, Alberto, Isabel y Sor Margarita de la Cruz están entre los personajes allí retratados, junto a su magnífica imagen atribuida a Pantoja de la Cruz. De igual manera, y por seguir con el tema de personajes que procedían del Imperio, hemos de resaltar la presencia de las hijas del archiduque Carlos de Estiria, una de las cuales, Margarita, que casó con Felipe III de España, aparece en unos retratos infantiles de gran interés y que, por similitud con algunos otros existentes en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, obra de Vermeyen, podemos situar muy próximos a su círculo³⁰.

Sin lugar a dudas, la gran mayoría de estos cuadros están en el Convento desde un primer momento. Sabemos que entre los bienes dejados por la Emperatriz a su muerte, sólo había tres cuadros, y éstos eran re-

tratos: dos del archiduque Alberto y otro de Isabel Clara Eugenia. Dos de ellos, como hemos dicho más arriba, fueron legados por María a su hija Margarita, la que profesará como monja en el Convento, y, sin duda, son los que hoy cuelgan de los muros del Salón de Reyes.

El retrato de la Emperatriz, de Las Descalzas, atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, nos la representa con las tocas de viuda tal como debía vestir en su retiro conventual; recordemos que el padre Carrillo nos dice que «siempre llevaba debajo de sus vestiduras reales, la cuerda y hábito de San Francisco»³¹. La obra resulta impresionante, ya que nos ofrece imágenes inolvidables de algunos de los aspectos más característicos de la Casa de Austria: estamos ante un típico retrato de Estado, en su modalidad de cuerpo entero, en el que no deja de aparecer el elemento de la mesa con los atributos del poder imperial, recordándonos en todo momento el carácter político de la retratada. Pero, junto a esta idea de la majestad, la sencillez de las tocas, la ausencia de cualquier gesto llamativo en la pose de doña María y la ostentosa presencia en su mano izquierda de un rosario, nos recuerda el carácter religioso que quiso dar a la última parte de su vida. De esta manera, el retrato une los dos aspectos que fueron constantes en las actividades de la Emperatriz, el ejercicio del gobierno imperial y la defensa del catolicismo en el Imperio, amenazado, entre otros hechos, por la propia tolerancia de su marido Maximiliano frente a las manifestaciones de la herejía, y por la política de su hijo y futuro emperador Matías, en los Países Bajos.

El retrato del archiduque Alberto fue atribuido a Rubens por Tormo, y hoy es tenido, al igual que el de su mujer Isabel Clara Eugenia, por obra de Franz Pourbus. Sin duda se trata de los «dos cuadros grandes» que la emperatriz María donó a su hija Margarita, por lo que hay que fecharla entre 1599 (toma de posesión del gobierno en los Países Bajos) y 1603 (muerte de la Emperatriz).



Dentro de esta galería de retratos habría que mencionar el de Isabel, reina de Francia, hija de María y casada con Carlos IX, firmado y fechado en la parte superior derecha «Georgius faciebat, 1573». Nos encontramos ante el mejor retrato de la colección pictórica de Las Descalzas y que, aun aceptando las convenciones habituales del retrato de estado del siglo XVI, se separa de la manera habitual de la escuela española por su gran énfasis en la exteriorización de la majestad de la retratada, así como por el mayor lujo y colorismo en el vestuario de la reina. Es claro que estamos con un retrato realizado en Francia, tanto por la fecha —en este año, como hemos dicho, Isabel de Austria estaba casada con Carlos IX—, como por el distinto tono que hemos señalado en la obra³², cuyo autor, como estudió Sánchez Cantón, es el flamenco Jooris van Straeten, que trabajó tanto en Portugal como en Francia al servicio de esta reina de Francia.

Pero quizá más interesante que resaltar el sentido dinástico de la serie que comentamos, sea el hecho de darnos cuenta de la variedad tipológica que presentan. A lo largo de todo el siglo XVI las escuelas pictóricas italianas y flamencas habían definido un peculiar tipo de retrato que ha sido denominado retrato de Estado. Sin entrar ahora en una pormenorizada discusión acerca del mismo, hemos de decir que este tipo de pintura tuvo una especial importancia dentro de los miembros de la Casa de Austria, pues se plegaba muy bien a las exigencias de gravedad, dignidad y compostura que requería su especial consideración de la majestad. La reserva y el sentido de distanciamiento, elementos consustanciales de la específica manera de presentarse, para la que el estilo de un artista como

*Retrato del Círculo de Vermeiren:
Gregoria Maximiana,
Caterina Rennea,
María Cristerina y Ana.*

Antonio Moro se adaptaba a la perfección. Por ello, fue este artista el llamado a crear una escuela en nuestro país, de la que son deudores figuras como Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz y, un poco más tarde, Bartolomé González o Villandrando. Y será precisamente Antonio Moro, en unos famosos retratos de la emperatriz María y Maximiliano II, cuando todavía eran regentes de España (Museo del Prado, Madrid), así como en los realizados de doña Juana en su mencionado viaje a Portugal, quien termine de definir este tipo de retrato de Estado al que hemos aludido.

No se puede olvidar que la fisonomía de algunos de estos personajes se adaptaba perfectamente al tipo de problemas que venimos comentando: la psicología de la emperatriz María requería una imagen de solemnidad y gravedad que el retrato de Las Descalzas refleja a la perfección. Recordemos, por ejemplo, cómo, ya en las cartas de don Juan de Borja desde Praga, se insiste repetidas veces no sólo en la intención imperial de retirarse a un convento, sino del estado triste de María, pues «la emperatriz tiene mucha necesidad del consuelo de Su Magestad porque todo su mal es melancholias e imaginación de que se va a morir presto, a que ha dado ocasión la cometa»³³. Pero a pesar de que la gravedad de los acontecimientos que le tocó vivir y su propio carácter melancólico resaltan perfectamente en este retrato, no hemos de olvidar que nos encontramos ante una imagen de la majestad y la solemnidad real que utiliza, como en el famoso retrato de Felipe II, de Pantoja de la Cruz, conservado en el Monasterio de El Escorial, los elementos de una peculiar retórica en la que el distanciamiento, la frialdad y la ocultación de todo tipo de sentimientos, no son sino los medios elegidos en la presentación exterior.

A este tipo de retrato, distanciado y majestuoso, responden algunos de los ejemplares de Las Descalzas como el del archiduque Ernesto, atribuido a Franz Pourbus, los ya mencionados de Alberto e Isabel



Relicario donado por Felipe III a Margarita de la Cruz.

Atribuido a Pourbus. Archiduque Ernesto.



Clara Eugenia de este mismo pintor, el de Isabel de Jooris van Straeten, o el de la propia emperatriz María, atribuido a Pantoja de la Cruz. Nos encontramos ante imágenes de cuerpo entero, que suelen ser el tipo más habitual entre los retratos de aparato, en las que no faltan los tópicos del género: la mesa como símbolo de la majestad real en el caso de las dos mujeres (emperatriz y reina), que en el caso de María sirve de reposo a la corona imperial, y la espada empuñada por la mano izquierda, como símbolo de la fortaleza militar en el caso de los archiduques, que en el de Alberto se acompaña del bastón de mando, signo de su dignidad como gobernador de los Países Bajos.

Hay un elemento, sin embargo, que aleja los retratos de la Emperatriz de los de sus tres hijos que comentamos. Mientras que en el primero, el fondo sobre el que se destaca su figura es uniformemente negro, en los restantes, escenográficas cortinas enmarcan a las figuras. Hay que recordar que las cortinas y las columnas (tal como aparece en el caso del archiduque Ernesto) son rasgos típicos de es-

tos retratos de aparato ya desde el siglo XVI, tal como aparecen, por ejemplo, en los anteriores de Seisseneger de la familia imperial conservados en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, o en algunos, ya mencionados, del propio Felipe II pintados por Pantoja de la Cruz³⁴.

Ello nos introduce en un campo dentro de este mismo género, del que la colección de Las Descalzas ofrece abundantes ejemplos: el de las versiones específicamente religiosas y monacales de este tipo de retrato distanciado. En efecto, el Monasterio madrileño ofrece una magnífica colección de retratos de religiosas franciscanas, en la que abundan los personajes reales, desde Sor Margarita de la Cruz a Sor Ana Dorotea o la hija de Felipe II, la infanta Isabel Clara Eugenia, y en los que la austeridad y sencillez del hábito sirve de realce a la imagen de frialdad y alejamiento tan querida por la monarquía austríaca; se trata ahora de enfatizar no un alejamiento majestuoso propio de la realeza, sino de proporcionar la imagen adecuada de ese apartamiento del mundo, de un retiro, sin embargo, del que parece necesario dejar constancia a través de la pintura, en la que pueden intervenir maestros de la talla de Rubens o Van Dyck. Por otra parte, y también específico del carácter religioso que adquieren las obras de arte en este ambiente, hemos de señalar la aparición de un tipo de retrato ligado a la imagen de la muerte; nos referimos al testimonio del cadáver en el féretro, del que señalaremos la existencia en este lugar de dos piezas que representan a dos de nuestros personajes: la de Sor Margarita de la Cruz, que aparece rodeada de flores, tal como se celebraban los entierros en este lugar, y la del archiduque Alberto en su caja mortuoria. En ningún sitio como éste, ni siquiera en El Escorial (edificio, naturalmente, de funciones más complejas) encontraremos un conjunto de obras de arte que nos proporcionen una mejor imagen de la peculiar piedad religiosa de los Habsburgo españoles.

* Este trabajo es avance y resumen de otro de próxima publicación por la Academia Austriaca de Ciencias. Ha sido posible gracias a una ayuda de la CGCYT del Ministerio de Educación y Ciencia. Me es grato igualmente agradecer la ayuda recibida por parte de Ana García, conservadora de Las Descalzas Reales.

¹ SALAZAR, Fray Pedro de: *Cronica y historia de la fundación y progreso de la Provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre San Francisco... Dirigido a la Serenissima señora doña Margarita de Austria, y de la Cruz... En la Imprenta Real, M.DC.XII*, pág. 348, y el mismo autor continúa: «Dexó aquí la Princesa una casa tan bien edificada, y bien dotada de las cosas necesarias al culto divino, y para las demás necesidades del Convento, que parece bien ser dotación real, y hecha de tan esclarecida princesa...», *Ob. cit.*, pág. 352. Sobre el edificio, cfr. ESTELLA, Margarita: «Artistas madrileños en el Palacio del Tesorero», *Archivo Español de Arte*, 229, págs. 52 y ss. El estudio más completo sigue siendo TORMO, Elías: *En las Descalzas Reales*, Madrid, 1917; FERNÁNDEZ MONTAÑA, P.: «Felipe II y las Descalzas Reales de Madrid», en *Rasgos principales del Cardenal Cisneros. Más otros sobre la inquisición con apéndice vindicativo de Felipe II y las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 1921; RUIZ ALCÓN, M. T.: *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1987.

² Cfr. KRIS, E.: «Der Stil "Rustique". Die Verwendung des Naturabgusses bey Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 1, 1926, págs. 137-208; NIETO GALLO, G.: «Una obra importante de Wenceslao Gammizer: la arqueta de las Descalzas Reales de Madrid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, VI, 1939-40, págs. 177-196; PECHSTEIN, K.: «Jamnitzer Studien», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8, 1966, págs. 237-283; *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Cat. Exposición Nürnberg, 1985, págs. 60 y ss.

³ CARRILLO, F. Juan: *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas...*, Madrid, Luis Sánchez, 1636.

⁴ La idea es recordada por Gerónimo de Florencia en el sermón que predicó con motivo de las honras fúnebres de la emperatriz María en Madrid en 1603: «Y bien tuvo —dice— Nuestra Santa Emperatriz de quien tomar ejemplo deste santo desengaño y cuerdo retiroamiento en el invictissimo Emperador Carlos Quinto su padre, el qual despues de averhecho temblar con sus armadas y exercitos tantas vezes la redondez de la tierra, conoció que el mundo era tal, que no se podía sufrir, y que era bien dexarle antes que el mundo le dexase a él; y para esto se retiró algunos años antes de morir a aquel santo monesterio de los padres jeronimos de Iuste, a fin de aparejarse a morir...», *Libro de las honras que hizo el colegio de la Compañía de Jesus, a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria...*, Madrid,

Luis Sánchez, 1603. El tema se convierte en un tópico y, en 1655, Rodrigo Mendes Silva lo recuerda precisando cómo, además de Carlos V, mujeres como Judith, la reina Edeltrudis de Inglaterra y las emperatrices Cunegunda, Ricarda e Isabel... también lo hicieron, cfr. MENDES SILVA, Rodrigo: *Admirable vida, y heroicas virtudes de... la esclarecida Emperatriz Maria...*, Madrid, 1655, fols. 36v.-37r.

⁵ La emperatriz María estuvo presente en algunas de las muchas traslaciones de reliquias y celebraciones que tuvieron lugar en los últimos años del siglo XVI, como, por ejemplo, sucedió en la canonización de San Diego de Alcalá, celebrada en 1598, el día 8 de abril, en la que tanto el Rey como la Emperatriz recibieron reliquias del santo, «porque a la Emperatriz doña Maria su hermana se dio la canilla mas delgada de la dicha pierna»; MOLES, J. Bautista: *Memorial de la Provincia de san Gabriel, de la orden de los frayles menores de Observancia...*, Madrid, MDXCII, fol. 228v.

⁶ CARRILLO: *Ob. cit.*

⁷ Cfr. MORÁN, M.-CHECA, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1984.

⁸ SALAZAR, Fray Pedro de: *Ob. cit.*, pág. 353. Es éste Fray Pedro quien con mayor precisión nos describe la pieza. Según él, en el altar se encontraba el arca de plata con el cuerpo de San Victor, encima de la cual, colgado de la pared aparecía un retablo de plata, «hecho a manera de capilla con quatro repartimientos... En este mismo alto del esta otro relicario pequeño, donde estan siete pedaços de la vera Cruz, y un pañito teñido en sangre que echo partiendolo su alteza». A los lados del arca, sobre el altar, estaban dos retablos de plata, en forma de capilla, con reliquias de San Juan Bautista, y el fundamento del altar es un arca de oro con las reliquias de San Valerio. Los demás relicarios se colocaban delante de éste y por todas las gradas del mismo espacio, pág. 353.

⁹ *Ibidem*, pág. 353.

¹⁰ Cfr. Carrillo, fol. 50v. Fray Pedro de Salazar nos especifica asimismo esta procedencia Centroeuropea de gran parte de las reliquias: «Ay una arquilla de evano y jaspe, de labor de Alemania, a manera de sepulcro; tiene dentro el cuerpo de uno de los Innocentes, y la cabeza y huessos de otro. Una arquilla de plata hecha a manera de reja: esta dio el Emperador Rodolfo, y dentro está con sus cristales; esta tiene la cabeza y muchos huessos con la espalda de Santa Ines, hija del rey de Boemia...», junto a otros regalados por la Emperatriz doña María; SALAZAR, Fray Pedro de: *Ob. cit.*, pág. 354.

¹¹ Cfr. SELING, H.: *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, Munich, 1980.

¹² CARRILLO, Juan: *Ob. cit.*, fol. 182v.

¹³ Cfr. el inventario de doña Juana en PÉREZ PASTOR: *Memorias de la Real Academia de la Historia*, t. XI, págs. 315-380. Para los retratos, TORMO, E.: «Treinta y tres retratos más, cincocentistas y seisocentistas», Madrid, 1944, en *ob. cit.*

¹⁴ Museo del Prado, n.º 2112.

¹⁵ A.H.P.M., Prot. 455; PÉREZ PASTOR: *Ob. cit.*

¹⁶ Recordemos cómo la importante sepultura actual de la Emperatriz, situada en el coro de las monjas y obra de Crescenzi, es obra posterior y corresponde a la mitificación de su figura, ya en el siglo XVII, como uno de los personajes más importantes de la Contrarreforma.

¹⁷ LÓPEZ DE HOYOS, J.: *Hystoria y relacion verdadera de la enfermedad felicissima transito y sumptuosa exequias funebres de la serenissima Reyna de España doña Ysabel de Valois, nuestra señora...*, Madrid, 1569.

¹⁸ «A los dos lados del altar mayor ay dos oratorios labrados de azulejos con dos rejas doradas que salen al altar mayor, el uno de los cuales es de gran devocion, porque en el ay muchas reliquias, ymágenes con illustre ornato, poblado de excelentes, varias y divinas historias de maravillosos pincel, en el qual nascio la Serenissima princesa»; LÓPEZ DE HOYOS: *Hystoria y relacion...*, cit.

¹⁹ «... y suplico al rrey my señor y hermano que se sirba de una cruz de ebano que yo tengo en mi oratorio con siete repartimientos de reliquias, y a la serenissima emperatriz mi hermana se le embie; y de la cadena que yo acostumbro a traer conmigo de hordinario con sus reliquias y todo el oratorio pequeño que yo tengo junto al grande donde se me dice misa sin quitar nada del ceto las reliquias que quiero se lleven al monasterio de las descaldas y se pongan que yo le tengo dadas y tambien se ponga una cruz de oro con lignum crucis que poco ha me embio la dicha serenissima emperatriz mi hermana y un reliquario en que estan dos espinas de la corona de nuestro redentor jesuschristo para que esten perpetuamente con las demas reliquias sin que se puedan dar ni enajenar... (a la emperatriz) don ymagine que yo tengo de un crucifijo y de nuestra señora guarnecida...», *Testamento de doña Juana*. Hemos manejado la copia existente en el *Archivo del Palacio Real*, Madrid, Leg. 7140, 8, del existente en Simancas, *Contaduría de mercedes. Juros del Señor Rey Felipe Segundo*, fol. 8.

²⁰ *Ibidem*, «los cuales se hayan de distribuir y repartir por las yglesias pobres de las montañas».

²¹ *Cronica y historia verdadera, de las cosas memorables y particulares del sancto convento de la madre de dios de consolacion de madrid, y de su fundacion y principio*, *Archivo de Palacio*, Madrid, Leg. 7140, 1.

²² Estas disposiciones, que se iniciaron a cumplir a fines del siglo XVI, sufrieron importantes ampliaciones a principios del siglo siguiente cuando Juan Gómez de Mora se encargó de la «fábrica y obra de tres casas que se han hecho en los sitios de la dicha real casa hacia la parte de arriba», quien «dio la planta, traça y condiciones», según documento de 1616, en el que se especifica cómo fueron dos las trazas propuestas, iniciándose las obras con la segunda, la cual todavía fue mejorada por Gómez de Mora, haciendo los cuartos más altos y anchos, los tabiques más gruesos, las escaleras más espaciosas y, en general, haciéndolo más claro y desahogado. A.H.P.M., Prot. 1531, fols. 834 y ss. Cfr. también Prot. 1523, fols. 1315 y ss., y 1324 y ss., con las *Condiciones de como se an de fabricar y labrar las casas que*

se an de hazer junto al hospital real de la serenissima princesa doña Juana en los sitios y casas que tiene suyos junto al dicho ospital conforme a las plantas y trazas hechas y firmadas por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de obras de su magestad..., dadas en 1612; Prot. 1528, de 1615, fols. 358, 359 y 398.

²³ GILMAN PROSKE, B.: *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, Nueva York, 1956, pág. 12.

²⁴ Cfr. MARTÍ MONSO, pág. 273; PÉREZ PASTOR, t. XI, pág. 20; el protocolo es el n.º 458 del A.H.P.M., Escribano Francisco Ortiz.

²⁵ A.G.S., Estado, 688, fol. 145.

²⁶ La afirmación aparece atribuida a la propia Emperatriz en el sermón fúnebre de fray Jerónimo de Florencia: «Quando vino de Alemania, traia consigo muchas donzellitas para que entrasen monjas aca en españa, y estas solia dezir su Magestad, que eran las mejores y más ricas joyas que de alla trayan», *Libro de las honras...*, fol. 35v.

²⁷ Cfr. PALMA, Juan de: *Vida de la Serenissima Infanta sor Margarita de la Cruz religiosa descalza de Santa Clara, dedicada al Rey N.S. Philippe Quarto*, Madrid, 1636, fol. 91v. El relato quizá más detallado de la vida de la Emperatriz en el convento y que recalca el sentido piadoso y monil de su estancia nos lo proporciona el mencionado GERÓNIMO DE FLORENCIA: *Libro de las honras...*, fols. 33v y 34r. Esta narración sirve de base para las de Fray Juan Carrillo, fols. 43 y ss., y la de Mendes Silva.

²⁸ PALMA, Fray Juan de: *Ob. cit.*, fol. 92r.

²⁹ A.G.S. Patronato Real, Leg. 31.

³⁰ Cfr. HEINZ, G.: «Studien zur Porträtmalerei an den Hofen der österreichischen Erblande», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, 59, 1963; KREN, P.: «Zur Malerei in Steiermark in der Zeit um 1550 bis 1630», *Alte und Moderne Kunst*, 90, 1967; Cat. Exp. *Renaissance in Osterreich*, Schallaburg, 1974; Cat. Exp. *Graz als Residenz*, Graz, 1964. Sobre estos retratos y el tema del intercambio de pinturas entre las cortes madrileñas y las austríacas preparamos un próximo trabajo.

³¹ CARRILLO: *Ob. cit.*, fol. 176v.

³² Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «¿Quién fue el pintor Georgius, que firma un retrato en las Descalzas Reales?», *A.E.A.*, 1944, págs. 131-133.

³³ A.G.S., Estado, 684. Son muy frecuentes, en la correspondencia diplomática de estos años, las noticias acerca del mal estado de salud y la tristeza de la Emperatriz antes de su venida a España. Por ejemplo, en marzo de 1578 el archiduque Maximiliano escribe a la reina de España, doña Ana de Austria, diciéndole: «Muchos piensan que la causa deste mal es la pena que su Magestad a desteveido parte por la muerte del Emperador... parte por la repentina partida del archiduque Mathias su hermano...», *ibidem*, 685.

³⁴ Sobre el tema del retrato de estado, cfr. JENKINS, M.: *Il ritratto di stato*, edic. ital., Roma, 1977, y específicamente sobre Felipe II, CHECA, F.: «Felipe II en El Escorial: la representación del poder real», en *El Escorial: arte, poder y cultura en la corte de Felipe II*, Madrid, 1989, págs. 7-26.

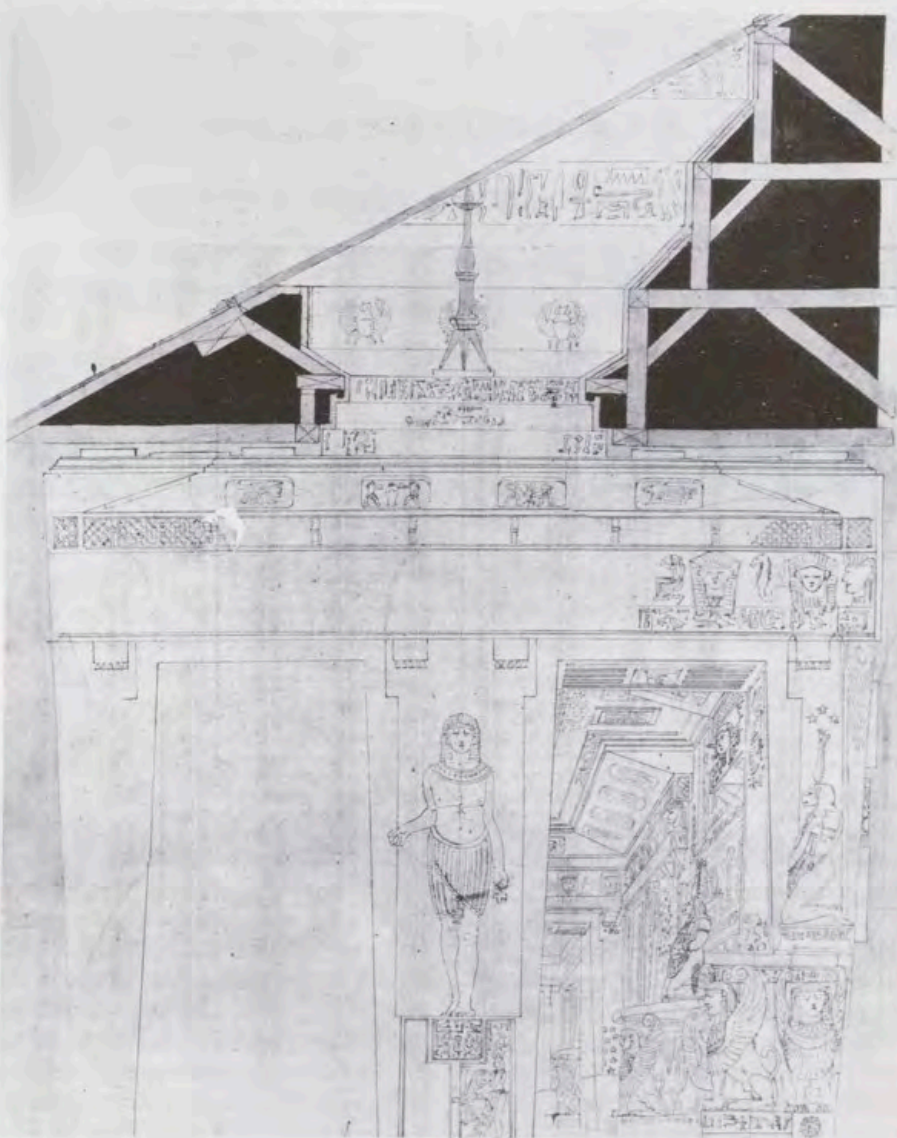
PROYECTOS DE DUGOURC PARA DECORACIONES ARQUITECTONICAS EN LAS CASITAS DE EL PARDO Y EL ESCORIAL (y II)

Por José Luis SANCHO

J. D. Dugourc realizó sus proyectos decorativos para las «casitas del Príncipe» de El Escorial y de El Pardo en 1786, tres años antes de la Revolución Francesa, esos «extraños sucesos» de los que el artista optó por quedarse al margen demostrando que, paradójicamente, las vanguardias creadora y política no van siempre unidas. Vale la pena reflexionar sobre la diferente manera de considerar el pasado que existe entre los historicismos del siglo XIX y el uso de los estilos chino, etrusco, egipcio o gótico hecho aquí por Dugourc, pues su exploración en los lenguajes formales de épocas y regiones lejanas prefigura esa búsqueda decimonónica de una expresión arquitectónica válida, realizada a base de lenguajes diversos, aunque Dugourc opera con una sensibilidad prerrevolucionaria, dieciochesca.

El XVIII fue un siglo clasificador, y al estudiar la Naturaleza y las producciones humanas, se fue superando la antigua concepción mecanicista y estática del Mundo en favor de otra nueva, orgánica y dinámica. La naturaleza humana, las civilizaciones y sus obras artísticas empezaron a ser valoradas en función de las normas de su época. De este modo, los estilos históricos comienzan a ser interpretados en un mismo pie de igualdad, como expresión de diversas realidades sociales y psicológicas, y no como aberraciones respecto al «verdadero estilo». Pero la sensibilidad ilustrada interpretaba los estilos del pasado de un modo formal y sin abandonar sus presupuestos teóricos. La sensibilidad del XIX intentará siempre recuperar el pasado como un momento vivido, y, como consecuencia, el carácter de las reconstrucciones arqueológicas variará enormemente entre 1780 y 1850, ganando tanto en rigor cuanto en «actualidad».

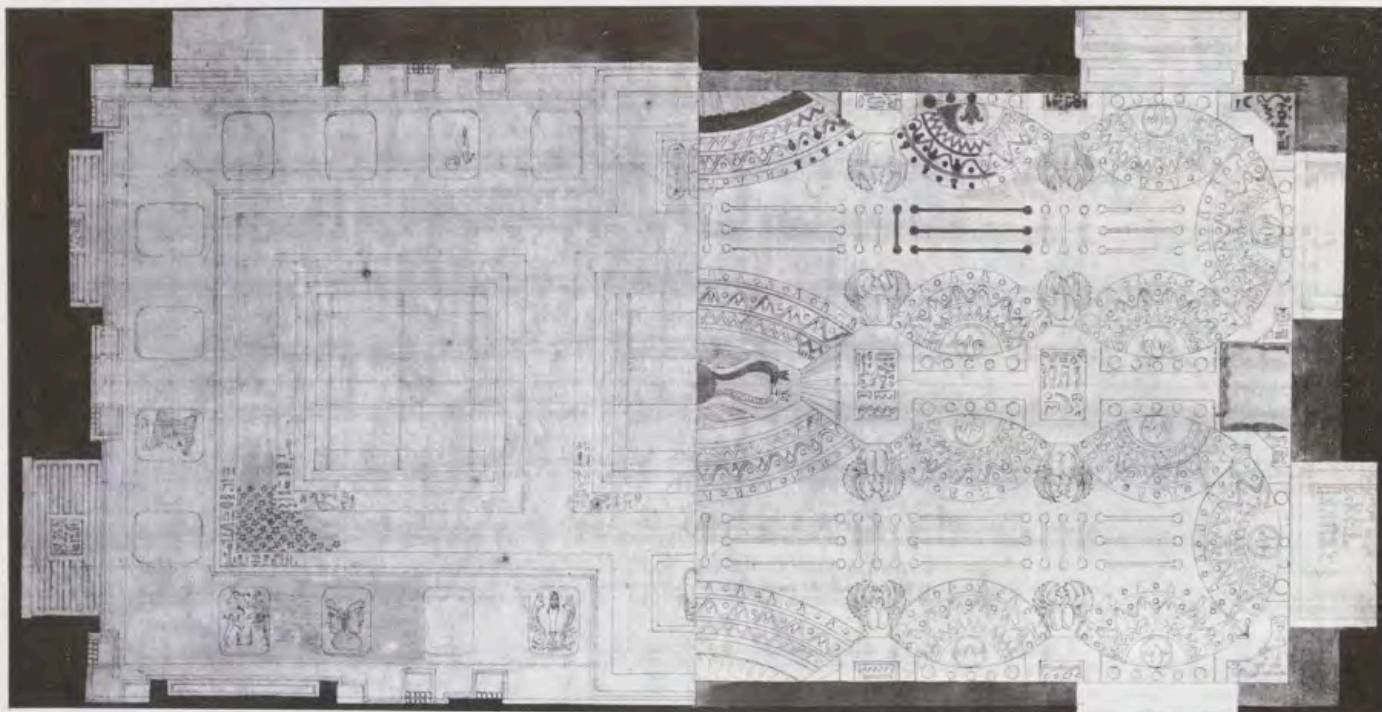
En este enfoque de los estilos pasados subyace la concepción expresivista que en la creación romántica sustituye al esencial mimetismo del XVIII. Aceptar una plura-



Sección transversal de la Sala Egipcia para la Casita de El Escorial. Pluma y tinta negra sobre papel calco. Fotos: Institut National d'Histoire de l'Art, facilitadas por el Musée des Arts Decoratifs, París.

lidad de estilos en cuanto tales, como plasmación de otras tantas culturas, supone la creencia de que el arte es expresión de su época. Por tanto, era necesario en el XIX buscar, precisamente, una expresión válida del siglo, ajena a la confusión de las imitaciones formalistas que contrariaban otra teoría moderna como es la de la originalidad y autenticidad artística.

Esa angustia, que los siglos anteriores



no conocieron, se exasperará ante el «carnaval de la arquitectura» decimonónica, que Dugourc anticipa en estos diseños y que en la tercera década del XIX ya será moneda corriente, como explica Musset:

«Nuestro siglo no tiene formas. No hemos impreso el sello de nuestro tiempo ni a nuestras casas, ni a nuestros jardines, ni a nada en absoluto... las habitaciones de los ricos son gabinetes de curiosidades: la Antigüedad, el Gótico, el gusto del Renacimiento y el de Luis XIII, todo se amontona. Al cabo tenemos de todos los siglos, excepto del nuestro, cosa nunca vista en ninguna otra época: el eclecticismo es nuestro gusto; cogemos todo lo que encontramos, esto por su belleza, aquello por su comodidad, una cosa por su antigüedad, otra por su fealdad misma; de suerte que no vivimos más que de restos, como si el fin del Mundo estuviese próximo»¹.

Los medievalistas puros como Pugin escapan de esta trampa invocando la imitación de las ideas o principios expresados en los estilos, no de sus formas. Pero en el siglo XVIII la arquitectura estaba regida, como las demás artes, por el principio de imitación y no por el de expresión, y así le era imposible plantearse esa crítica con que el XIX devorará sus propias obras imitadoras de estilos históricos como algo «muerto» o «sin alma». Pues lo que diferencia los historicismos del XIX de los de la Ilustración que aquí reúne Dugourc es precisamente esa chispa de animación que constituye «la empatía imaginativa, la capacidad de imaginación» que separa sus

interiorizadas reconstrucciones de las objetivas alternativas o diversiones dieciochescas.

Queda muy lejos de Dugourc el imperativo de tener que deducir nuevas formas de la realidad en que se vive como únicas expresiones válidas de la misma. Esto es una exigencia moderna, que nace cuando se ha sentido ya la imposibilidad de identificarse seriamente con una serie de mundos que no volverán a ser. Sus caprichos de las casitas de Carlos IV son una manifestación de esa visión ilustrada «objetiva» de los diversos estilos que, en el llamado «clasicismo romántico», dará lugar a monumentos compuestos a base de elementos de procedencia dispar, y a conjuntos urbanos formados por edificios de diferentes lenguajes formales.

Esta serie de diseños de Dugourc está entre lo más avanzado de su momento, pero su valor, más allá de su curiosidad intrínseca, estriba en el planteamiento de una nueva —en España— visión del historicismo, muy alejada de los ideales romanos que en la arquitectura de la Corte de Madrid reinaban entonces².

A manera de símbolo involuntario de esta diferencia de principios, Dugourc trabaja sin preocuparse de la arquitectura planteada por Villanueva y se limita a considerarla como mero ámbito contenedor, corrigiéndole la disposición de las habitaciones con vista a que tuviesen mayor simetría, enfrentando los huecos de igual tamaño e intentando combinar rigor compositivo y comodidad interior³.

Ante el carácter muy acabado de la documentación gráfica relativa a algunas habitaciones, como es el caso de la que había de servir para el gabinete francés de la casita de El Pardo, contrasta la absoluta ausencia de acuarelas acabadas y coloreadas para otras dependencias como la sala egipcia de la casita de El Escorial. De ello puede concluirse que el proyecto mismo nunca llegó a terminarse, bien porque en algún momento concreto de su realización se canceló el encargo o por alguna otra causa que el silencio de los documentos hace difícil conjeturar. No obstante, hallándose en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid estos cuatro que aquí se analizan, no abandonamos la esperanza de encontrar otros dibujos⁴.

Por tanto, ya que a partir de las acuarelas solas que publicamos en el número anterior es imposible reconstruir en su totalidad el esplendor de estas salas, habremos de imaginarlas ayudados por los bocetos preparatorios a los que será necesario prestar el color que no llegaron a tener. Allí hicimos una exposición ordenada por habitaciones de todos estos bocetos que se vendieron en París, expresando sus características y precio de venta. Ahora, por tanto, no es preciso repetirlos, pues, como seguiremos el mismo orden, será fácil identificar cada dibujo con lo dicho sobre él anteriormente, mencionando en estas notas el número correspondiente en aquéllas. Para comprender la sucesión de las piezas será muy útil acudir a los planos que muestran la distribución de las dos alas para

decorar, incluidos al final de la primera entrega.

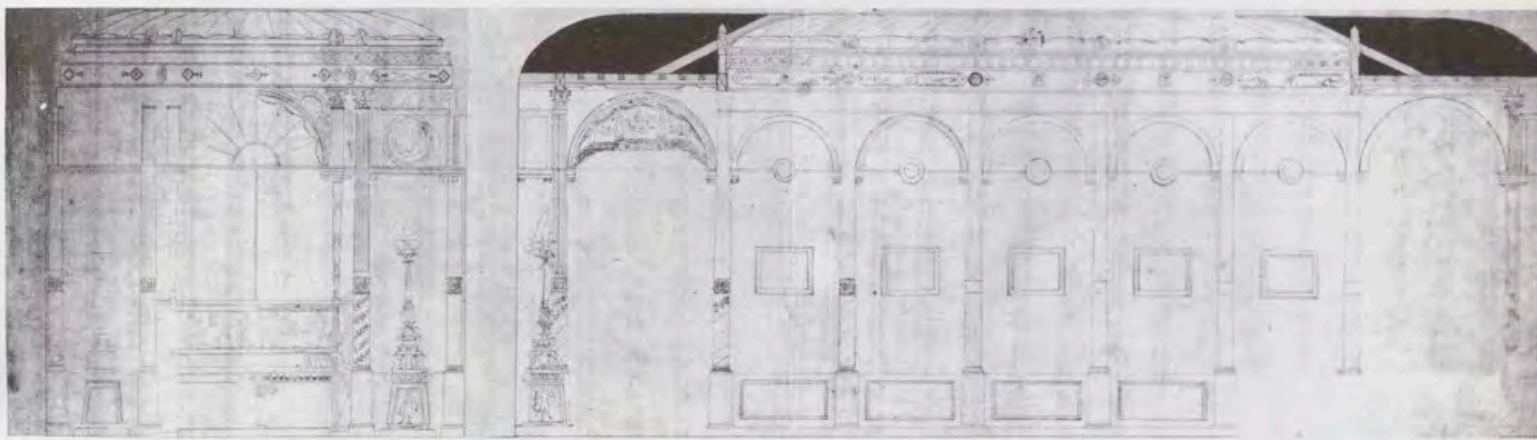
LA CASITA DE EL PARDO

De la sala gótica de la casita de El Pardo se conserva una acuarela magnífica en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Gracias a ella podemos reconstruir el aspecto

Galería Etrusca para la Casita de El Escorial. Secciones longitudinal y transversal; y diseños del techo y suelo de la Sala Egipcia.

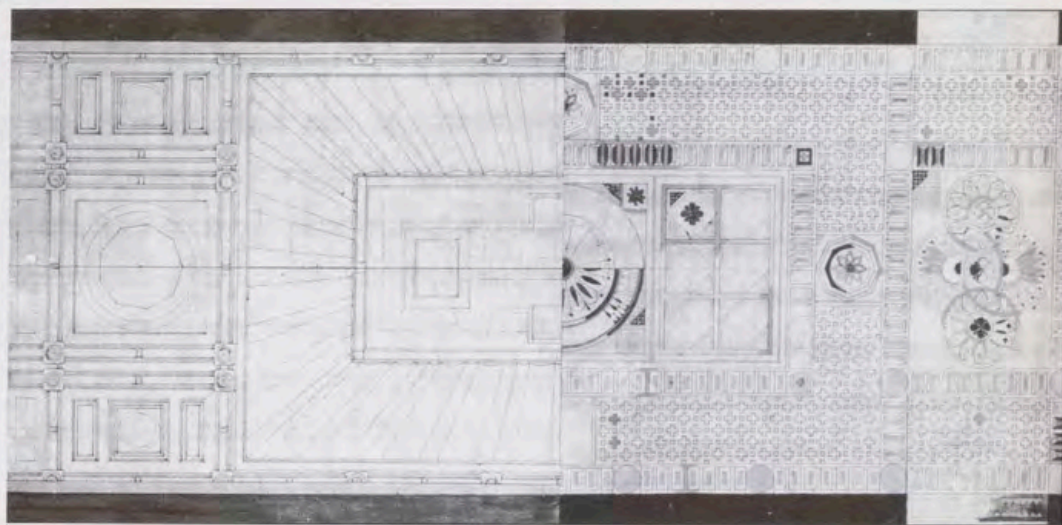
mos elementos de fantasía etrusca pensados para la sala gótica⁵.

La pieza siguiente exigía un tratamiento completamente distinto: la sala turca fue concebida imaginando el interior de una lujosa tienda de campaña oriental — como luego el dormitorio de Josefina en la Malmaison—; por tanto, era de rigor en este caso el uso de los elementos textiles. Dado



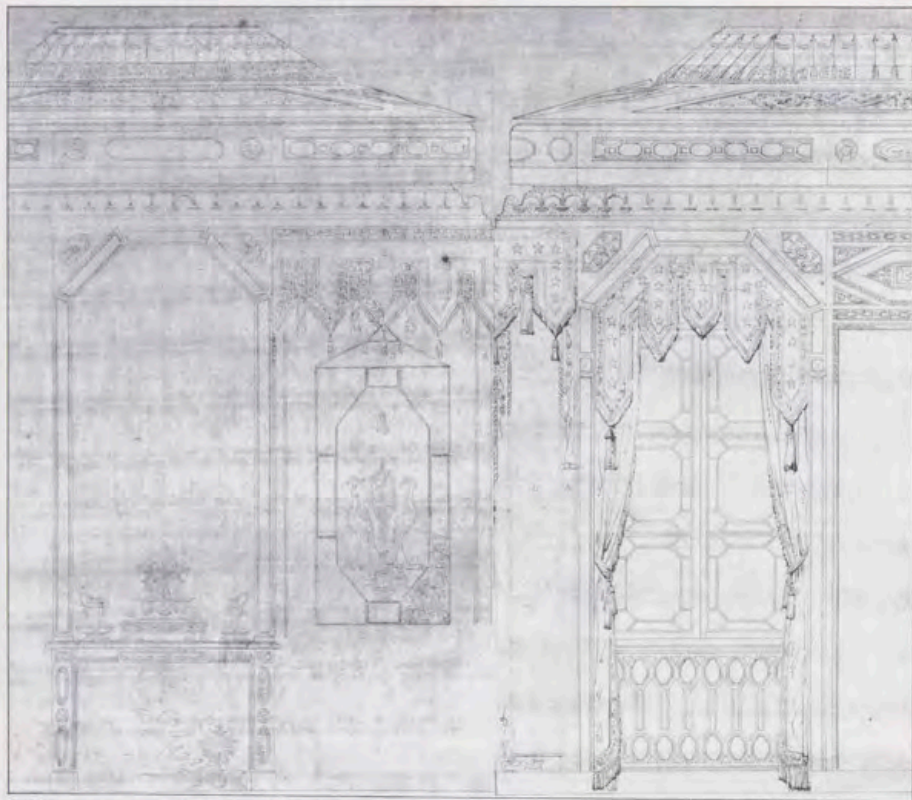
y la policromía que habían de tener los muros de este recinto. El lenguaje gótico de las hojas de la puerta, de los arcos lanceolados y algunos entrepaños próximos a la ventana resulta muy convincente y casi purista. Tanto en la sección longitudinal como en la transversal aparece detallada en la parte de arriba la estructura leñosa de la bóveda.

La idea general de composición arquitectónica y el juego entre arcos lanceolados fingidos de piedra, y el muro de ladrillo dibujando cuadrángulos, se reprodujo inmediatamente después en el oratorio del palacete de la Moncloa, atribuible al mismo decorador que quizá emplazaría allí un reflejo de su frustrado proyecto. En este sentido, él mismo declaró que llegó a trabajar para aquella deliciosa residencia de la duquesa de Alba, y las fotos publicadas en el libro de la Sociedad Española de Amigos del Arte sobre la Moncloa son por sí mismas un buen testimonio elocuente de su intervención allí. En el oratorio de Moncloa los elementos fingidos de ladrillo eran pintados. En la casa de El Pardo, al parecer, se quiso llevar a cabo mediante una mezcla de estuco y pintura; con seguridad no se pensó en elementos textiles. A propósito de las consolas, cabe decir que las pequeñas se asemejan más bien a las de tipo etrusco. Ese modelo está sostenido por bichas con pies de cabra y está inspirado en muebles romanos de bronce procedentes de Herculano y Pompeya, que se encuentran en el Museo Nacional de Nápoles. Del mismo tipo son las que se encuentran en la sala de



estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez, cuya atribución definitiva aún está por aclarar, y también en algunos otros muebles que conserva el Patrimonio Nacional. Estas consolas de la sala gótica, que deben su carácter unitario al mismo tipo de soporte: las columnas entorchadas y las patas de cabra —iguales a las de la consola representada en el dibujo número 100 de la venta; y a las del velador etrusco y el calentador de manos de la colección del Patrimonio Nacional, reproducidos por Junquera, láminas 19 y 20—, a la vez que su disposición diferente les otorga cierta variedad, guardan un estrecho parentesco con otros muebles de la colección del Patrimonio atribuidos con mayor o menor seguridad a Dugourc, como el citado velador-reloj donde se despliegan los mis-

que las indicaciones con letra identificaban el tejido de las colgaduras, resulta aquí lógica la ausencia de acuarela. En cualquier caso los aspectos parciales nos dan una idea poco aproximada de la magnificencia del conjunto si se hubiese acabado⁶. Los detalles florales que crecen en la seda de las paredes, frisos y molduras de las puertas son de una gran elegancia. Podemos contemplar la forma de los canapés de frente y de perfil, y observar que las ventanas de esta habitación se habían pensado con una balastrada fingida de madera a la turca. Que esta *turquerie* está hecha con espíritu francés resulta por otra parte evidente en la interpretación de las formas otomanas en la cornisa y friso alto, y el «tremó» formado por el espejo y la chimenea, esta última muy parecida a la del salón de baile



Salón turco para la Casita de El Pardo.

de la Casa del Labrador, atribuible al mismo Dugourc.

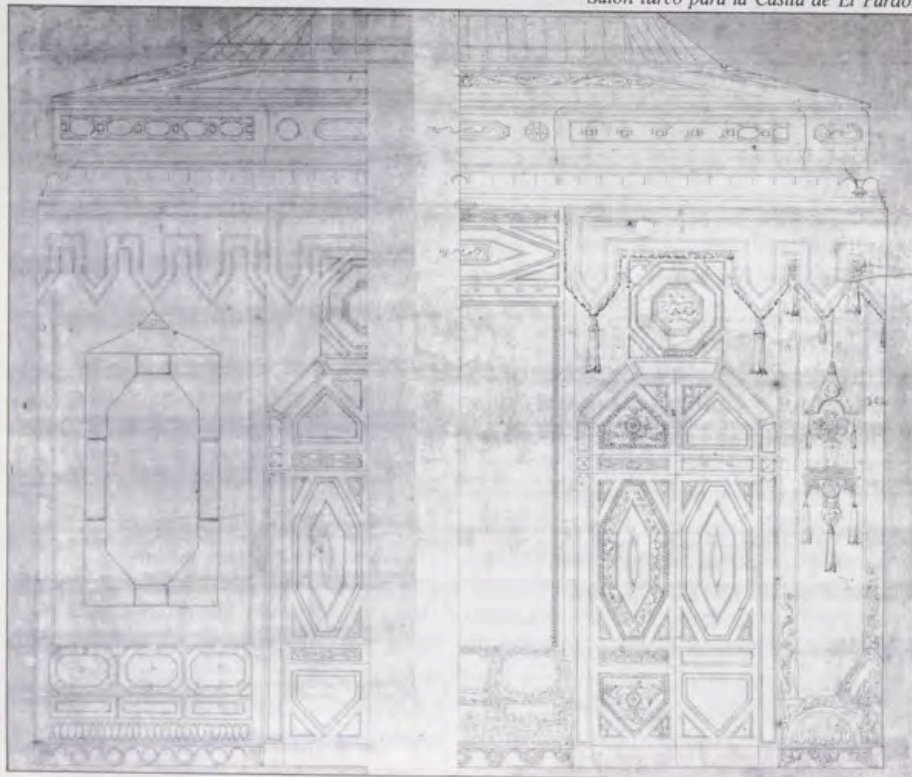
Del salón turco se accede al gabinete francés en el que la decoración es también fundamentalmente textil, guardando la arquitectónica para el friso y lo alto de la pieza, cuyo estilo es el francés contempo-

ráneo (Luis XVI) en su versión más pura. Ya nos referimos anteriormente a la calidad y abundancia de la información gráfica que existe de este gabinete⁷.

LA CASITA DE EL ESCORIAL

Aún más interesantes si cabe que éstos

Salón turco para la Casita de El Pardo.



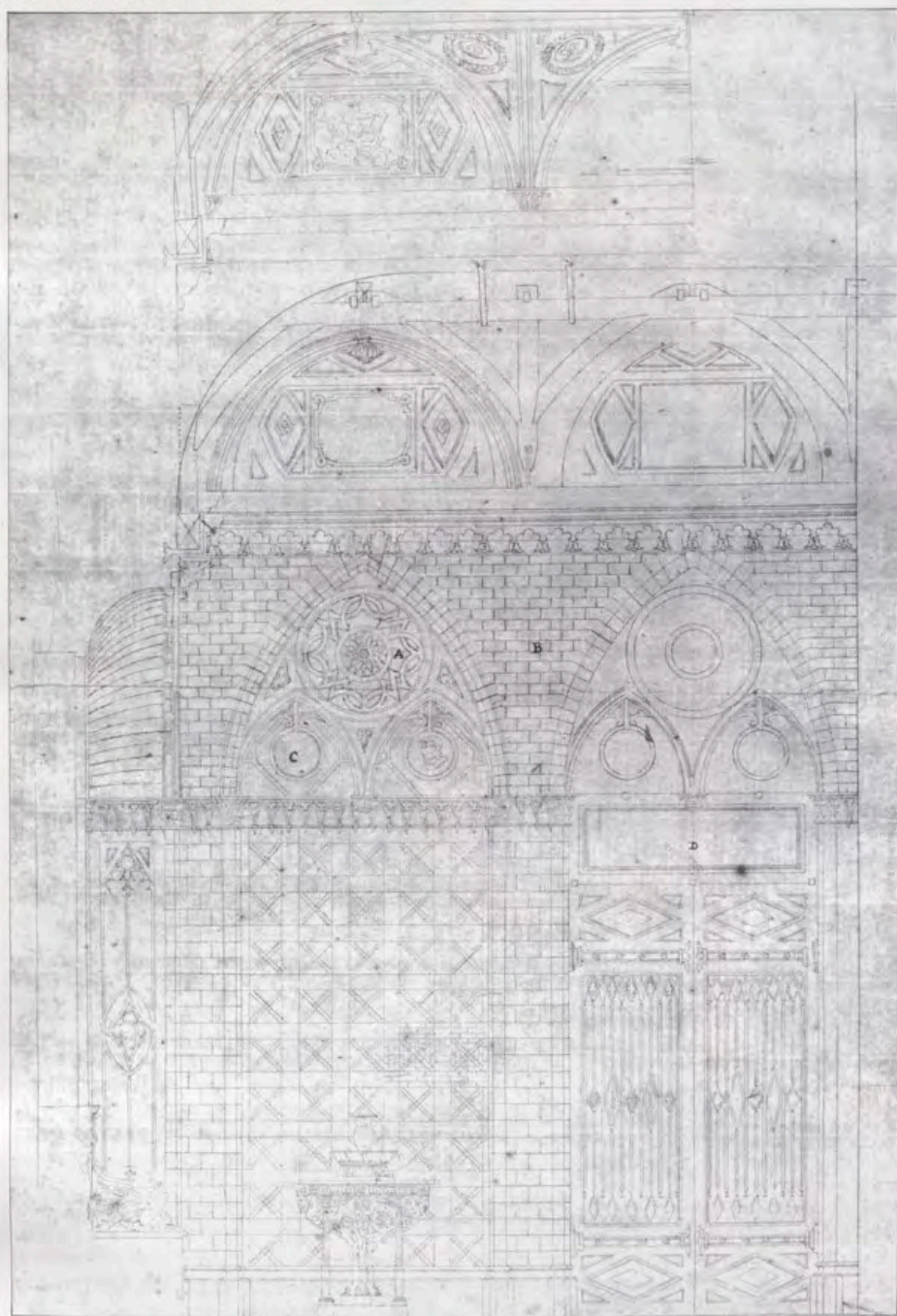
son los dibujos preparatorios para las acuarelas de las decoraciones de la Casita de El Escorial, en las cuales se presentan vistas no representadas de modo alguno en las acuarelas. A la inversa, no ha llegado hasta nosotros ningún croquis de la sala china, que está perfectamente ilustrada con las acuarelas ya reproducidas; no será preciso, por tanto, referirse aquí a ella.

La bizarra magnificencia de la sala egipcia, cercana a las fantasías indostánicas de la época del Príncipe Regente de Inglaterra, supera cuanto podamos suponer que concibiese un decorador de la época, y de hecho Dugourc fue más sobrio en otra sala egipcia que diseñó, representada en la acuarela número 128 de la venta: ésta parece ser una reelaboración del proyecto para El Escorial donde la ordenación arquitectónica es prácticamente la misma, variando algunos detalles de distribución y el sentido del color, mucho más frío y más sobrio, sin jeroglíficos en las paredes —quizá debido a los problemas técnicos y económicos que comportaría la ejecución de semejante colgadura— y con una consola más sencilla sobre la cual se extiende, en horizontal, un espejo. Al tratarse esta acuarela de una perspectiva, donde los casetones de cristal se representan vistos desde abajo, cambia totalmente el aspecto, convirtiéndose en una vista del interior, mientras que los dibujos para España son, al fin y al cabo, secciones, siempre más ilustrativas pero menos vividas. Como relectura posterior del trabajo para España, esta acuarela resulta de un gran interés por lo que supone de avance hacia el gusto de la Restauración y supera el abigarramiento etrusco y egipcio habituales en Dugourc planteando un purismo más cercano a Schinkel que a la manera de Percier y Fontaine. El interés de nuestro decorador por lo egipcio resulta atestiguado por algunos de sus diseños siguiendo este gusto que figuran en el catálogo de la venta celebrada a su muerte, concretamente un templo y un gabinete destinado al estudio de la Naturaleza⁸.

Conviene señalar en cuanto a la decoración etrusca, sobre cuya introducción tanta importancia se daba Dugourc, que él se inspiró para su uso en las obras realizadas por Robert Adam en la década de 1770, tales como Osterley Park y otras residencias de la aristocracia liberal. Otros arquitectos ingleses seguidores suyos como Wyatt y Cameron —que tan bello edificio levantó en Tsarkoie Selo— siguieron esta línea transmitida al Continente, con ciertas variaciones, por nuestro decorador⁹.

En conexión con el importante hacer de

Sala gótica para la Casita de El Pardo,
Sección longitudinal (no completa).



Dugourc en la implantación del gusto etrusco, hay que destacar el diseño de una sala en la que los elementos etruscos son muy importantes y que se identifica como un proyecto para España según la cartela del encuadre. Este diseño no fue pensado para ninguna de las dos casitas, pero su importancia nos lleva a incluirlo en este estudio. No debía estar destinado a alguno de los palacios reales, sino quizás a cualquiera de las residencias de las dos familias aristocráticas españolas que requirieron los servicios del decorador: Alba y Osuna. Por tanto, estos diseños resultan importantes en lo que a decoración de los palacios reales se refiere, no por haberles pertenecido en

exclusiva, sino por ser el reflejo del gusto avanzado y modelo a seguir por la primera aristocracia del país, que realizaría este estilo en sus residencias madrileñas desaparecidas¹⁰.

Al igual que las diferencias de su concepto de historicismo con el de la edad romántica nos permitían enfocar a Dugourc, más arriba, como nexo entre dos siglos, también esta difusión *hacia abajo* de sus diseños decorativos nos lleva adelante, hacia el siglo XIX, cuando la burguesía habite, según describía Musset, unos interiores de todos los estilos como los que pudieron realizar Carlos IV y María Luisa; hubiera sido una curiosa forma de preceder

a la plutocracia. Sin embargo, fue el papel pintado —manufactura a cuyo desarrollo también colaboró Dugourc, como vimos, y que había de revolucionar la decoración del siglo— lo que el hijo de aquéllos, Fernando VII, empleó para cumplir el sino de la época contemporánea: aburguesar los palacios reales.

NOTAS

¹ MUSSET, Alfred de: *Confesión de un hijo del siglo* (1836), Ed. M. Allem y P. Courant, París, 1960, pág. 89.

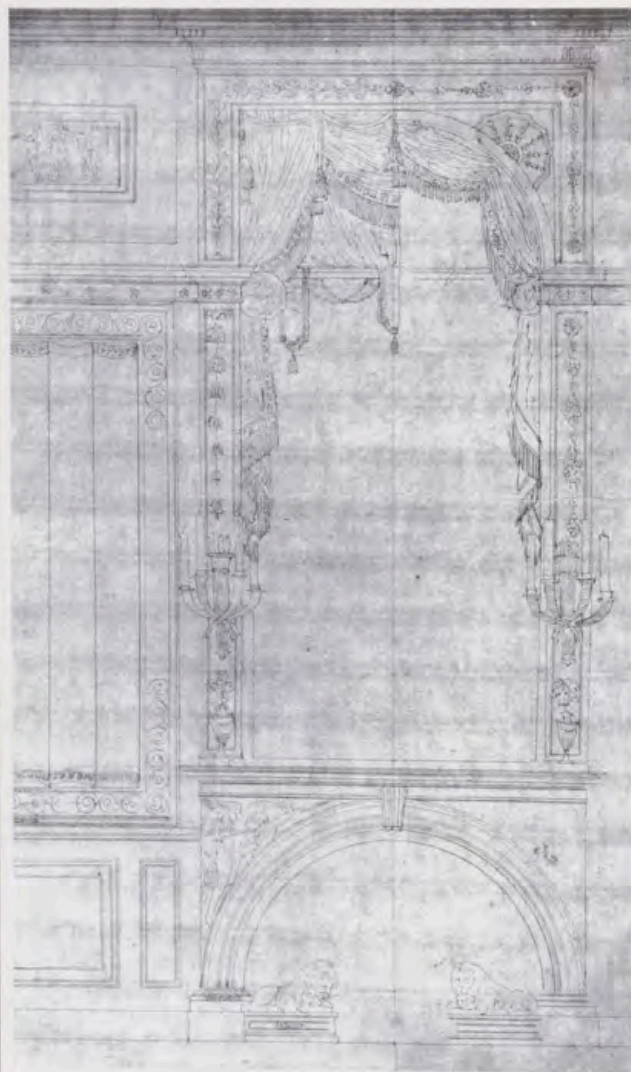
² Sobre los ideales arquitectónicos en la España ilustrada y en especial sobre la visión de la Antigüedad por las figuras más representativas como Hermosilla y Villanueva, que participaron en la muy interesante —y aparentemente estéril a este respecto— expedición a la Alhambra, es indispensable la lectura de los varios ensayos de CARLOS SAMBRICIO reunidos en su libro *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

³ La puerta del gabinete francés se estrecha para hacer del mismo ancho los dos entrepaños que la flanqueaban, pero de forma que hacia el salón turco la misma puerta pareciera igual de ancha que las demás de la misma pieza, y simétrica con las ventanas. Así hace una puerta de dos hojas para el turco y de una para el francés. De igual forma elimina las ventanas de la sala egipcia, que había de recibir exclusivamente luz cenital.

⁴ Debemos señalar aquí la ejemplar tarea de catalogación que está llevando a cabo la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y, en lo que se refiere concretamente a los dibujos, la labor de D.^a M.^a Isabel Morales Valléspín, cuyo artículo aparecido en el número 100 de esta revista aporta otro interesante proyecto de Dugourc.

⁵ En el dibujo que nos muestra el suelo y el techo de la estancia (foto 1, nota 25), el repertorio de elementos góticos manejados aparece tomado desde un prisma de arbitrariedad que lo hace mucho más personal que arqueológico. Dugourc asocia con el espíritu gótico las formas romboidales y lanceoladas; pero, por lo demás, nada de gótico purista se deja ver aquí, donde lo único decididamente gótico es la estructura de la bóveda que se muestra de forma diáfana en los alzados (fotos 2 y 3). Esta parte resulta mezcla de un extraño compromiso entre la decoración de raíz clasicista y una estructura que, aunque gótica, está inspirada en un tratadista francés del Renacimiento tan conocido como PHILIBERT DE L'ORME, en cuyo *Traité d'Architecture* (1567) hay una ilustración representando la bóveda gótica que ha sido copiada al pie de la letra por Dugourc (foto 2 bis). En los alzados correspondientes a esta sala se puede observar que la sección muestra dos niveles, señalando diferentes detalles de la bóveda: la estructura de crucería con clave pinjante en uno, y en otro la decoración.

La sección longitudinal (foto 2, nota 24) no representa la totalidad de la pared, sino solamente dos tercios de la misma, es decir la porción de la puerta central de acceso y una de las consolas. La sección transversal (foto 3, nota 23) es el boceto seguido fielmente para la acuarela de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Tiene, respecto a ésta, la ventaja de detallar los parteluces que hubieran dividido la ventana situada sobre el asiento. En esta sección, tanto la consola-reloj como la pequeña consola, que en la acuarela aparece integrada



Proyecto de decoración para un palacio en España. Corresponde a una acuarela de la misma habitación, en el Museo de Artes Decorativas, París.

en la composición, han sido sacadas como detalles al margen derecho y en ambos alzados los campos de color vienen marcados con letras.

⁶ Fotos 4 y 5. Notas 29 y 30.

⁷ La acuarela del Museo de Artes Decorativas de París (foto 6, nota 31) es variante de la vendida en la subasta. Tanto en su colorido como en los detalles se acerca más a la de la Biblioteca de Palacio, que podemos considerar versión definitiva, que a la vendida en París y, en efecto, ella sigue el diseño preparatorio (foto 7, nota 32). En ambas el banco sin respaldo que ocupa el nicho en la pared norte de la habitación se ha sustituido por un canapé, con sus brazos en forma de águila, bien visible en la sección de la pared oeste que se encuentra en Palacio. Este canapé se asemeja bastante a la sillera «arabesca» diseñada por Dugourc, cuya acuarela se conserva en el álbum del Museo de Artes Decorativas de París, y a otra vendida con los números 91 y 92. Frente al canapé queda un banco sin respaldo como el que se destinó al nicho; asimismo, en el dibujo preparatorio de la pared oeste (foto 8, nota 33) se puede ver el canapé citado en el alzado y, en la izquierda, el banco en la pared opuesta. Estas secciones corresponden plenamente con los alzados referentes a dichas paredes conservados en el Palacio Real de Madrid.

Los delicados motivos florales de la bordura de la sedería, así como la decoración con guirnalda del cortinaje y tapicería del canapé, se extienden por el techo y la alfombra como puede verse en el dibujo preparatorio (foto 9, nota 34), del cual no se conserva acuarela. Sin embargo, y por analogía con otros pro-

yectos de Dugourc, cabe imaginar el esplendor que estos diseños hubieran mostrado en color, y tomamos como ejemplo el número 124 del catálogo de venta, que representa una concepción parecida para un salón etrusco de un palacio no identificado.

⁸ Para la comprensión de la Sala egipcia, la sección transversal, cuyo dibujo preparatorio presentamos aquí, añade muchas precisiones a la sección longitudinal ya publicada (foto 10, nota 38); no tiene toques de color, pero es muy preciso y permite percibir un sinfín de detalles que la acuarela difumina. La exuberancia del diseño de Dugourc es en esta sala muy patente y contrasta con el estilo más serio de Percier y Fontaine. Según se deduce de la disposición del techo, el decorador desconocía la disposición global de la casita del Príncipe trazada por Villanueva. En la sección transversal la pared representada es la izquierda—según se mira la sección longitudinal—, pero la figura representada es la de la derecha; las paredes marcan una ligera inclinación hacia atrás, en talud, siguiendo el modelo del antiguo Egipto. Este alzado sirve para los dos lados cortos, al igual que la sección longitudinal vale para los dos largos, puesto que, como indicábamos antes y como resulta visible en el plano, las ventanas de esta sala habían de ser condenadas, cayendo del techo toda la luz.

El dibujo de la sección transversal muestra de perfil el reloj sostenido por la figura de Anubis sobre una consola cuyos pies son tres esfinges, resultando así mucho más corpóreo que en la sección longitudinal, donde se ve de frente. Tanto la consola-reloj como la totalidad

de la sala se ven reflejados, formando una perspectiva, en un gran espejo que ocupa el vano de una puerta; cabe la duda sobre si esto es un artificio para representar en el mismo diseño un escorzo de la sala o efectivamente Dugourc pensaba emplazar allí una luna de ese tamaño. Tanto aquí como en la sala gótica de El Pardo, el decorador tiende a hacer estos grupos de consola-reloj con planta trapezoidal, y los ángulos en chafflán. Otro dibujo preparatorio (foto 11, nota 38) representa la estructura lignea del techo, en su mitad izquierda, y en la derecha el abigarrado motivo decorativo del suelo que, quizás, fuese pensado no como alfombra sino como mosaico de mármol. Cabe suponer que las bandas de jeroglíficos de las paredes hubieran debido tejerse en seda de modo semejante a los frisos etruscos de la Casa del Labrador.

⁹ Quisiéramos destacar la inexistencia de acuarela en color de esta sala etrusca; precisamente por ello son más dignos de atención los dibujos preparatorios de las secciones longitudinal y transversal de la misma (foto 12, nota 40), organizada como galería mediante una disposición de columnas que hubiera dado un aspecto singular a tan pequeño espacio. En el diseño del suelo y del techo (foto 13, nota 40) es importante señalar los toques rojos y negros que dan idea del efecto de contraste pensado para este pavimento con los dos colores asociados generalmente a ese estilo que entonces no se diferenciaba mucho de ciertas manifestaciones del arte griego en suelo itálico, sobre todo la cerámica. Salvo el gabinete francés, pensado con alfombra, todos estos suelos hubieran sido de mármoles embutidos o de marquetería de madera, técnicas muy depuradas en el arte palatino de Carlos IV.

Los candelabros que Dugourc emplaza en los ángulos de esta galería etrusca están directamente tomados de un modelo de Piranesi de 1700-1771 que se encuentra en el Louvre. Otros candelabros semejantes hechos con elementos de altares y trípodes romanos, con añadido de piezas modernas, aparecen en dos aguafuertes del tratado de Piranesi *Vasi, candelabri e cipi* de 1778 (láms. 102, 103). El del Louvre fue concebido por Piranesi como elemento decorativo para su tumba de Santa María del Priorato y al parecer fue llevado a París en 1780; allí pudo conocerlo Dugourc, que se inspiró en estas piezas para algunos situados en la galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. Quizá haya que relacionar con estos candelabros piranesianos el dibujo que figuraba inventariado en la venta póstuma del artista con el número 12: «Candelabre exécuté pour l'escalier d'une maison du Roi à Madrid».

¹⁰ Este diseño (foto 14) muestra la zona central de la pared más ancha de una sala con el tremó en el que se superponen chimenea y espejo, siendo de estilo Luis XVI «normal» los detalles decorativos. Sin embargo, comparando este alzado con el del álbum del Museo de Artes Decorativas de París (foto 15) queda claro que pertenecen a la misma sala. En la acuarela del Museo parisiense, que ilustra el lado corto de la pieza, resulta mucho más dominante el motivo etrusco que en el preparatorio para el tremó, donde queda reducido al friso superior de la habitación, mientras que en la acuarela se desarrolla en los respaldos de las sillas. En cualquier caso se han de poner en contacto con esta pequeña sala tanto las decoraciones que hace Dugourc para la duquesa de Alba, en Moncloa, como para la de Osuna, y el conjunto de sederías lionesas que diseñó para el salón de baile de la Casa del Labrador de Aranjuez y la sala de la Torre de la Casita del Príncipe de El Escorial. La sillera, por último, ha de ser puesta en parangón con la famosa «de peinetas», dispersa en los Palacios Reales de Madrid y Aranjuez, cuyo raro diseño que, según P. Junquera, se debe a Dugourc, es de inspiración etrusca y no un motivo «castizo».

EL REGALO DE JACOBO I A FELIPE III EN LA REAL ARMERIA

Por James D. LAVIN y Pedro de AMELLER

Uno de los primeros actos del sucesor de Isabel I tuvo como finalidad intentar eliminar la animosidad, por largo tiempo mantenida, entre Inglaterra y España. Jacobo I, sucesor de la Reina Virgen, fue coronado rey de Inglaterra en julio de 1603. El espléndido regalo que se supone envió en 1604 a los monarcas españoles Felipe III y Margarita de Austria, demuestra el intento de reconciliación de Jacobo. Las fechas de este regalo y la de otro posible regalo, procedente también del mismo monarca, han sido confundidas por eruditos modernos.

En Inglaterra, el interés por el regalo de Jacobo resurgió con motivo de la exposición sobre armas y armaduras españolas, procedentes en su mayoría de la Real Armería de Madrid, que en 1960 se celebró en la Torre de Londres. Debido a su origen inglés, las piezas que se conocían como pertenecientes a ese regalo constituyeron una parte destacable de la exposición. Precisamente en agosto de ese mismo año la revista *The Connoisseur* publicó un artículo¹ del Sr. William Reid, adscrito entonces a la Torre y directamente relacionado con la exposición, en el que se señalan ciertos inconvenientes a la hora de documentar el regalo de Jacobo, como la identificación de todas las piezas todavía existentes en la Real Armería; el hecho de que lo que en España fuera considerado tradicionalmente como un regalo, pudiendo tratarse de dos; y, por último, la atribución de tres fechas diferentes para esa, o esas dos ocasiones.



Casi coincidiendo con la proclamación de Jacobo I, el Duque de Lerma, valido de Felipe III, envió al Conde de Villamediana como embajador para negociar la paz entre Inglaterra y España (junio de 1603). En julio de 1604 marchó a Londres el Duque de Frías, Condestable de Castilla, cuya misión era firmar el documento resultante. Reid señala que la continuación por Howe de los *Annales or General Chronicle of England*, de Stow, hacia el final de 1614 menciona un suntuoso regalo enviado por Jacobo a Felipe en 1604², y que fue entregado a los monarcas españoles, que entonces residían en «Vallode-lid», por Thomas Knoll. El regalo estaba constituido por:

«Seis majestuosos caballos con sillas de montar y mantillas, muy rica y curiosamente bordadas, es decir, tres para el Rey y tres para la Reina.

Dos ballestas con haces de flechas.

Cuatro arcabuces con su guarnición, muy ricamente decorada y con embutidos de placas de oro.

Llave «snaphaunce» (K. 128) y guardamonte (K. 130) ingleses con decoración de oro.

Interior de la llave K. 128 y guardamonte K. 130.



Un par de sabuesos de singulares cualidades».

«Sixe stately horses with saddles and saddle-clothes, very richly and curiously imbroidered, that is to say, three for the King and three for the Queen.

Two Crosse-bowes with sheffes of arrowes.

Foure fowling pieces with there furniture, very richly garnished and inlaid with plates of gold.

A cuple of Lymehounds of singular qualities».

A Knoll se le reembolsaron sus gastos el 21 de julio de 1606 y el 13 de marzo de 1607.

Reid hace referencia a un segundo documento, descubierto casualmente en la biblioteca de Dún Mhuire, Killiney, County Dublin³, precisamente cuando se estaba preparando la exposición. Contiene una lista detallada de «Presents sent in 1614 from the King of Inglande to the King of Spaine» (Presentes enviados en 1614 por el Rey de Inglaterra al Rey de España). Esta lista muestra su similitud con el regalo de 1604:

«Cuatro arcabuces, dos lisos y dos con oro macizo.

Seis ballestas, tres lisas y tres con oro macizo.



Seis baules de viaje, tres lisos y tres con cubiertas doradas.

Cuatro retratos del Rey, de la Reina y de Doña Isabel y del Príncipe.

Cuatro perros de aguas, cuatro mastines, cuatro galgos irlandeses, y tres palomas volteadoras, dos cormoranes, una jauría de doce parejas de perros de caza.

Seis conejos con pintas de colores, dos conejos blancos con pintas negras.

Diez caballos de los cuales cuatro de gracioso andar.

Cuatro yeguas de gracioso andar.

Dos caballos, con sus gualdrapas de terciopelo verde caireladas en oro.

«Fowre fowlinge pieces, two plaine and two with massive gould.

Six crossbowes, thre plaine and thre with massive gould.

Six ryding trownks, thre plaine and thre with toppes of gould.

Fowre pictures of the King, the Quene, and Lady Elizabeth and the Prince.

Fowre water Spagnelles, fowre mastives, fowre Irishe grehoundes and thre tomblers, two cormerants, twelve couple of houndes for the stagge.

Six pied connies, two pied bulles.

Ten hourses of which fowre amling.

Fowre amling mares.

Two horses, with theyre covers of grene velvett frenged with gould.

Este registro de los dos regalos, aparentemente claro y directo, se complica con la descripción que de las piezas inglesas que existen todavía hace el Conde Viudo de Valencia de Don Juan en su catálogo de la Real Armería del 1898. En él identifica dos ballestas con sus gafas (J-109 - J-112) como regalos hechos por Jacobo I a Felipe III «antes del 1608»⁴. De la misma manera

Parte superior de las recámaras de los cañones K. 129 (arriba) y K. 127.

se refiere a lo que queda de dos escopetas decoradas (K-127 - K-130) como partes de dos arcabuces «enviados al Rey D. Felipe III, en 1608, por Jacobo I de Inglaterra»⁵. El problema surge al incluir una tercera fecha que se halla entre las dos aceptadas por los ingleses.

De hecho, las fechas inglesas parecen más lógicas. No es de extrañar el envío de un regalo real de Jacobo a Felipe celebrando la firma del tratado de agosto de 1604. En 1613, Felipe envía un nuevo embajador a Inglaterra, Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar. Al parecer don Diego tuvo extraordinario éxito como embajador. Durante su primer año en Inglaterra parece ser que «ganó el corazón de Jacobo I». Este éxito del «Maquiavelo español» dio como resultado un renovado entusiasmo en Jacobo por España y con mucha probabilidad un todavía más opulento regalo a Felipe, en 1614, que el dado en 1604.

Valencia da noticia del descubrimiento, durante la preparación del Catálogo de 1898, de un inventario «que lleva la fecha del 1594»⁶, al que posteriormente llama Inventario de 1594-1652. El cual, de hecho, está formado por varios inventarios de la antigua Real Armería, firmados por consecuti-

vos armeros mayores, que fueron quedando a cargo, sucesivamente, de los objetos contenidos en la Armería⁷. El Inventario está encuadrado en forma de libro y, en virtud de su finalidad, contiene considerables duplicaciones, así como registros periódicos que representan la catalogación de nuevo material.

El 5 de septiembre de 1603, Fernando Verdugo, como armero mayor, firmó la entrega de los objetos contenidos en la Real Armería que pasaban a estar a su cargo. El registro siguiente no se efectuó hasta cinco años más tarde. Constituye la catalogación de medio centenar de objetos: «Armas y otras cosas que Ampresentado a Sumag.^d diferentes personas asta fin de julio del año de XDCVIII»⁸. Hacia el centro de la primera página de esta lista aparece lo siguiente:

«Dos arcabuces dorados de ataujia y las cajas labradas de ataugia, de madera dorada, que ynvio el Rey de ynglaterra (sic).

Otros dos, Arcabuces. Dorados los cañones y las cajas de madera negra, que envio, el rrey de ynglaterra.

Dos ballestas, las bergas, doradas, y los tableros labrados, y dorados, con sus gafas doradas q envio el dho Rey de ynglaterra.

Dos fundas de ballestas, con sus cajetes de terciopelo negro, y la Vna bordada de plata y la otra de oro.

Dos fundas, de Arcabuces, de terciopelo negro bordada la una de plata y la otra de oro».

Bocas de los cañones K. 127 (arriba) y K. 129.



Aquí aparecen los «Four fowling pieces» (Cuatro arcabuces) y las «Two Crossebowes» (Dos ballestas) enumerados en la versión inglesa del regalo de 1604, escondidos entre las numerosas armas y otros objetos recibidos por el Rey entre el 5 de septiembre de 1603 y finales de julio de 1608. Aunque no esté específicamente declarado, puede considerarse que las «Dos fundas de ballestas» y las «Dos fundas de arcabuces» formaban parte del regalo de Jacobo.

En 1626 (?), bajo la custodia del armero mayor Sancho de Bullón, aparecen las mismas armas descritas en forma idéntica a la anterior⁹. Solamente faltan de esta lista las «Dos fundas de Arcabuces». Nada más aparece, durante más de siglo y medio, en ningún inventario estante. Las armas procedentes de un regalo del 1614 brillan por su ausencia. Si se hubieran sumado, los totales de arcabuces y ballestas inglesas hubieran sido de ocho cada uno.

Un extenso «Ymbentario gen.¹ é Historico de los Arneses de Guerra, antiguos, Armas blancas y de fuego, con otros efectos, existentes en la R.¹ Armeria del Rey N.S., formado en el año 1793... por D.ⁿ Fran.^{co} Miguel Suarez, Contador gen.¹ de la R.¹ Cav.^{za} y comprobado por D.ⁿ Ignacio Abadia, Cavallero de la R.¹ y Distinguida orden Española de Carlos 3.^o y Comisario ordenador de los R.¹ Exercitos y Veedor gen.¹ de la misma R.¹ Cav.^{za}...»¹⁰, incluye descripciones de algunas de las piezas del regalo inglés, pero sin ninguna indicación sobre su proveniencia.

Cuando Suárez hizo el Inventario, las piezas debían estar colocadas en la Real Armería

Escopeta K. 125 con llave «snaphaunce».



de acuerdo con sus características y semejanzas, formando agrupaciones propias para su exhibición. Suárez enumeró las piezas de acuerdo con el lugar que ocupaban en la Armería¹¹, sin mencionar en la descripción la procedencia de las piezas que constituían el regalo de Jacobo I, perdiéndose la relación entre ellas. Así se especifica en el Inventario de las piezas, de las que se hace cargo el «actual Armero maior de S.M. para q.^e en todo tiempo sea responsable de ellas, según y como van expresadas en este Ymbentario, y de ningun modo segun lo estan en los antiguos, q.^e desde ahora para este fin quedan cancelados y de ningun valor ni efecto»¹¹.

Sin embargo, el hecho de que este Inventario de Suárez se divida en distintas partes escritas por diferentes personas puede hacer pensar que se trata de varios inventarios incompletos, pero, una vez examinado, resulta ser un conjunto homogéneo, reflejo de lo que debió ser la Real Armería en lo que a la exhibición de sus efectos se refiere.

Colgando de un muro de la División 35, de acuerdo con el

Inventario de Suárez, se encontraban tres ballestas y tres gafas descritas como sigue:

«N.^o 1. Vna Gafa para armar Ballestas, dorada á fuego.

N.^o 2. Vna Ballesta, con Berga, Herrages embutidos de oro, q.^e forman varios ornatos, Caja de madera rota y sin los embutidos de q.^e estuvo adornada, sin Nuez; y esta dorado el arco y gravado de follages; largo 2 pies 9 pulgadas y 6 lineas.

N.^o 3. Otra Gafa, con ornatos hechos de relieve de varios follages enfondo revajado y graneado, dorada á fuego.

N.^o 4. Otra Ballesta con los herrages cincelados y gravados de ornatos, dorados enfondo pabónado, caja de madera, á la q.^e faltan los embutidos y un pedazo, como tambien la Berga y la Nuez; el Arco es gravado de follages y dorado á fuego, largo 2 pies y 8 pulg.³

N.^o 5. Otra Gafa gravada de follages á puntos y dorada á fuego».

«N.^o 8. Otra Ballesta con Berga de seda verde, herrage cincelados de ornatos y dorado á molido, falta de Nuez con Caja de maderafina q.^e se conoce haver estado embutida de marfil delo q.^e conserba algo; el Arco esta dorado por el interior y cantos y gravado de follages en fondo revajado y graneado; largo 2 pies 5 pulg.³ y 4 lin.»¹²

Creemos ahora que el agrupamiento de estas piezas fue debido sin duda a su afinidad decorativa, ya que ignoramos su relación con el regalo inglés. Quizás esto pueda explicar la presencia de la tercera gafa y ballesta.

Otra parte del Inventario de Suárez, confeccionada al parecer de 1778 a 1790, incluye una «Memoria de las Lanzas, Lancillas, y Puas, que sehallaron puestas en el Imbentario Viejo» y describe también los objetos contenidos en los Armarios 1.^o, 2.^o y 3.^o Entre las pequeñas piezas contenidas en el cajón 5 del Armario 2.^o se encontraban:

«N.^o 15. Otra [llave], de construcción de calzo á tras, dorada, gravada de relieve, con Cavezas de Animales y un Mascaron, y varios follages, y la falta la Nuez. La referida Llave tiene Guardamonte y un Rastrillo duplicado.

N.^o 16. Otra Ydem, q.^e la falta el pabillo, lisa, dorada, y pabonada»¹³.

Afinidad en la decoración es lo único que puede explicar que los dos cañones se mantuvieran juntos, ya que en sus respectivos registros en la parte del Inventario de Suárez, que describe los objetos contenidos en el Armario 4.^o, no hay el menor indicio relativo a su origen:

«N.^o 156. Vn cañon morcillo, con su mira y punto de Yerro, está a dornado, con dorados el fondo mateado y pabonado de negro, con nueve huecos de haver tenido en ellos embutidos; la boca con unos adornos en figura de bolutas: largo de el Cañon = 5 = pies = su Calibre = 3 = lin.³ y — 2 — tercios.

N.^o 157. Otro dho, con adornos y el fondo mateado, todo dorado: su



Llave «snaphaunce» inglesa de la escopeta K. 125.

Interior
de la llave «snaphaunce»
de la escopeta K. 124.



punto de Yerro y le falta la mira: con doce guecos de aber tenido embutidos su largo = 4 pies = 11 — pulg. y — 4 — líneas. — Calibre = 3 = lin. y dos tercios»¹⁴.

También como contenido en el Armario 4.º aparece:

«N.º 96. Otro arcabuz, con llave y gatillo de calzo atrás, de figura francesa, y pieza Corredera sobre la Cazoleta; el Cañon recamara ochabada, y Caña redonda, con su mira y punto de Yerro, y el remate de la boca, figura de pera; la llave lisa con una marca, que tiene estas = H.B. = la Caja; con guardamonte Cantonera y tres ~ baqueteros de Yerro; la faltan algunos pedazos a la Caja; largo de el Cañon: = 4 = pies = 11 = pulg. y — 5 — lin. su Calibre = 3 lin. y media: total largo = 6 = pies = 3 pulg. y 4 = líneas no tiene baqueta»¹⁵.

Finalmente, en la División 42 de la Muralla, de acuerdo con este mismo Inventario de Suárez, se exhibía otro arcabuz del armero H. B. sin ninguna referencia en el Inventario ni al n.º 96 anteriormente mencionado, ni a su origen:

«N.º 145. Vn Arcabuz, cañon con recamara ochavada, caña redonda atrompetado en laboquilla mira y punto de hierro, con una marca q.º solo sepercibe en un extremo; Llabe con punto atrás, corredera y rastrillo ala Italiana, con una marca q.º son H y B, Guarnicion de hierro, cajade madera extropeada, sin Baqueta; largo del Cañon 4 pies 11 pulg. y 5 líneas calibre 3 líneas y $\frac{1}{3}$ total largo 6 pies 3 pulg. y 1 línea»¹⁶.

El Inventario de Suárez no fue editado, pero un extracto del mismo, hecho por Ignacio

se hizo en el año 1793 de los arneses antiguos, armas blancas y de fuego, con otros efectos de la Real Armería, constituyendo una especie de primer Catálogo impreso de la Real Armería.

El Inventario de Suárez es más completo, por supuesto, que su Resumen por Abadía, pero este último contiene una serie de datos históricos, inscripciones en árabe, etc., que no aparecen en el primero; los dos se complementan.

En el Resumen aparecen las siguientes referencias a algunos de los objetos procedentes del regalo de Jacobo I, aunque, como puede apreciarse, el nombre de este monarca no se menciona:

Página 38:

«Ademas de estos Arcabuzes hay quatro Cañones sueltos, dos de los cuales viniéron de Inglaterra para el Rey D. Felipe III en el año de 1608. A.4.nn.156 y 157».

(Referencia según el Inventario de Suárez: Armario 4, números 156 y 157.)

«Tambien hay catorce Llaves sueltas: dos de ellas de mecha, nueve de rueda, y tres de rastrillo. Una es compañera de los Cañones Ingleses; pero en quasi todas faltan algunas piezas».

Página 62:

«Sesenta y seis Ballestas, y entre ellas Una enviada por el Rey de Inglaterra al de España D. Felipe III, con la gafa para armarla. D.35.nn.3 y 8».

(Referencia según el Inventario de Suárez: División 35, números 3 y 8.)

alguna connotación histórica o técnica de interés. Nada aparece sobre los dos arcabuzes del armero HB, lo que induce a pensar que, efectivamente, para entonces ya no se relacionaban

estos arcabuzes con el regalo de Jacobo I.

El orden que, según la descripción del Inventario de Suárez, existía en la exhibición de los efectos de la antigua Real Armería, en «el edificio que está situado al frente de la gran fachada del Real Palacio de Madrid», fue convertido en caos al comienzo del siglo XIX. En 1811 José Bonaparte, el Rey Intruso, hizo que se trasladaran a las guardillas todas las armaduras y demás objetos del centro del gran salón, a fin de utilizar la Armería como sala de baile. Como consecuencia de ello la organización anterior quedó de tal forma desbaratada que «hizo inútiles los inventarios antiguos»¹⁷. Con esta forma de almacenamiento a lo largo de un cuarto de siglo, sufriendo los efectos de la humedad, se experimentó una considerable pérdida en las maderas y los tejidos, aparte de los daños causados por el enmohecimiento. Además de todo ello, tales condiciones facilitaron el hurto hasta 1838.

En realidad, el inventario fi-

nal de la Real Armería se llevó a cabo por Real Orden del 21 de noviembre de 1838, acabándose el día de fin de año¹⁸. Tal premura en la ejecución podría ser el resultado de las pérdidas experimentadas en un fuego sufrido poco antes por la Real Armería. En los días 23 y 24 de enero de 1839 unos 270 lotes, compuestos por piezas procedentes de la Real Armería, fueron subastados en Christie's de Londres¹⁹.

Desde la guerra, que había terminado en 1814, la Armería pasó por un período de transición, de armería a museo, aunque quizás no se dieran cuenta de ello entonces, ni siquiera los más directamente relacionados. Ya no había un arcabucero del rey fabricando armas únicamente para el uso de la familia real. El funcionario inmediato a cargo de la misma era el armero mayor, que solamente necesitaba ser un experto en reparaciones. Esta era la situación de don Blas de Zuloaga que fue quien completó el Inventario de 1838, el cual, quizás debido a la falta de tiempo, es extremadamente sumario. A pesar de ello, todavía es posible identificar seis piezas procedentes del regalo de Jacobo. Lo que resulta fácil debido a que, de nuevo por afinidad en la decoración, fueron agrupadas juntas:

«Seis cañones sueltos, dos con embutidos de oro, los demas nada de particular.

Dos llaves de escopeta incompletas. Dos ballestas con chapitas de plata»²⁰.



Abadía, si lo fue, siendo impreso en la Imprenta Real, Madrid, en el año de 1793, con el título *Resumen sacado del Inventario general historico que*

En las páginas 35 a 39 del Resumen se declara la existencia de cincuenta y dos arcabuzes y se indican los que proceden de regalos reales o tienen

Ballesta J. 111,
conocida ahora como
«ballesta del Duque de Alba».

Detalle
de la ballesta J. 111.

Para estas fechas el término «arcabuz» ya había sido reemplazado por el de «escopeta», por lo que también se cambia en este estudio.

Seis años más tarde, el recientemente nombrado Director de las Reales Caballerizas, don José María Marchesi, solicitó y recibió de Isabel II el permiso para reorganizar completamente la Real Armería. Esta tarea atrajo el interés del nuevo rey consorte, don Francisco de Asís, a la que concedió todo su apoyo, consiguiéndose así la publicación del catálogo editado en 1849.

Hay que reconocer la magnitud de la tarea de identificación, organización, restauración y presentación con que se enfrentó el personal de la Armería. A pesar de ello, o debido a ello, las ballestas recuperaron su identidad al ser presentadas en 1849 como:

«607 y 612. Ballestas regaladas á Felipe III por Jacobo I de Inglaterra en 1608. Los tableros presentan la huella de embutidos que fueron de oro en la 1.^a y de plata en la 2.^a. La 1.^a está completa menos la *nuez*, y no tiene cuerda; su verga está gr. y dor.; las *flores*, la *estribera*, las *quijeras*, los *fielos* para engafar, el *gancho*, la *llave del fiador*, el *muelle* y la cantonera de la *rabera*, que son de hierro presentan una rica ornamentación gr. y dor.; la 2.^a es del mismo gusto; no tiene *estribera*, *quijera* ni *nuez*»²¹.

Parece ser que se añadió a la colección otra ballesta de manufactura muy similar, pero que no puede ser identificada en los inventarios más antiguos:

«640. Magnífica ballesta del duque de Alba, cuyo tablero tuvo embutidos de oro en toda su estension: su *estribera* es calada y dor., *verga* y demás piezas gr. y dor.; la *celada* de la llave es una cabeza de dragon»²².

No salió tan bien con los cañones, aunque se intentó determinar su origen:

«2050 y 2060. Cañones de escopetas con boca atrompetada, grabados de bajo relieve y dorados. En toda la estension

de estas piezas aparecen huecos en que debió haber medallones ó piedras finas. Son regalo de Eduardo VI, rey de Inglaterra, al príncipe don Felipe, hijo y sucesor de Carlos V»²³.

Más adelante encontramos una sola:

«2057. Llave de chispa toda cincelada y con dorados»²⁴.

Y, finalmente, aparece:

«2085. Un guardamonte y un rastillo; grabados y dorados»²⁵.

No existe ninguna referencia sobre escopetas inglesas lisas, aunque la marca HB de la llave mencionada anteriormente aparece reproducida entre los grabados de la lámina VI, al final del libro. Aunque lleva el número 204, no se hace mención a la misma en ninguna parte del texto.

En la Real Armería, actualmente hay pocas armas inglesas que puedan ser reconocidas como de comienzo del siglo XVII, estando las mismas descritas en el catálogo final de 1898. Probablemente, todas

ellas pertenecen al regalo, o regalos, ingleses. Se ha seguido su rastro a través de los documentos españoles más antiguos con ellas relacionados, hasta mitad del siglo XIX, aunque en algún momento antes de finales del XVIII fueron despiezadas o despojadas debido a la riqueza de su decoración. Las ballestas sufrieron menos que las escopetas, subsistiendo con sus tableros relativamente intactos.

Es obvio que solamente se colocaron en la Real Armería las armas y accesorios procedentes del regalo de 1604 y poco después de su presentación en Valladolid. Felipe II convirtió esta ciudad en su capital y corte en 1601, que de nuevo estableció en Madrid en 1606. Esta última es una fecha lógica para la inclusión de estas armas en la Armería, aunque esto no pueda afirmarse basándose en el suplemento del Inventario que cubre el período de 5 de septiembre de 1603 a finales de julio de 1608. Además, ya que el regalo de 1614 fue presentado en El Escorial, donde pudo permanecer a disposición del Rey, no debió exis-

tir razón que impulsara su traslado a Madrid²⁶.

Las descripciones del Inventario del siglo XVII son de carácter muy general. Solamente gracias a descripciones posteriores, más detalladas, y a la evidencia proporcionada por las mismas piezas existentes, somos capaces de reconocerlas ahora como lo que son. De hecho, lo único que crea dudas es otra ballesta inglesa, con decoración muy similar, que no aparece hasta su inclusión en el Catálogo de 1849. En éste aparece con el número 640, presentando como su propietario a uno de los Duques de Alba y se la distingue porque «la celada de la llave es una cabeza de dragón». Esta descripción no se ajusta a ninguna del par 607 y 612, descubiertas de nuevo entonces como pertenecientes al regalo inglés.

En el catálogo de la exhibi-

Detalle
de la ballesta J. 111.



Ballesta J. 109
perteneciente
al regalo de 1604.

ción de 1960, Sir James Mann hace notar que Valencia había desechado la atribución a Alba para la ballesta que, supuestamente, había designado como J.107 en su Catálogo de 1898. Las ballestas 607 y 612 del regalo se convirtieron de forma manifiesta en la J.109 y en la J.111 al mismo tiempo, siendo sus gafas numeradas como J.110 y J.112.

En el más antiguo Inventario español, el de 1608, que registra el regalo, podemos ver que la única descripción de las ballestas es la de que tienen «bergas doradas». Aún más, no hay ninguna referencia sobre las gafas que deberían haber sido consideradas como partes integrantes de esas armas. Es interesante que la verga en su connotación contemporánea era el propio arco de acero²⁷. Por lo tanto, para el que las registró en 1608, la característica sobresaliente de estas armas no fueron los tableros, a pesar de que sus embutidos fueran de un metal precioso, sino los arcos. Las ballestas estaban protegidas con fundas e iban acompañadas de aljabas de terciopelo negro, una bordada en plata y la otra en oro.

En el Inventario de Suárez, completado en 1793, hay más detalles. Además de los «Herrages embutidos de oro q.^e forman varios ornatos» añade «caja de madera rota y sin los embutidos de q.^e estuvo adornada, sin Nuez». La segunda «con los herrages cincelados y gravados de ornatos, dorados enfondo pabónado». También añade «caja de madera, ála q.^e faltan los embutidos y un pedazo, como también la Berga y la Nuez». Como describe «el Arco es gravado defollages y dorado afuego», el término «berga» no puede aceptarse con su significado en el siglo XVII. Más bien parece ser una transcripción errónea de «cuerda», ya que ese mismo error puede

encontrarse en otra parte del mismo Inventario (Div. 35, n.º 8) en el que otra ballesta está descrita «con Berga de seda berde» y «el Arco está dorado por el interior y cantos».

La ballesta conocida como de Alba pasó a tener el número 640 en el Catálogo de 1849, donde aparece por primera vez. Aparentemente estaba completa, excepto por el desaparecido embutido de oro, y está descrita como teniendo la estribera calada y la celada de la llave en forma de cabeza de dragón. Cuando Valencia desechó la atribución a Alba en 1898, aparentemente cambió la ballesta de Alba por la de con número 612, haciendo de la primera la J.111 para ocupar el lugar de la ballesta original del regalo. Después de todo, era la 612 la que había tenido su tablero decorado en plata en lugar de en oro, y como la describe Valencia, después de asignarle la nueva referencia J.107, la que habían «despojado el tablero de las ricas incrustaciones de plata que lo avaloraban, y también de las quijeras, de la nuez, de los fieles de engafe y de la contera de la ramera». Valencia, frecuentemente, hace referencia al Catálogo de 1849 y conocía bien la atribución hecha por Martínez. Probablemente descartó que la 612 fuera parte del regalo, debido simplemente a su mal estado de conservación, estimando que la 640, además de no estar dañada relativamente, excedía en la magnificencia de su decoración a las ballestas originales del regalo.

Poca o ninguna duda cabe

en el origen inglés de la ballesta J.111. ¿Qué fue lo que ocasionó su llegada a España y su atribución a Alba si no formó parte originalmente del regalo de 1604? Verdaderamente no estaría muy descaminado tomar a esta ballesta como una de las seis enviadas por Jacobo I en 1614. El segundo regalo fue más importante en su contenido y quizás, por extensión, también en calidad. Incluso los preparativos para su traslado fueron extraordinarios. Reid nos dice que «en junio (1614) fue embarcado en el "Peregrine" de Ipswich un espléndido cargamento, el "Regalo de España", para lo cual el barco fue provisto de mamparas, establos, pesebres y cabinas especiales». El regalo no llegó finalmente a su destino, El Escorial, hasta tres meses más tarde.

No deberíamos estar demasiado dispuestos a olvidar la atribución a Alba de la ballesta 640, hecha por Martínez. Reid ha declarado, en relación con las escopetas del regalo de 1614, que pudieron muy bien haber pertenecido anteriormente al hijo de Jacobo I, Enrique, Príncipe de Gales, que murió en 1612. De la misma manera, bien Felipe III o Felipe IV, pudieron haber presentado una de las seis ballestas del regalo de 1614 al correspondiente Duque de Alba, un descendiente del cual podría haber devuelto, a su vez, generaciones más tarde, la ballesta a la colección real.

Es del todo posible que en la J.111 tengamos la única pieza que resta del regalo inglés de 1614.

Las dos escopetas del regalo de 1604 han sufrido más que las ballestas; una consta de un cañón (K.127) y de una llave «snaphaunce» (K.128), los dos muy ricamente decorados con relieves dorados sobre fondo pavonado en negro. De la segunda escopeta queda únicamente el cañón (K.129) y el guardamonte (K.130), los dos con incrustaciones de oro más ricas que las de los dos elementos precedentes. El cañón y la llave, K.127 y K.128, parece que fueron decorados haciendo juego con la ballesta J.109²⁸. Hay nueve huecos oblongos en la incrustación de oro a lo largo de la parte superior del cañón K.127 y doce en el K.129, que sin duda corresponden a placas probablemente de plata. No existen referencias sobre estas placas, pero de los huecos sí se tienen, incluso de fecha tan temprana como el último cuarto del siglo XVIII, cuando, como se menciona anteriormente, los cañones ya habían sido desmontados y se les creía moriscos²⁹.

Todavía se conservaban entonces las dos llaves; la actual K.128 que ya había perdido la nuez, estaba relacionada con el guardamonte K.130, obviamente sin basarse en similitudes de la decoración. La llave K.128 tenía además un rastrillo suelto adicional. Esto último consti-



Detalle
de la ballesta J. 109.

tuye un detalle interesante, ya que implica qué llaves de esta calidad, con rastrillos a los que no se les podía rehacer el acero sin dañar la decoración, venían provistas de repuestos decorados de idéntica forma.

La segunda llave también estaba incompleta al faltarle la varilla del cubrecazoleta. Podemos suponer que las dos se encontraban aún en la Armería en 1838, ya que parece que están incluidas en el sucinto Inventario de Blas Zuloaga. Sin embargo, un decenio después, la segunda llave había desaparecido junto con el rastrillo de repuesto.

Mejor conservadas, pero completamente ignoradas entre los objetos del regalo de 1604, están las escopetas actualmente catalogadas como K.124 y K.125, que todavía están en la Armería. Como todas las armas del regalo de 1604, llegaron a la Armería hacia 1606 y pueden ser tenidas como tales desde entonces, y, con la posible excepción de la ballesta de Alba, no se conoce ninguna pieza del regalo de 1604; podemos suponer con seguridad que estas dos escopetas, con llave «snaphaunce», inglesas de principios del siglo XVII, son las dos escopetas que faltan para llegar al número de las cuatro regaladas en 1604. La K.125 se conserva en Madrid, en tanto que la K.124 ha sido trasladada al Museo de Caza del Palacio de Riofrío (Segovia). Estas dos escopetas lisas inglesas, prácticamente idénticas, tienen que reflejar, en forma y construcción, a sus más ornamentadas compañeras antes de que fueran virtualmente destruidas.

En tanto que el registro inglés del regalo de 1604 hace referencia, en forma general, a «Foure fowling pieces with



Gafas J. 112 y J. 110 para las ballestas J. 111 y J. 109, respectivamente.

there furniture, very richly garnished and inlaid with plates of gold» (Cuatro escopetas con sus accesorios, muy ricamente aderezados y con embutidos de placas de oro), descritas como si de un relato literario se tratase y no de un inventario, las mismas cuatro escopetas aparecen en la entrada de 1608 en el Inventario como «Dos arcabuces dorados de ataujía y las cajas labradas de ataugia de madera dorada», y las otras dos, mucho más sencillas, con «los cañones dorados y las cajas de madera negra». Esta descripción corresponde a la inglesa de las escopetas del regalo de 1604: «two plaine and two with massive gould» (dos lisas y dos con oro macizo). Las dos esco-

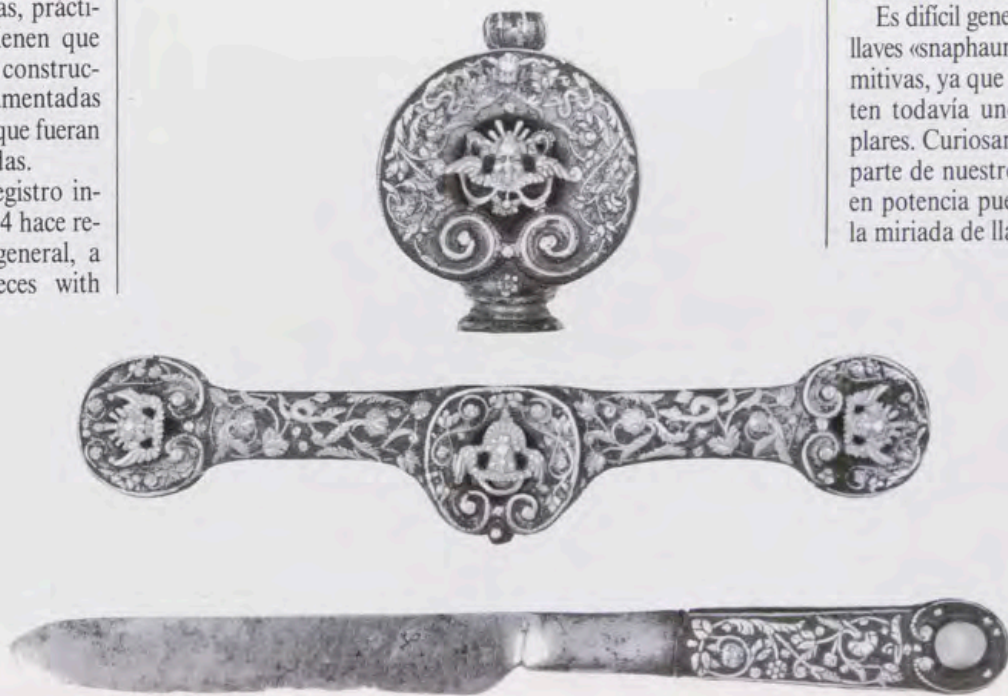
petas lisas del 1604, tan divergentes en su forma del gusto español, fueron ignoradas después, cayendo en el anonimato. En el Inventario de la Armería de finales del siglo XVIII solamente una de las del par puede ser reconocida y ello debido únicamente a la referencia sobre la marca de armero HB en la llave. De hecho, esta típica «snaphaunce» inglesa está descrita como una «Llave con punto atras, corredera y rastrillo a la Italiana»; «Caja de madera estropeada». Sin embargo, las dos escopetas todavía tienen, hoy en día, sus cajas originales en notorio buen estado de conservación, habiendo sido reemplazada la caña de la K.125. Ninguna de estas piezas parecen

haber sido mencionadas ni en el Inventario de 1838 ni en el Catálogo de 1849, aunque, al final de este último, la marca de armero HB aparece grabada como número 204 en la Lámina VI. Valencia en 1898 las describe como «Escopetas, (dos) del siglo XVII, con cañones lisos, algo abocinados y con miras tubulares: tiene la marca Fig. 311 HB. Las llaves son de rastrillo ó de chispa, de las más antiguas que se conocen, y la forma de las cajas de estilo oriental, con escotaduras en las gargantas».

Las llaves lisas de este par son idénticas, pero es obvio que no fueron hechas por la misma mano que fabricó la ricamente decorada K.128. Esto se puede ver en el tratamiento dado a los remates del muelle de rastrillo y del tope de gatillo, en el extremo posterior de la plantilla y en el, casi sin igual, seguro corredizo en las dos llaves lisas.

Es difícil generalizar sobre las llaves «snaphaunce» inglesas primitivas, ya que solamente existen todavía unos pocos ejemplares. Curiosamente, la mayor parte de nuestro conocimiento en potencia puede provenir de la miriada de llaves y fragmen-

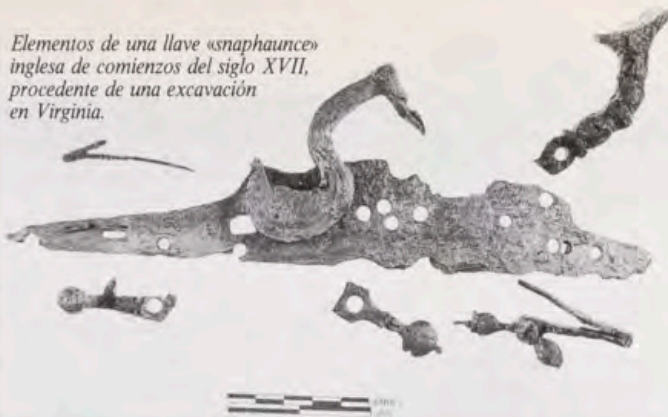
Pomo, arriaces de espada y cuchillo auxiliar.



tos de llaves que están siendo obtenidos de excavaciones en emplazamientos coloniales ingleses antiguos en América, especialmente en Virginia. Basándonos en esos artefactos podemos llegar a la conclusión de que, a pesar del gran número de armeros implicados, la llave «snaphaunce» inglesa fue trabajosamente normalizada, hasta llegar incluso a la homogeneidad en su decoración a lima. Excepto por el ornamento aplicado, la K.128 concuerda precisamente con ese formato. Nada sugiere que ésta, de lo más primoroso en «snaphaunces», fuera de ninguna forma forjada y trabajada a lima para específicamente acomodar su decoración. Obviamente, si las escopetas y balistas fueron decoradas haciendo juego, esta tarea tuvo que ser encargada a un tercero. Investigaciones llevadas a cabo por Claude Blair muestran que este tipo de ornamento aplicado es definitivamente inglés, del período de Jacobo I, y puede ser relacionado con los decoradores que trabajaban para los cuchilleros londinenses Robert South y Nathaniel Mathew. Un reciente artículo³⁰ de Blair contiene ilustraciones sobre elementos de una espada del siglo XVII (figs. 14a y 14b), cuya ornamentación puede muy bien proceder de la misma mano que decoró el cañón K.127 y la ballesta J.109. Además, la llave K.128, el guardamonte K.130, el cañón mencionado anteriormente y su compañero K.129 son, en la forma de su decoración, únicos entre las armas de fuego inglesas.

La llave K.128 fue provista de un seguro pivotante (que ahora falta) colocado en la parte posterior del gatillo, que funcionaba de la misma manera que los seguros, idénticos a éste, de las llaves de rueda alemanas de hasta cincuenta años antes. Esta característica es común a prácticamente todas las «snaphaunces» encontradas en excavaciones en el Nuevo Mundo, pero parece que está limitada a escopetas solamente, ya que, sin excepción, todas las pistolas estantes parece que fueron hechas sin seguro.

Elementos de una llave «snaphaunce» inglesa de comienzos del siglo XVII, procedente de una excavación en Virginia.



Las llaves «snaphaunce» de las dos escopetas lisas serían las únicas en tener seguros corredizos, si no fuera por una llave idéntica de una escopeta que se conserva ahora en la colección Clay Bedford, Estados Unidos de América. Esta parece que fue hecha en Francia, en el decenio de 1630, para la colección de Luis XIII. Fue construida a la manera inglesa utilizando elementos ligeramente más antiguos, llave y guardamonte, auténticamente ingleses³¹. La llave, con el año 1622 marcado en su cubrecazoleta, es la única otra que se conoce con la marca de armero HB, aunque ésta se diferencia ligeramente de la marca en las escopetas de la Real Armería, lo que puede estar justificado por los casi dos decenios transcurridos entre sus respectivas confecciones.

¿Qué puede decirse de los cañones dorados de las escopetas lisas mencionados en el Inventario de 1608? Tuvieron que estar dorados al fuego, por amalgama de oro, que habría dejado un ligero depósito de oro sobre los que de otra forma hubieran sido cañones de hierro sin decorar. Esto debió crear un contraste muy efectivo con las cajas oscuras de nogal y las llaves y aparejos en hierro pulido. Sin embargo, lo que dos siglos de enmohecimiento y maltrato no consiguieron eliminar, el exceso de celo en la restauración y la limpieza sí que lo eliminó. Este celo hizo también que la marca en el cañón de la K.125 prácticamente desapareciera, marca que era la única indicación que quedaba de que HB no limitó sus labores a la fabricación de llaves. En 1793 la marca había casi desaparecido, cuando en el Inventario se declara que «solo se percibe un extremo». Las piezas de

hierro de los aparejos de las dos no están ornamentadas salvo por simple decoración a lima. En la K.125 se reemplazó el tornillo de fijación delantero del guardamonte, que al mismo tiempo sujeta la ramera de cañón.

La finalidad de este artículo ha sido rehabilitar la identidad a que tienen derecho un par de sencillas escopetas, la K.124 y la K.125, como valiosos elementos de un gran gesto político dirigido por Jacobo I de Inglaterra a Felipe III de España. A pesar de su nada imponente apariencia al lado de los tesoros de la Real Armería, ellas existen todavía como los únicos ejemplares completos, de la más primorosa calidad, en escopetas con llave «snaphaunce» inglesas de los primeros años del siglo XVII.

NOTAS

¹ REID, W.: «The Present of Spain», *The Connoisseur*, agosto 1960, págs. 21 a 26.

² *Op. cit.*, pág. 21.

³ *Op. cit.*; y *Catálogo de la «Exhibition of Spanish Royal Armors in H. M. Tower of London»*, 9 de abril a 25 de septiembre de 1960 (Londres: H. M. Stationery Office, 1960), pág. 15.

⁴ VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de: *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid* (Madrid: Real Casa, 1898), pág. 292.

⁵ *Op. cit.*, pág. 320.

⁶ *Op. cit.*, pág. 9, n.º 2.

⁷ De 10 de enero de 1594 a 4 de octubre de 1652 los armeros mayores fueron: Francisco Verdugo, Fernando Verdugo, Andrés Laredo y Vergara, Sancho Bullón, Antonio Arias de Ulloa y Diego de Torres Camargo.

⁸ Inventario 1594-1652, folio 113 recto.

⁹ *Op. cit.*, folios 178 verso y 179 recto.

¹⁰ Legajo 761, Inventario, Sección Administrativa del Archivo General del Palacio, Madrid.

¹¹ ABADIA, Ignacio: *Introducción del «Resumen sacado del Inventario General Histórico que se hizo en el año de 1793»*. (Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1793).

¹² SUÁREZ, Francisco Miguel: *Ymbentario gen.º é Historico de los Arneses de Guerra antiguos, Armas blancas y de fuego, con otros efectos, existentes en la R.º Armería, 1793*, manuscrito. «Objetos del Pavimento, Muralla y Sala Alta», folio 164 recto y verso, Legajo 761, Inventario, Sección Administrativa del Archivo General del Palacio Real, Madrid.

¹³ *Op. cit.* «Piezas que se hallan en los Cajones del Armario 2.º... Cajón 5.º», folio 134 recto y verso.

¹⁴ *Op. cit.* Armario 4, folio 21, 1.ª página.

¹⁵ *Op. cit.* Armario 4, folio 13, 4.ª página.

¹⁶ *Op. cit.* División 42, página 183 verso y 184 recto.

¹⁷ MARCHESI, José María: *Prólogo a Martínez del Romero, Catálogo de la Real Armería* (Madrid, Aguado, 1849), pág. VI.

¹⁸ ZULOAGA, Blas: *Ynventario de todos los efectos pertenecientes a la Real Armería*. Formado en 31 de diciembre de 1838, manuscrito, Legajo 761, Inventario, Sección Administrativa del Archivo General del Palacio, Madrid.

¹⁹ *The Connoisseur* (Londres, septiembre-diciembre 1907), vol. XIX.

²⁰ ZULOAGA, Blas: *Inventario 1838*, pág. 12.

²¹ MARCHESI: *Catálogo 1849*, pág. 29.

²² MARCHESI: Pág. 31.

²³ MARCHESI: Pág. 131. La atribución a Eduardo VI es una fantasía. La tradición no da base para tal errada conclusión.

²⁴ MARCHESI: Pág. 132.

²⁵ MARCHESI: Pág. 133.

²⁶ CONNOISSEUR: Pág. 26. Reid cita lo dicho por el embajador veneciano Francesco Morosini, quien el 21 de septiembre de 1614 menciona que un agente del Rey inglés pasó algún tiempo en Madrid antes de la entrega del regalo a Felipe III en El Escorial. Lo que fue efectuado dos días antes a la fecha del informe.

²⁷ MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso: *Arte de ballestería y montería* (Madrid, 1644), folio 13 recto y verso, explica la terminología correcta en relación con la ballesta. Parece ser que esta terminología fue indebidamente aplicada en el siglo XVIII, mientras que en el XIX Martínez del Romero fue muy cuidadoso al utilizar la nomenclatura primitiva.

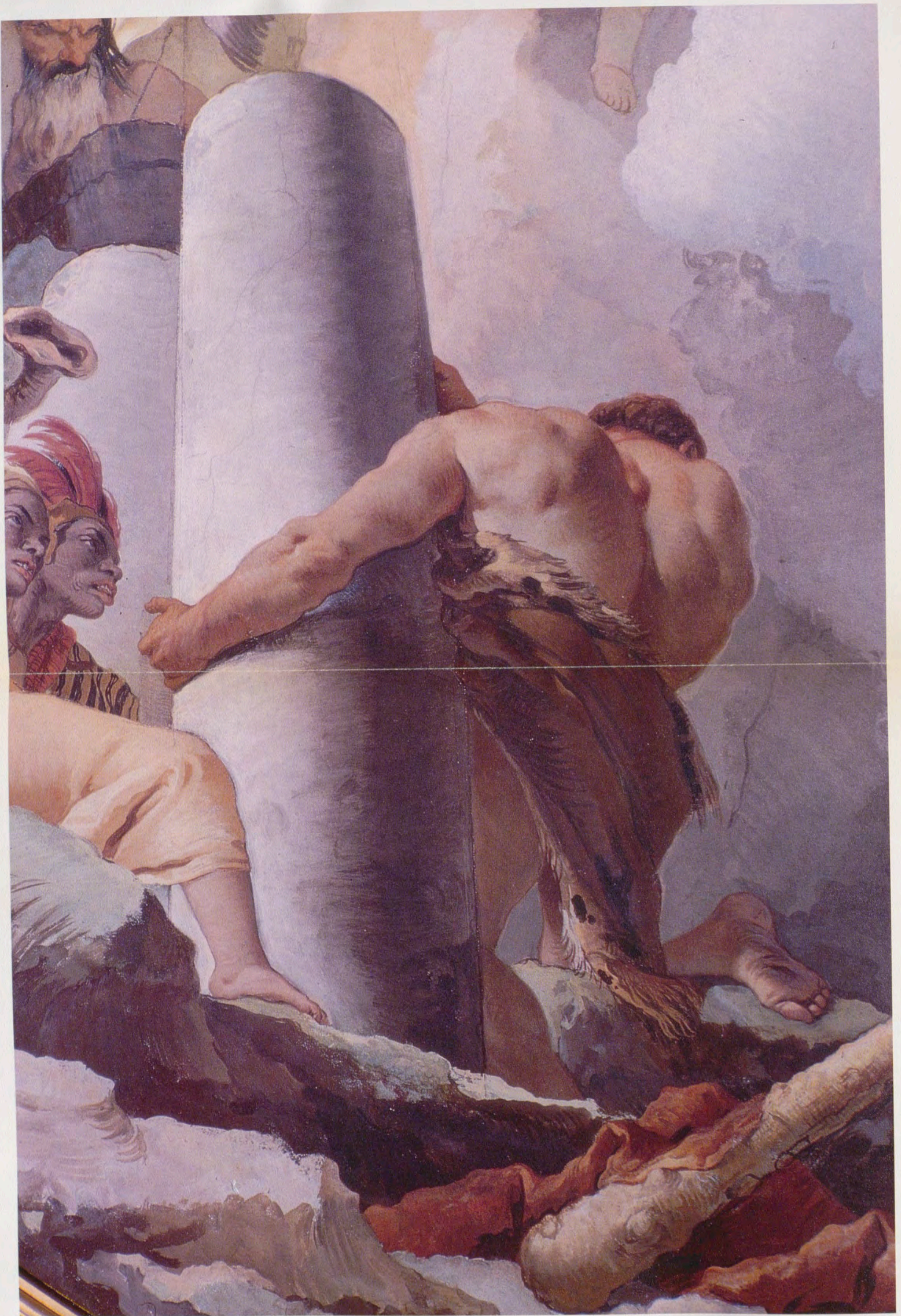
²⁸ Esta es la conclusión a la que llega Valencia también, pero se equivoca en la numeración, mencionando la ballesta J.110 en lugar de la J.109, que es en la que él hace esta referencia (*Catálogo de 1898*, pág. 320).

²⁹ El término utilizado, morcillo, aparece con regularidad en los inventarios del siglo XVIII. En ellos se refiere normalmente a los cañones damasquinados hechos por torsión que originalmente venían del Oriente; el término completo es «morcillo damasquinado». En el sentido en que se utiliza en esta entrada, obviamente sólo quiere decir oriental o morisco.

³⁰ BLAIR, C.: «An English Sword with an Ottoman Blade in the Swiss National Museum - The Hilt and Scabbard», *Blankwaffen* (Festschrift H. Schneider), Zurich, 1982, págs. 57 a 68, láminas 6 y 9.

³¹ Véase GUSLER, W. B., y J. D. LAVIN: *Decorated Firearms, 1540-1870* (Williamsburg: The Colonial Williamsburg Foundation, 1977), págs. 14 a 16.





Hércules. Detalle del techo de la Saleta del Palacio Real de Madrid, obra de Giambattista Tiepolo.



Apolo. Detalle del techo de la Saleta del Palacio Real de Madrid, obra de Giambattista Tiepolo.



Apolo. Detalle del techo de la Saleta del Palacio Real de Madrid, obra de Giambattista Tiepolo.

EL COLOR DE LOS SUEÑOS

GIAMBATTISTA TIEPOLO EN LA SALETA DEL PALACIO REAL

Por Ramón GUERRA DE LA VEGA



Se confirmaban los rumores que Tiepolo había escuchado, desde los andamios de la Saleta, durante los últimos días de aquel invierno de 1766: Francisco Bayeu, el ayudante de Mengs, comenzaría a pintar frescos para el Palacio Real y el convento de La Encarnación, convirtiéndose en un nuevo rival de los Tiepolo. Desde el año anterior, Francisco Bayeu se enorgullecía de su nombramiento como Académico de Mérito, obtenido gracias a la poderosa influencia de

Tiepolo poseía la gama más variada de colores de todos los pintores de su época.

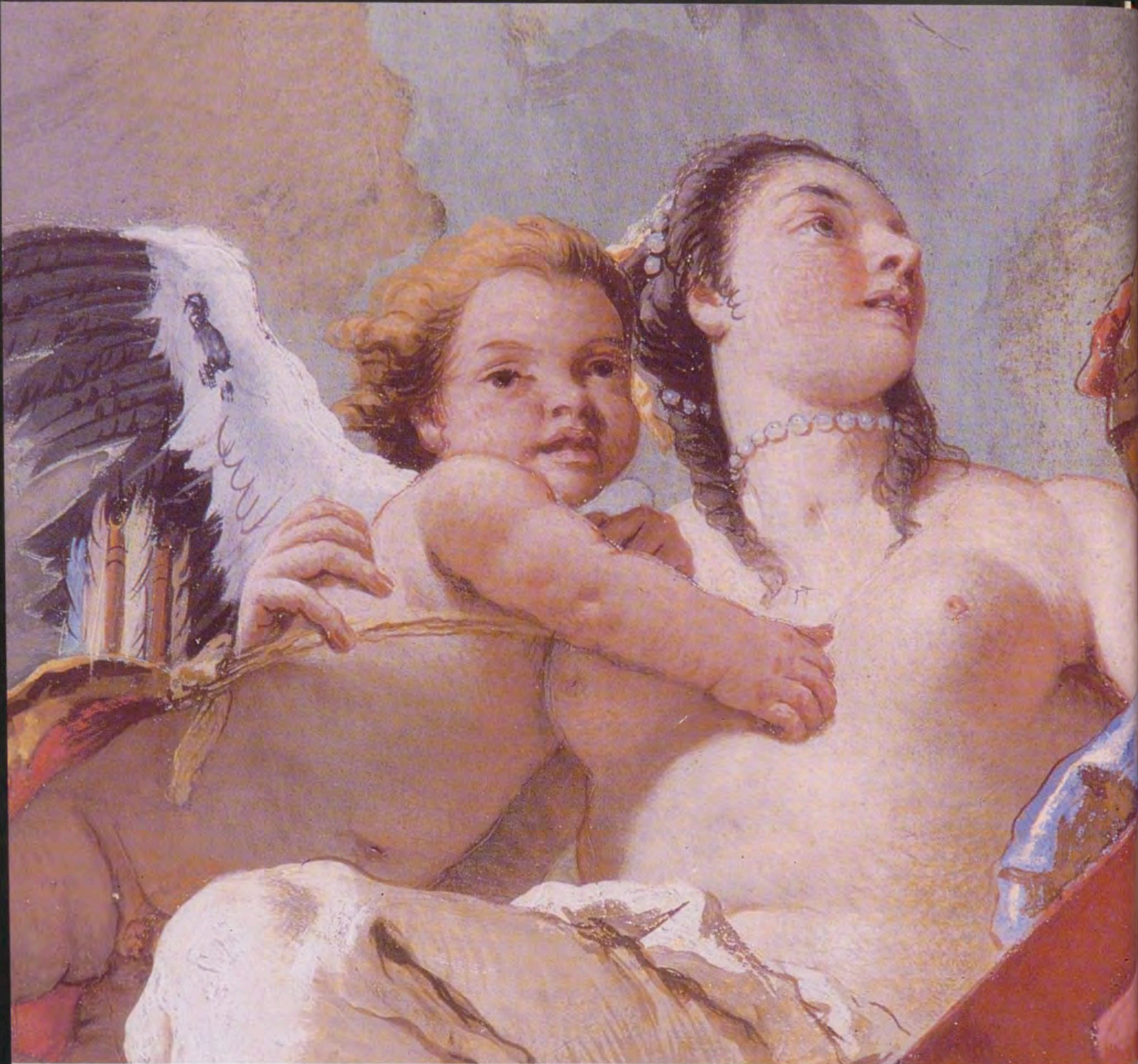
Antonio Rafael Mengs en el ámbito de las Bellas Artes.

Giambattista Tiepolo había alcanzado los setenta años y su mayor ilusión era conseguir que la fama internacional de su nombre continuara con sus hijos Giandoménico y Lorenzo, que le habían acompañado en su agotador viaje hasta la Corte española.

Sin duda, el fresco del Salón del Trono había complacido a Su Majestad y, gracias al éxito, habían podido continuar su trabajo en la Saleta contigua del Palacio Real, con esa pene-

trante luz madrileña, que inundaba las estancias orientadas a la Plaza de la Armería.

Cuando los Tiepolo bajaban al patio de Palacio por las escaleras provisionales de madera, para solicitar nuevos sacos de cal o polvo de mármol, se cruzaban con frecuencia con Bayeu, Mengs y los hijos de éste, niños de corta edad que ya aprendían el difícil arte del fresco observando a su padre en la creación de los Trabajos de Hércules, en el techo de la «pieza de cenar», junto al Salón que decoraba Gasparini.



El rostro de Venus hereda la belleza de los cuadros del «Veronés».

Las familias de artistas italianos

Todos habían venido de Italia en grupos familiares. Mathias Gasparini, con su mujer, María Luisa Bergonzini, y su hijo Antonio, realizaban el más famoso salón «rococó» del XVIII. Francesco Sabatini, nombrado Primer Arquitecto de Palacio y responsable de todas las obras emprendidas por Carlos III, trabajaba en Madrid acompañado de tres hijos del famoso Luigi Vanvitelli, dos varones, Francisco y Pedro, que eran sus ayudantes, y Cecilia, que era su esposa.

Para Giambattista Tiepolo su único rival era Antonio Ra-

fael Mengs, a quien doblaba en edad, y de quien admiraba su enorme capacidad para promocionarse ante el Rey y la nobleza dirigente. De Mengs le habían contado su espectacular llegada a Madrid, en 1761, con un séquito muy pintoresco, compuesto de 120 figuras de escayola, embaladas cuidadosamente con paja en sus respectivas cajas de madera, que habían cruzado el Mediterráneo desde Italia hasta Alicante, como un ejército neoclásico que debía expulsar de España al decadente gusto barroco.

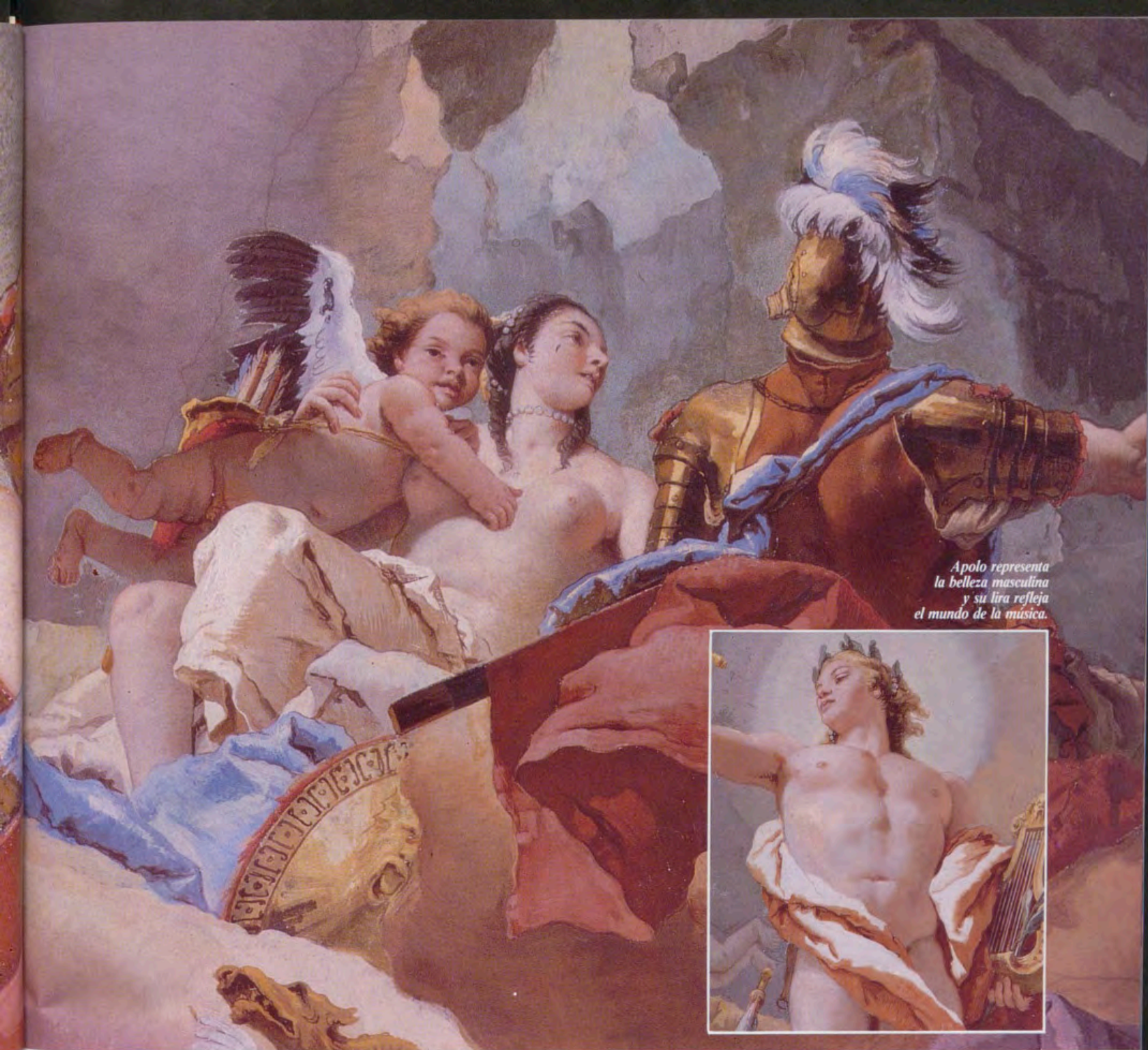
Para un veneciano como Tiepolo, que dominaba el dibujo de figuras en movimiento, en los más difíciles escorzos, re-

sultaba extraño tanto revuelo por aquellas blancas estatuas que inundaban ahora la Casa de la Panadería, de la madrileña Plaza Mayor, sede de la Real Academia de Bellas Artes, hasta su posterior traslado a la calle de Alcalá.

Ahora comprendía la frialdad del fresco sobre los trabajos de Hércules que Mengs estaba terminando en la «pieza de cenar», muy cerca de la Saleta en que pintaban los Tiepolo.

En Mengs no había pasión ni intensidad dramática, sino una corriente de aire gélido que se había llevado el alma de aquellos dioses del Olimpo.

Aquel joven que hablaba italiano con acento alemán estaba



Apolo representa la belleza masculina y su lira refleja el mundo de la música.



Marte es representado por Tiepolo de espaldas y armado de coraza.

cerrando todos los caminos posibles para Tiepolo y sus hijos. Desde 1762, Mengs editaba sus escritos teóricos bajo el título de *Reflexiones sobre la belleza y el gusto artístico*, sentando las bases de la nueva filosofía estética, basada en el regreso a una mitificada Antigüedad Clásica, en donde el «sentimiento» era sacrificado en aras de la «idea».

Tiepolo no había llegado a ser el mejor pintor al fresco de Europa leyendo libros teóricos, sino inspirándose en grandes maestros como Piazzetta y, sobre todo, en la lección naturalista de Paolo Veronese, del que había encontrado numerosas obras en las Colecciones Reales

de España. Para Tiepolo los únicos libros imprescindibles eran aquellos que recogían temas mitológicos con historias de luchas, descensos a los infiernos y liberaciones de diosas retenidas por monstruos abominables.

En la Sala de Espera, conocida actualmente como Saleta Oficial, Tiepolo tenía conciencia de estar creando una de sus obras maestras. Tanto las adecuadas proporciones del techo como la necesidad de demostrar su indiscutible primacía frente a Mengs en todas las técnicas pictóricas, desde la composición en «zig-zag» hasta la concentración de figuras y líneas de fuga en la parte inferior del con-

junto, hicieron posible el milagro: Madrid contaría desde entonces con uno de los más bellos cielos venecianos.

Si en el Salón del Trono la composición se fragmentaba en numerosos grupos temáticos, en esta Saleta se conseguía una visión unitaria que se iniciaba en la parte inferior, con la columna de Hércules fugando hacia el infinito, sostenida por el propio dios de la fuerza, formando grupo con Neptuno, y unas exóticas criaturas de las Indias, cubierta la cabeza de una de ellas con trompa de elefante. A la derecha de la composición conversan plácidamente una bella figura de mujer, que representa a Venus, y un dios Marte que



La fuerza de Hércules simboliza el poder de la Monarquía.

nos da la espalda para mostrarnos la coraza y el casco emplumado. Más arriba, y apoyada sobre una de esas nubes algodonosas de Tiépolo, la Monarquía Española se dispone a recibir la corona de manos del volador Mercurio, contemplado por la sensual figura de Apolo, que, por la posición privilegiada en el fresco y el delicado tratamiento del dibujo, se convierte en el protagonista de esta magnífica muestra del mundo visual del artista veneciano.

La furia del pueblo contra los italianos

Terminaba el invierno de 1766 y, como todos los años

desde su llegada de Nápoles, el Rey se dirigía a Madrid desde El Pardo para celebrar en la capital la Semana Santa.

Aunque el interior del Palacio Real seguía repleto de andamios, Carlos III había decidido ocuparlo desde 1764, abandonando el viejo recinto del Buen Retiro.

Gasparini continuaba su interminable Salón, Tiépolo y Mengs trabajaban en sus respectivos frescos y Sabatini había iniciado la ampliación del balcón principal del Salón del Trono y daba las órdenes oportunas para el traslado, desde Robledo de Chavela, de los peñaños para la gran escalera, simplificación de la diseñada años

Alas de mariposa adornan las espaldas de algunos personajes femeninos.

atrás por el gran arquitecto Sacchetti.

La terminación de la obra mayor del Palacio Real había dejado sin trabajo a una masa muy numerosa de obreros relacionados con los variados oficios de la construcción. Durante casi treinta años Madrid había sido el polo de atracción para especialistas y aprendices de todo los rincones de España y de los ducados Farnesio de Parma y Piacenza. Para los italianos se había habilitado la llamada casa de María de Aragón, en la actual Plaza del Senado, ocupada ahora por Sabatini, una vez devueltos a Parma la mayor parte de los trabajadores que habían sabo-



Habitantes de tierras exóticas pueblan los frescos de Tiepolo.

Tiepolo agrupa las figuras en diagonal, siguiendo las reglas básicas de la composición barroca.

reado sus mejores momentos en los años de Isabel de Farnesio.

Sabatini disponía de plenos poderes de Carlos III para la organización de las obras reales. Sin embargo, no eran tiempos eufóricos para la Hacienda Pública tras la desastrosa intervención del Monarca en la Guerra de los Siete Años, en la que habían sido saqueados y destruidos los dos puertos claves de la España colonial, Manila y La Habana, en agosto y septiembre de 1762.

En Madrid se extendía el hambre, debida tanto a la subida de los precios del pan como a la carencia de trabajo. El pueblo llano culpaba a los italianos de esta angustiosa si-

tuación, al comprobar que seguían ocupando los puestos claves del Estado y de las obras arquitectónicas y suntuarias. Si Esquilache era el más odiado, por su cargo de Secretario de Hacienda, el rencor se extendía a los arquitectos, como Sabatini o Vanvitelli, y a todos los artistas, como Tiepolo, Grassi, Gasparini y Gricci, que habían venido a cubrir las bajas de Sachetti o Giaquinto, en una interminable cadena de italianos que se remontaba al inicio del Palacio Real, tras el incendio del Alcázar en 1734.

La desesperación de los madrileños explotó aquel Domingo de Ramos, 23 de marzo, transformando la procesión de

carácter religioso en una revuelta contra el poder de los italianos.

Tras el asalto a la Casa de las Siete Chimeneas, residencia de Esquilache, los amotinados se dirigieron a la casa de Sabatini, quien se salvó gracias a un aviso del día anterior acerca de lo que se estaba preparando, pidiendo protección al conde Gazzola, ese curioso personaje, erudito, militar y diplomático con quien había trabajado en Nápoles.

La esposa de Sabatini, Cecilia Vanvitelli, estaba embarazada de seis meses y, a causa de la angustiosa persecución, a punto estuvo de ver malogrado su futuro hijo. Tiepolo, Gaspa-



rini y el resto de artistas italianos tuvieron que ocultarse para evitar graves problemas.

Para el Rey, que observaba el tumulto formado en la Plaza de la Armería, la actitud de los madrileños era incomprensible. En los años anteriores había ordenado alumbrar y empedrar sus calles, así como completar una moderna red de saneamiento. Ahora el pueblo destrozaba las lámparas negándose a sustituir el pan por un mayor decoro urbano.

El abandono de Madrid

La angustia de Tiépolo y los italianos creció el Martes Santo, 25 de marzo, cuando tuvieron

En un fresco mitológico no podía faltar la figura de Mercurio.

noticia de la precipitada huida del Rey y su Corte hacia Aranjuez, aprovechando la oscuridad de la noche. Los artistas se habían quedado solos, sin su mayor protector. La casa de Sabatini fue arrasada y, a diario, se presentaban frente a su puerta centenares de trabajadores en paro exigiendo algún empleo en Palacio. El 28 de marzo, Sabatini escribe al Duque de Losada, suplicando que le saque de Madrid, para escapar del peligro que le amenaza a pesar de haber encontrado la protección provisional del conde Gazzola, muy precaria por ser otro de los odiados italianos.

Las consecuencias del Motín

para las obras del Palacio Real serán dramáticas. Del fabuloso proyecto de ampliación, concebido por Sabatini, tan sólo se levantará el ala sureste, para las habitaciones del Príncipe de Asturias. La Plaza de la Armería permanecerá en un lamentable estado, con las viejas edificaciones militares de los Austrias que se habían salvado del incendio. El Campo del Moro seguirá teniendo el aspecto de un barranco abandonado, y las Caballerizas que se levantarán en la Cuesta de San Vicente no tendrán adorno alguno, como corresponde a su carácter exclusivamente funcional.

En el interior de Palacio, de



Tiépolo ya había pintado figuras de caballos en el Salón del Trono.

las dos escaleras principales proyectadas hábilmente por Sachetti, tan sólo se construirá una, de trazado muy simple, ideada por Sabatini. Giambattista Tiepolo terminará, con grandes dificultades físicas, el fresco del Salón de Alabarderos, cuya gran altura obligaba a un andamiaje muy complicado, con empinadas escaleras que agotaban al artista, a pesar de encontrarse muy fuerte para sus más de setenta años.

El Rey no mostraría desde 1766 un gran aprecio por el Palacio Real, en el que pasaría apenas unos días en Navidad, llegando del otoño escurialense y saliendo enseguida hacia la abundante caza invernal de El

Pardo. A primeros de abril, y más como etapa de viaje que como delicadeza hacia sus súbditos madrileños, pasaría por Madrid en los días de Semana Santa.

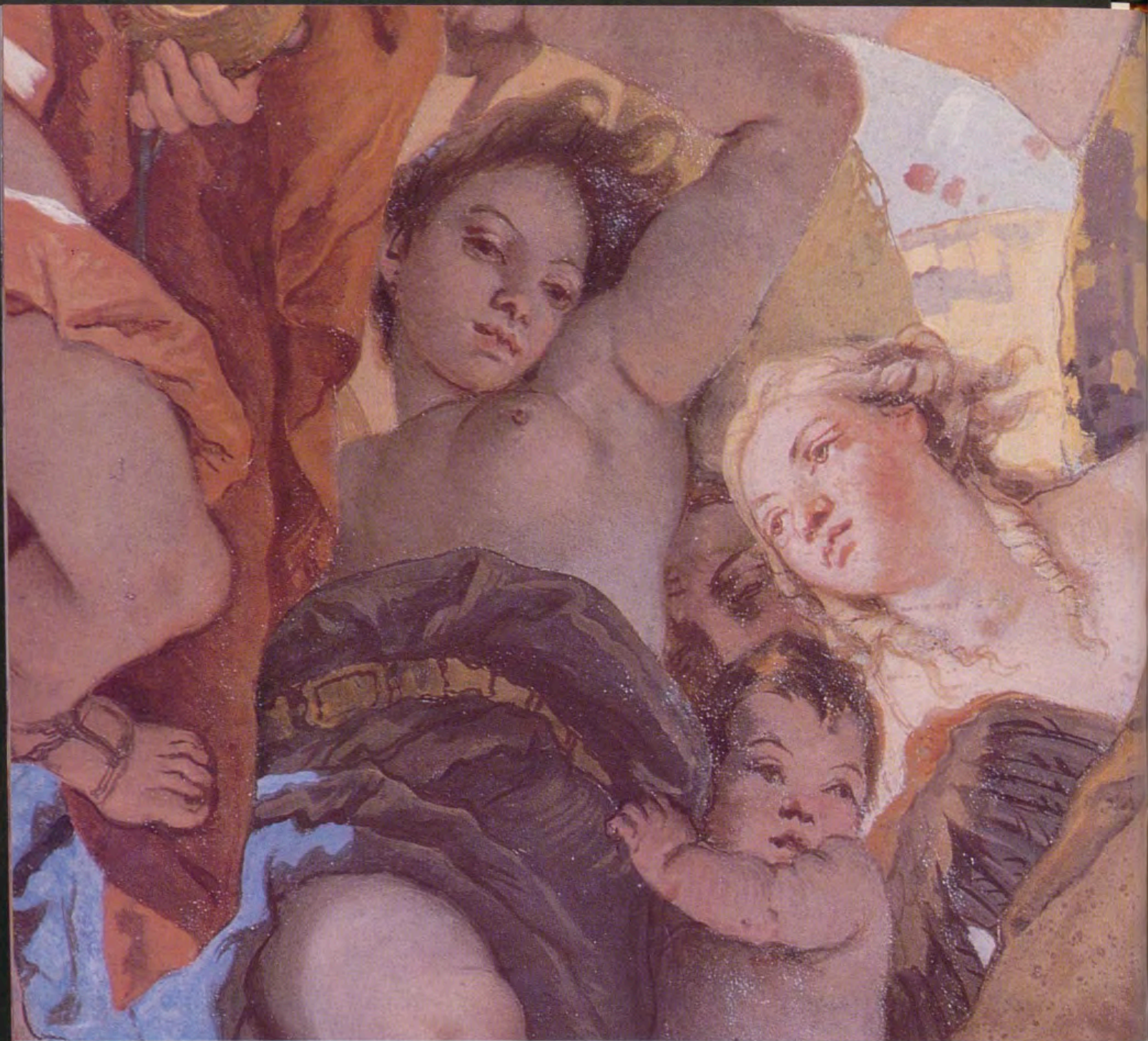
Si los palacios de El Pardo y Aranjuez serían ampliados, el de Madrid quedaría, en lo esencial, tal como lo había dejado su hermanastro Fernando VI.

Para los Tiepolo comenzaban los malos tiempos. Había pasado la moda de los techos barrocos, con sus cielos en perspectiva hasta el infinito, y comenzaba a extenderse por toda Europa el «estilo pompeyano» con pequeñas arquitecturas de aspecto infantil y complicadas retículas geométricas. Se copia-

ban sin mesura las composiciones publicadas en las *Antichità di Ercolano* que la Academia napolitana, creada por Carlos III, publicaba periódicamente.

Giandoménico Tiepolo intentaba abrirse paso con los cuadros de caballete, continuando su serie conocida como «diversiones venecianas», fechadas algunas en 1765, con temas populares, iniciados en la Hospedería de la Villa Valmarana, en 1757, y que habían significado su primera interpretación personal de los temas pictóricos, separándose ligeramente de la omnipresente figura del padre.

Lorenzo Tiepolo, el hijo pe-



La sabiduría pictórica de Tiépolo se confirma en las figuras secundarias, tratadas con absoluto realismo.

queño, se especializó en la pintura al pastel, reflejando rostros y temas populares que serían sin duda el anuncio de los que Goya plantearía para los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara.

El embajador de la Serenísima en España ya no era Sebastiano Foscarini, quien había traído a los Tiépolo a Madrid, sino Alvisé Mocenigo, que nada pudo hacer para mejorar la situación de los artistas venecianos tras la crisis de 1766. Dos años más tarde sería sustituido por Giovanni Querini, que gestionaría el regreso de Giandoménico a Venecia, tras la muerte de su padre el 27 de marzo de 1770, para alcanzar allí, en su tierra, el éxito que se

le había negado en Madrid, siendo nombrado Presidente de la Academia y recibiendo numerosos encargos en su dilatada vida que llegó a los setenta y siete años.

En Madrid habían quedado unos años de desasosiego, viendo a su padre a merced de la caprichosa voluntad de un franciscano, el padre Eleta, que por su cuenta había descolgado los cuadros religiosos preparados para San Pascual en Aranjuez, mientras que Mengs seguía subiendo puestos en la jerarquía artística madrileña, controlando la Academia, con fieles discípulos como Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, cuñado de Goya, dirigiendo los cartones para tapices

de la Real Fábrica y acaparando los retratos del rey y su familia.

La viuda de Tiépolo había recuperado al menos a su hijo Giandoménico, ya que Lorenzo prefirió permanecer en Madrid, sobreviviendo con pequeños encargos de cuadros al pastel.

Cuando la tristeza por la pérdida del esposo se iba haciendo más suave, la llegada a Venecia del conde Gazzola, para legalizar la herencia de Giambattista Tiépolo, volvió a situar en su mente la sonrisa del artista, en el momento en que abandonaba Venecia para ir a pintar en un palacio muy lejano, en una ciudad sin mar, que tenía, para ella, el extraño nombre de Madrid.

LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA EN EL CONVENTO DE SANTA ISABEL

Por María JESUS HERRERO SANZ

Vista general
del Relicario
del Convento
de Santa Isabel
(Madrid).



La figura del más grande imaginero del siglo XVIII en España, Luis Salvador Carmona, carece de una monografía exhaustiva donde se registre toda su amplia obra y la de su taller. Con estas pequeñas notas queremos aportar algunos datos que vayan complementando lo ya escrito sobre el escultor vallisoletano¹.

Luis Salvador Carmona nació en la localidad de Nava del Rey (Valladolid) el 15 de noviembre de 1708, no en 1709 como suponía Ceán², cuya rectificación debemos al señor Alonso Cortés³. Era hijo de un humilde artesano relacionado con el gremio de la ebanistería y seguramente en el taller paterno se iría familiarizando con las maderas y útiles propios, que después manejaría con magistral destreza y virtuosismo.

Cuenta Ceán⁴ que desde niño mostró inclinación por las bellas artes, recortando estampas y haciendo figuras con navaja,

«San Agustín Novelo»
de Luis Salvador Carmona.



entre ellas un crucifijo de madera «sin otra dirección ni maestro que su ingenio, lo que movió a un canónigo de Segovia, que lo había visto, a enviarle a Madrid», entrando en el taller del que sería su maestro, Juan Alonso Villabrille y Ron, el don Juan Ron que cita Ceán.

Estuvo bajo la dirección del maestro durante seis años, en los cuales hizo siete estatuas que «fueron celebradas de los inteligentes y se las pagaron muy bien», según Ceán, pero no describe cuáles fueron estas esculturas.

Al fallecer Villabrille se asoció con José Galván, yerno del maestro, con el que trabajó hasta 1731, año en el que montó su propio taller en la calle de Hortaleza, trasladándose posteriormente, primero a la de Santa Isabel, y por último a la de Jesús, donde vivió por espacio de treinta años⁵.

En 1748 solicitó el nombramiento de escultor de cámara, que le fue denegado,

«Grabado de la Virgen
de la Consolación y Correa»
por Juan Bautista Palomino.
Archivo del Convento
de Santa Isabel de Madrid.

«San Agustín obispo».
Relicario del Convento
de Santa Isabel (Madrid).



pero en 1752 era elegido Teniente Director de la Real Academia de San Fernando, en la sección de escultura, al lado de Roberto Michel y Juan Pascual de Mena. En 1765 pidió la jubilación debido a su precario estado de salud, y falleció el 3 de enero de 1767.

Como técnica predilecta, Luis Salvador Carmona practicó la escultura en madera, aunque también trabajó la piedra, debido a su contacto con el arte oficial de Felipe V, que le obligó, en cierto modo, a participar en la estatuaria en piedra y el relieve en estuco.

Muchas obras suyas, de las más de quinientas que cita Ceán, desaparecieron en los últimos acontecimientos de la historia española. Las referencias documentales sobre las obras de Carmona son numerosas y a través de ellas se pudieron, y se pueden, ir localizando obras importantes en la tra-

yectoria artística del imaginero vallisoletano.

Dos son las referencias de archivo encontradas en el monasterio de agustinas recoletas de Santa Isabel de Madrid, donde aparece el nombre de Luis Salvador Carmona. Este Patronato Real de Santa Isabel fue el primero en Madrid que albergó a religiosas agustinas venidas en 1589 desde Avila para establecerse en la villa, junto a la calle del Príncipe. En 1610, el rey Felipe III y su esposa la reina Margarita las instalaron definitivamente en la calle de Santa Isabel, en la llamada «casilla» o casa de campo, con inmenso jardín y huerta, del famoso Antonio Pérez, secretario y ministro de Felipe II, de cuyo expolio la poseía la Corona. A pesar de diversos avatares, el convento se mantiene, aunque muy transformado, en este mismo emplazamiento.

Luis Salvador Carmona prestó sus servicios en este Monasterio en dos ocasiones: nada extraño, pues él trabajó esencialmente para comunidades religiosas, congregaciones, etc., y además, como dijimos, en esta calle tuvo durante algún tiempo su taller, y es posible que mantuviese alguna relación de feligresía en esos momentos de su vida.

En 1760 sus obras se hallaban distribuidas por toda la geografía española y era un escultor de renombre en la Corte. Precisamente, hasta hace poco tiempo, en ese año se documentaba su última obra conocida: «El Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación» de la Clerecía de Salamanca⁶, aunque Rafael M.^a de Hornedo en su estudio sobre Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola amplía la producción de Carmona hasta 1765⁷.

A este último período de la producción artística de Carmona pertenecen las obras documentadas en el Convento de Santa Isabel. En el año 1760, la madre Bárbara del Santísimo Sacramento regaló al Monasterio una «imagen de talla de San Agustín Novel, hecho por don Luis Salvador. Le tuvo de coste veinte doblones de a sesenta reales»⁸. Esta religiosa era hija de don Juan González de Quixos, mariscal de campo de Felipe V, y de doña Catalina de Basecourt. Fue camarista de la reina Isabel de Farnesio y profesó como religiosa

NOS

El Lizenciado Don Ysidro de Soto, y Aguilar, Proto-Notario App.^{co} Juez in Curia de numero del Tribunal de la Nunciatura de su Santidad en estos Reynos de España, Capellan de Honor de S. M. y Juez ordinario de su R.^l Capilla, Casa, y Corte Y REAL TERRITORIO VERE NO
LUS

Y dela Gracia del Escufado.&

Al Hermiano Mayor, y demas Hermandades, que aora son, y por tiempo fueren della Congregacion y Hermandad del Santo Rosario Caviado a N.^a S.^a con la advocacion de la Correa de MARIA SS.^a de la Consolacion, que al presente se venera en el Botico de la Iglesia del R. Convento de Religiosas Agustinas Recoletas de la Visit.^{on} de N.^a S.^a a S.^{ta} Isabel, de esta Corte

Primera página del «Libro de las Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Consolación y Correa».

«Virgen del Pilar». Antecoro del Convento de Santa Isabel de Madrid.



en el Convento de Santa Isabel en 1742. Los monarcas le favorecieron con numerosos regalos al tomar el hábito agustino y le pasaron la pensión de camarista de la reina hasta su muerte. Así se explica que esta religiosa pudiera costear de su propio peculio obra tan importante como la talla de San Agustín de Luis Salvador Carmona.

Dos son las esculturas de San Agustín que se conservan actualmente en el Convento de Santa Isabel. Una le representa de edad avanzada, con larga barba, revestido de obispo, como padre de la iglesia, acompañado de dos niños que le llevan la mitra de obispo y un pequeño templo, mientras él escribe un libro. La otra imagen de San Agustín le representa como un hombre joven, imberbe, con el hábito negro de los agustinos, y el crucifijo en la mano derecha, en actitud de contemplación. Sin duda ha de ser ésta la imagen de los documentos,

realizada por Luis Salvador Carmona en 1760, aunque muy repintada.

Si la observamos con detenimiento, la talla está dentro de la estética de Carmona, su forma de presentar al santo recuerda a la Santa Clara de Montefalco de la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey. En el caso de San Agustín de Santa Isabel, la pierna ligeramente flexionada es la derecha, haciendo juego con la mano que lleva el crucifijo. En cuanto al modo de ejecutar los pliegues del hábito y sus anchas mangas, está más cercano a la Santa Rita de Casia de la parroquia del Rosario de San Ildefonso (La Granja), realizada en 1754^o.

Estas tres imágenes representan a santos de la orden agustina, con el característico amplio manto de abundantes pliegues, hábilmente trabajados con la gubia



Virgen haciendo entrega de la Correa, distintivo de la orden agustiniana, a Santa Mónica y San Agustín.

«Virgen de la Consolación o de la Correa». Relicario del Monasterio de la Encarnación.



y con una policromía en tonos planos, obligada por el color negro de la indumentaria.

La otra imagen de Salvador Carmona que guardaba el convento de Santa Isabel era una talla de la «Virgen de la Consolación o de la Correa», patrona de la Congregación de Nuestra Señora del Rosario. Los documentos de Santa Isabel dicen textualmente: «siendo priora la madre Eusebia Josefa de Santa María, el año 1761, la Congregación de Nuestra Señora del Rosario dio a la Comunidad una imagen de Nuestra Señora de la Consolación o Correa, que está en el pórtico de este Real Convento, de estatura natural de talla con el Niño Jesús en los brazos, sobre una nube con trono de cherubines, para este Real Convento, sin obligación ninguna y con escritura que hicieron de donación y por ser regalo, para que estuviera con más veneración. Fue construida por don Luis Salvador»¹⁰.

En los documentos de Santa Isabel vuelve a aparecer la descripción de la imagen en la relación manuscrita realizada en 1921 por una de las religiosas del Monasterio, cuando al revisar los sucesos y donaciones más relevantes del Convento transcribe el párrafo anterior añadiendo: «se coloca enfrente la puerta reglar donde “hasta hoy” se venera», y

repite «fue construida por don Luis Salvador»¹¹.

Es extraño que esta imagen de la «Virgen de la Consolación y Correa» no aparezca reseñada por Ceán entre las obras realizadas en Madrid por Carmona. Ponz, al describir el Convento de Santa Isabel, tampoco hace ninguna mención a esta imagen, ni a la Congregación de la que era titular, e incluso Madoz, que tiene un pequeño apartado para las cofradías y congregaciones, pasa por alto ésta de Santa Isabel. El mismo Tormo,

en su estudio de las iglesias de Madrid, no hace ninguna referencia a la imagen¹².

El dato del «trono sobre nubes» es muy aclaratorio para poder identificar cómo era la imagen, ya que son varias las representaciones de la Virgen del Rosario que aparecen con esta iconografía. Una de ellas era la que se conservaba en Santo Domingo el Real de Madrid, donde la Virgen está sentada en un magnífico sillón, y sostiene al Niño en su brazo izquierdo. El conjunto parece levitar, como aparición



«Virgen de la Consolación o de la Correa». Capilla del Cristo de Cellini. Basílica de San Lorenzo de El Escorial.

«San Agustín obispo». Relicario del Monasterio de la Encarnación.

milagrosa, sobre una nube entre las que sobresalen las mofletudas y simpáticas cabezas de querubines¹³. Según Ponz sería una obra tardía del escultor.

Otra imagen similar a ésta ha sido recientemente atribuida a Carmona por Martín González¹⁴. Se trata de la «Virgen del Rosario del Oratorio del Olivar»: la Virgen ocupa un sitio con el Niño; entre ambos sostienen un rosario. A los lados hay dos ángeles, portadores de rosarios, y a los pies, un trono con deliciosas cabezas de queru-

bines. Esta es una de las tres imágenes que proceden del desaparecido Colegio de Santo Tomás, en el que Ceán cita hasta tres esculturas de temática similar, ya que en el Catálogo General de Grabados del Museo Municipal de Madrid existe uno de autor anónimo que representa la «Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Tomás de Madrid», idéntica a ésta.

En la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, que estudió exhaustivamente Eileen A. Lord¹⁵, dando a conocer numerosas

obras de Carmona, se guarda una pequeña imagen (unos 60 cm.) de la titular de la parroquia que sostiene a Cristo Niño en su regazo y está sentada en un trono que descansa sobre nubes rodeado de cabezas de querubines. Es exactamente del tipo iconográfico de Carmona, pero, como ya señaló Eileen A. Lord, la ejecución tosca hace pensar en una obra de taller.

Este mismo tipo iconográfico se repetía en la Virgen de la Consolación o Correa del convento de Santa Isabel, relacionada en cierto modo con la Virgen del Rosario, ya que la Congregación de la que era titular y que costeó la imagen era la «Congregación del Sancto Rosario cantado a N. Señora con la advocación de la Correa de Maria Santissima de la Consolacion, del Gran Padre S. Agustín, y Santa Mónica, que se venera al presente en el Pórtico de la Iglesia del Real Convento de Sancta Ysabel de esta Corte».

Así reza en el encabezamiento de las constituciones de la Congregación presentadas para su aprobación al excelentísimo Señor Cardenal de la Cerda y San Carlos, patriarca de las Indias, a cuya jurisdicción y protección se sometían los miembros de dicha Congregación.

En estas constituciones, aprobadas y firmadas el 11 de agosto de 1762, se inserta



«Virgen de la Consolación o de la Correa».
Basílica de San Lorenzo de El Escorial.

«Virgen del Rosario»
por Luis Salvador Carmona,
en el Oratorio de dominicos
del Olivar. Madrid.



el informe de la priora del Convento, de sumo interés para datar la imagen:

«cumpliendo con lo que mand.» por el Auto antecede dente, digo que en doze de Sep.^{ta} de mil seteciens cinq.^{ta} y cinco se me pidió Licencia para Colocar un quadro de Nra. Señora de la Consolacion y Correa, en el Portico de este R.^o Comv.^o y se cantase una Missa con descub.^{ta} lo que consenti y esta Comunidad solam.^{te} por devocion y culto de Maria SS.^{ma} sin que trascendiese a mas q.^{ta} Devocion: Y vistas las Constit.^{tas} antecedentes No se me ofrece Reparó en su aprobacion por no contener cossa que sea contra este R.^o Comvento: entendiendose que assi por ellas como por las licencias dadas y q.^{ta} se diessen en adelante por la Priora, o Prioras q.^{ta} me sucedan no han de poder los Mencionados Congregantes alegar de posecion, derecho o otra qualquiera, perpetuidad q.^{ta} intenten; pues lo executado, hasta hora, y que en adelante tubiesen por conbeniente

executar, hicha (sic) Priora, (o su Comunidad, prece dida la Licencia de esta); para que sirva al mayor Culto de M. SS.^{ma}, no ha de Perjudicar a este R.^o Convento, de forma, q.^{ta} en el día que tenga por Conveniente assi la Priora como la Comunidad en mandar que se muden con la Ymagen lo ha de poder hacer sin que les quede arbitrio para alegar cossa en Contrario = Eusevia Josepha de S.M. Priora»^{ta}.

De todo esto se desprende que en un principio la «congregación del Santo Rosario cantado» tuvo en Santa Isabel una pintura con la imagen de su patrona (1755) y que posteriormente, en 1761, fue sustituida por la imagen que talló Luis Salvador Carmona.

Al principio del libro de las Constituciones de la Congregación, contamos con

un documento gráfico de gran interés. Se trata de un grabado, que reproduce esa imagen, de 220 × 150 mm., realizado por Juan Bernabé Palomino, que representa a la Virgen con el Niño sentado sobre su rodilla derecha, con la cabeza ligeramente inclinada hacia el robusto infante desnudo, quien lleva entre sus manos la correa. Ambas figuras se elevan sobre un trono de nubes con tres cabecitas de querubines. En la cartela situada por debajo de la imagen, dentro de un marco muy rococó, de vegetación carnosa, se lee:

«Verd.^{ta} Retr.^{ta} de N.^{ra} S.^{ra}
de la CONSOLACION, y CORREA, que se venera en el
Portico de la Igl.^{ta} del R.^o Conv.^o de S.^{ra} Isabel de Madrid.
el Em.^o S.^o Card.^{al} Mendoza concede 100. días de
Indulg.^{ta} rez.^{ta} una ave Maria a esta Imag.^{ta}»



«Virgen del Rosario»
de Luis Salvador Carmona,
en la parroquia del mismo nombre.
La Granja (Segovia).

Es bien sabido que numerosas esculturas de Luis Salvador Carmona fueron reproducidas en grabados, realizados la mayor parte por su sobrino Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805). Fueron estos grabados los que ayudaron a localizar muchas de sus obras, sobre todo las del Real Sitio de San Ildefonso¹⁷. Juan Bernabé Palomino también hizo grabados de las obras de Luis Salvador Carmona, por ejemplo la «Virgen de los Dolores» del Real Sitio de San Ildefonso (296 × 152 mm., cobre, talla dulce, en la colección Antonio Correa).

Era una práctica frecuente en el siglo XVIII utilizar como medio divulgativo los grabados o estampas de devoción, reproduciendo las imágenes de Cristos, la Virgen y los Santos de su advocación, que encargaban las parroquias, conventos y cofradías.

Juan Bernabé Palomino (1692-1777) era también sobrino de un famoso pintor y tratadista, Antonio Acisclo Palomino, autor de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, cuyo primer tomo se publicó en 1715 con numerosos grabados. El será quien encauce a su sobrino Juan Bernabé en el grabado de láminas, donde alcanzó grandes cotas, llegando a ser director del Grabado en la Academia de San Fernando desde 1752 hasta su muerte.



«Santa Rita de Casia»
de Luis Salvador Carmona,
en la parroquia
de la Virgen del Rosario.
La Granja (Segovia).

Por tanto, gracias de nuevo a un grabado, hasta ahora desconocido, podemos identificar otra obra desaparecida, pero bien documentada, realizada por Luis Salvador Carmona en su última etapa creativa.

En el antecoro bajo del Convento de Santa Isabel, existe otra imagen de la Virgen que se parece de forma asombrosa a otra de las imágenes que Carmona realizó para la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en San Ildefonso. Se trata de la «Virgen del Pilar»: Sobre el tradicional pilar

en madera policromada, que asemeja ser de mármol, se eleva la airosa y esbelta figura de María con el Niño sobre su mano izquierda, quien alarga dulcemente su manita derecha hacia el rostro de su madre. La Virgen recoge el manto con la mano derecha a la altura de la cadera y mira tiernamente al Niño.

La forma de representar esta imagen se repite en la «Virgen del Pilar», situada en la hornacina izquierda del altar mayor en la iglesia del Rosario. Eileen A. Lord, en

«Virgen de la Soledad»
de Luis Salvador Carmona.
Parroquia de la Virgen
del Rosario en La Granja.

«Virgen del Pilar»
de Luis Salvador Carmona.
Parroquia de la Virgen
del Rosario en La Granja.



el estudio citado¹⁸, nos dice que no tuvo éxito en la búsqueda de la documentación de esta pieza, pero que es indudable la mano del imaginero vallisoletano en su ejecución.

A la semejanza de actitudes en ambas imágenes, hay que añadir el parecido en la policromía de ambas tallas: túnica rojiza, adornada con minuciosos motivos florales y manto policromado y dorado a punta de pincel, técnica muy usada por Carmona en sus trabajos en madera. También hace uso de postizos en los ojos, que son de cristal, y en las pestañas, de pelo natural.

Así pues, no es arriesgado aventurar que la imagen de la «Virgen del Pilar» del Convento de Santa Isabel, pueda ser obra de Luis Salvador Carmona, quien repitió modelos iconográficos de larga tradición devocional como «la Virgen del Rosario» o ésta de «Nuestra Señora del Pilar».

NOTAS

¹ Para la bibliografía de Carmona véase nota 1 del artículo de URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona», *Bol. del Sem. de Arte y Arqueología de la Univ. de Valladolid*, t. XLIX, 1983, pág. 441.

² CEÁN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, pág. 309.

³ ALONSO CORTÉS, Narciso: «Los Carmonas», *Miscelánea vallisoletana*, II, Valladolid, 1955, págs. 483-488.

⁴ CEÁN: *Op. cit.*, pág. 310.

⁵ CEÁN: *Op. cit.*, pág. 310.

⁶ GARCÍA GAÍNZA, M.ª Concepción: «Luis Salvador Carmona, ingeniero del siglo XVIII», *Goya*, n.º 124, 1974-1976.

⁷ HORNEDO, Rafael M.ª de S. J.: «Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola», *Goya*, n.º 154, 1980.

⁸ A.S.I. Caja 9, folio 44. Libro de Inventario de las alhajas que subsisten en la Sacristía de este Real Convento en este año de 1735.

⁹ LORD, Eileen A.: «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)», *A.E.A.*, 1953, pág. 16.

¹⁰ *Idem.*, nota 8, folio 44.

¹¹ *Historia de la Fundación del Real Monasterio de Agustinas Recoletas de Santa Isabel*. Madrid, 1589-1921. *Apuntes sacados de los originales que se conservan en el Archivo de este Monasterio y puestos en orden para sugetar a censura y corrección*. Pág. 130.

¹² TORMO, Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927.

¹³ URREA: *Op. cit.*, pág. 448.

¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1984, pág. 383.

¹⁵ LORD, Eileen A.: *Op. cit.*

¹⁶ A.S.I. Caja 11: *Constituciones de la Congregación de Nuestra Sra. de la Consolación y Correa* (año 1762).

¹⁷ LORD, Eileen A.: *Op. cit.*, pág. 11.

¹⁸ LORD, Eileen A.: *Op. cit.*, pág. 22.

EL ORGANO DE LA CAPILLA DEL PALACIO REAL

Por Bernardino MARRERO DEL TORO y Anselmo ALONSO SORIANO



Diseño de la caja del órgano, por Ventura Rodríguez. AGP 44, y vista general del mismo.

La capilla del Palacio Real de Madrid ha heredado de su antecesora, en el Alcázar de los Austrias, no pocos aspectos fundamentales en su configuración espacial. Uno de ellos es la situación de la capilla musical en el recinto sagrado, que en el desaparecido palacio se ubicaba sobre la tribuna regia, según nos cuenta Saint-Simón, quien

no dudó en calificarla de «excelente y nutrida». En principio, la capilla habría de ocupar el mismo lugar que la antigua, pero, obedeciendo a las sugerencias del marqués Scotti, ya en 1742, se decidió emplazarla donde la conocemos. No es tema de nuestro estudio hablar de su construcción, pero sí cabe decir que la extraordinaria rapidez con que avanzaban las obras permitía, en 1756, abor-

dar la decoración del lugar, y plantear la construcción del elemento básico en la capilla musical: el órgano, tan ligado al servicio religioso diario que casi no habrá oficio sin él; solo o apoyando al resto de músicos, el órgano sería el segundo en hablar por Dios tras el sacerdote*.

La música en la Corte que vio nacer el Palacio nuevo fue de una importancia sobrada-



*Adornos de las dos puertas,
en madera sobredorada,
por las que se accede
al interior del órgano.*

mente conocida. El apoyo a este arte hizo brillar al Teatro del Buen Retiro como uno de los mejor equipados en el ámbito cultural europeo. El organizador de la vida musical durante los últimos años de Felipe V y el reinado de Fernando VI, Carlo Broschi «Farinelli», no dudó en inmortalizar su opinión al respecto en la «Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro», donde, por lo demás, aporta datos muy precisos sobre la capilla musical, ya que este teatro nutría su nómina con los músicos y cantores que servían los oficios en Palacio.

La importancia y regularidad del servicio religioso y el interés de la monarquía por rodearse de la mejor música, hizo que el número de personas dedicadas al efecto fuese siempre impor-

tante durante este reinado. El todo orgánico instrumental se componía de treinta instrumentistas y la parte vocal la servían en tiempos de Farinelli ocho cantores, cuyos nombres se conocen, y cuyos apellidos pueden dar idea de lo italianizante, en este sentido, de la vida de Corte. A este «corpus» habían de añadirse los organistas, entre los que destaca José de Nebra por la trascendencia que tendría como intérprete-compositor y como pedagogo, pues fue responsable de la educación musical de Carlos III, Rey de dudosa pasión por el arte de los sonidos.

Hablábamos antes de la rapidez con que se comenzó la construcción de la capilla; este interés hizo que se impusiese la necesidad de dotar al recinto sagrado de un órgano que respondiese a la importancia y

magnificencia de la monarquía española.

La primera noticia que tenemos sobre el proyecto nos la proporciona el conde de Valdeparaíso; él nos habla por vez primera del maestro organero Leonardo Fernández Dávila, que calculaba necesarios dos años para la construcción del órgano de la Real Capilla. La elección de Dávila para realizar tal proyecto no fue accidental, sino que venía amparado por su último trabajo antes de este encargo: el órgano de la Catedral de Granada, que acabó en 1746.

Tras la elección, el artífice presentó la memoria explicativa del proyecto de órgano pensado para la capilla. Esta memoria fue inmediatamente sometida a la opinión de Corselli y Nebra. Mas Corselli, no siendo buen conocedor de la materia, quiso

evitar juicios comprometidos y pasó el testigo a los organistas que habían de tocar el instrumento, pensando de forma muy especial en José de Nebra, que en 1756 se encontraba en Cuenca. A esta ciudad se le remitió un informe con los registros y voces que tendría el instrumento. Nebra no tardó en emitir su opinión afirmativa, pero se reservó el derecho de comentar aquellos registros con el organero en persona, cosa que él consideró fundamental para la obtención de un dictamen definitivo. En cualquier caso, ignoramos si tal encuentro tuvo o no lugar, ya que no nos ha llegado noticia documental alguna al respecto.

Quizá no contentos con lo que sabían de Dávila, y siguiendo una política de información minuciosa, característica de las obras reales de este período, se pidió un informe personal al Cabildo de la Catedral de Granada, donde, como vimos, había hecho su último trabajo importante el organero. La contestación del canónigo

Marcos Torrijos respondía de forma tranquilizadora, pues dejaba muy claro que el trabajo hecho en aquella iglesia resultaba realmente satisfactorio, pues el órgano funcionaba a la perfección, y no se produjo, jamás, roce alguno entre el maestro y el cabildo, en todo el período de tiempo que duró la construcción del órgano.

Placa dispuesta sobre el teclado del órgano.



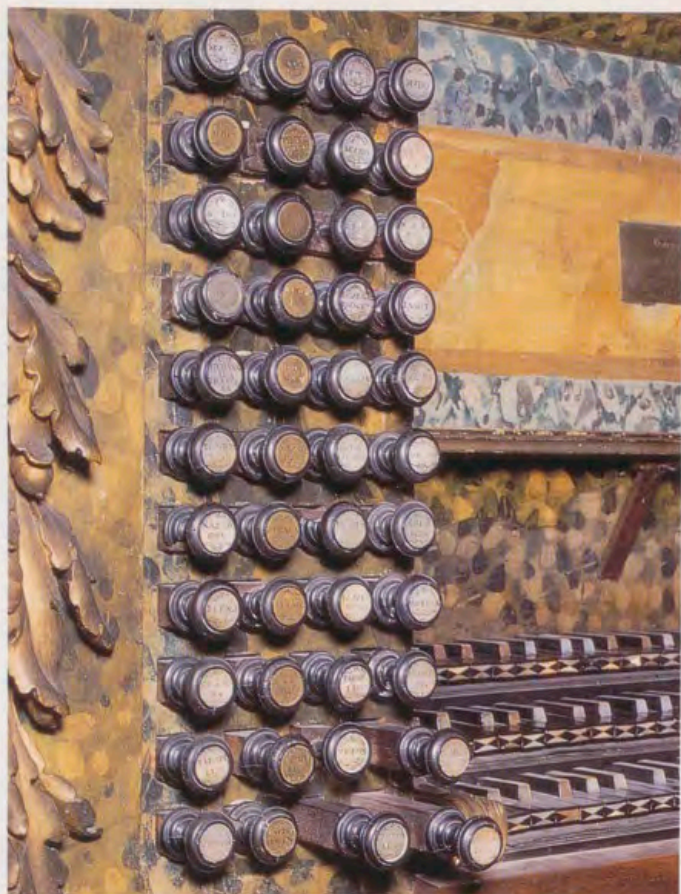
A principios de 1756 comenzó a funcionar el taller de organería de la fábrica de Palacio. Se colocó dicho taller en la casa llamada de Rebeque (calle del Factor, más o menos donde se hallan los jardines actuales), que entonces estaba alquilada por la Casa Real como taller de escultura y otras dependencias de la obra de Pala-



Uno de los dos leones que forman parte de la decoración de la caja.

cio. La organización del taller fue similar a la de otras que se dedicaban a tareas específicas como herrería o puertas y ventanas de pino o caoba, ya que durante el reinado de Fernando VI estos talleres trabajaban a jornal, bajo la supervisión de los responsables del edificio, de forma contraria a como se haría con Carlos III, durante cuyo reinado estas labores se realizarían por especialistas sin relación directa con la obra. Así, por tanto, cada taller se componía de un cuerpo de oficiales y peones dirigidos por un jefe, que se hacía cargo, además, del pago de jornales.

El taller del órgano, definido por completo en 1756, estaba ideado para trabajar en un solo instrumento, mas se planteó la posibilidad de que en él se trabajase también otro encargo de la Casa Real: el órgano del Real



Convento de la Visitación, Las Salesas, fundado por Bárbara de Braganza. Al tratarse de dos trabajos para la Casa Real, Dávila propuso que, al menos, una parte de ambos instrumentos se realizase en el taller de Rebeque, pues era una forma de ahorrar tiempo y dinero a la Corona y más cómodo para él mismo.

Según el mismo Dávila nos comenta, quince días después de haberse comenzado las obras para la Real Capilla, hubo de abordar las obras para Las Salesas en sus partes de tubería y caja. Dávila dividió el número de obreros de su taller, pidió el pago de sueldos quincenales y la compra de material. Aunque el artífice consideraba necesaria más mano de obra para tan amplia labor, en un corto espacio de tiempo se habían concluido los tableros y costillares de los fuelles, la delineación de los teclados, reducciones y diapasones de los mismos, los secretos,

Registros de mano izquierda y derecha con placas de oro y plata en los tiradores.

depósitos y conducciones de los principales vientos, maderas de los flautados y demás registros melifluos.

En cualquier caso, el miedo a la confusión entre obras paralelas y la prioridad del órgano de Palacio hizo que se suspendiese el órgano de la Visitación, destinándose las partes que para él se habían acabado en la reforma del órgano del Monasterio de La Encarnación, cuya iglesia estaba siendo entonces rehecha por Ventura Rodríguez.

De la relación de Dávila con La Encarnación tenemos la primera noticia el 15 de julio de 1757, fecha en que Valdeparaíso pide que el organero realizase la labor en el referido instrumento. Sin embargo, aunque las piezas se reutilizaron, no fue Dávila quien las colocó. Esta problemática escapa en este punto de nuestro foco de atención, por lo que la abandonaremos en espera de una nueva investigación.

El taller, mientras tanto, seguía funcionando desde el principio con una organización muy parecida. Bajo la dirección de Dávila se encontraba: un encargado de jerarquía laboral inmediatamente inferior, llamado Carlos de Villodas, y un número razonable de ensambladores que se encargaban de la evolución de la obra de madera, armazón interior, caja y demás elementos. Otra sección de obreros trabajaba en la tubería, y al conjunto se sumaba eventualmente algún obrero especializado como el tornero.

En cuanto al trabajo que efectuaron podemos decir que en el primer y segundo mes de 1757 se trabajó la labor de metal; a finales de febrero se «volvían los caños de los registros reales», y a mediados de marzo la canutería interior. El proceso siguiente fue el armado y encajonado de los fuelles. Más tarde, se siguió con la elaboración de los registros de ahusados, guías y ecos de corneta.





Un aumento de plantilla fue seguido por el de los registros de fachada del órgano. Casi a punto de finalizar el mes de julio se emprendía el trabajo de la caja, se ponían las lenguas a los registros de flautado viola y se trabajaba en el flautado violón de a trece, registro de saboyana y flautados de la fachada principal, actividades que se mantendrían durante el mes de septiembre para, a mediados de octubre, rematar la caja del instrumento.

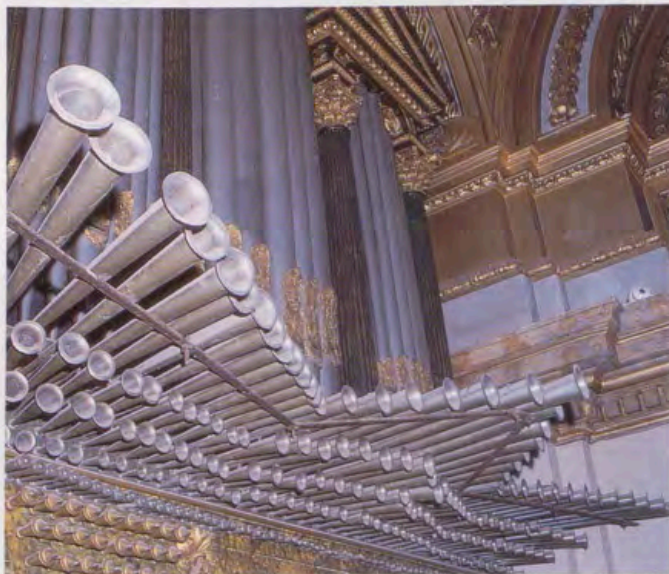
Pero precisamente en esta última tarea surgirían contratiempos de importancia, amén de algún problema entre los personajes directamente relacionados con los asuntos de la fábrica de Palacio.

En un principio, se había pensado situar el coro de la Real Capilla sobre la puerta de acceso que va desde la galería del patio al nivel del piso principal, pero, por razones de mayor utilidad, se decidió ubicarlo sobre la tribuna regia, a los pies del Templo, repitiendo la ordenación de la del Alcázar, donde se superponían: cancel, coro de músicos y coro de Damas. El 4 de abril de 1757 se comunicó la decisión de traslado a la junta facultativa de la capilla, que accedió a ello, considerando que

Conjunto de los tres teclados: «Principal», «Positivo» y «Caja de ecos», con «Juego de contras» de una octava de extensión.

Registro de «viejas», que forma pareja con el de «viejos», dispuestos simétricamente a ambos lados del teclado.

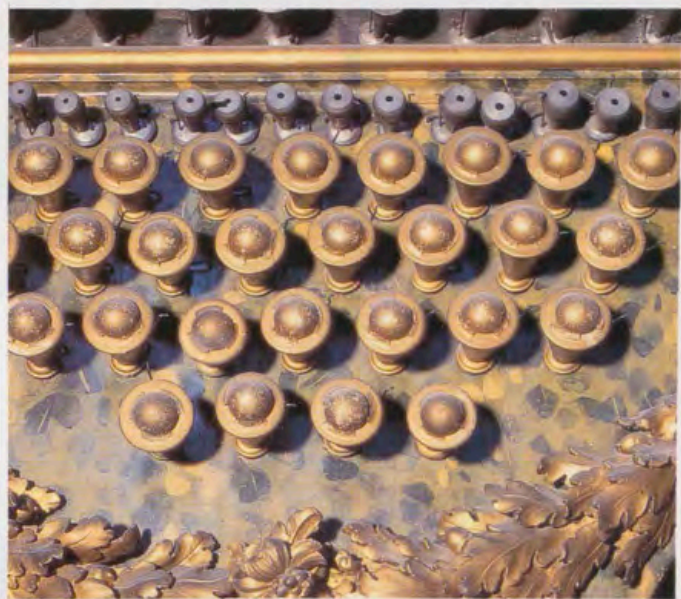
Vista general de los registros de lengüetería exterior: clarines, trompeta magna, chirimías, violeta, orlos, «viejos» y «viejas».



su nueva localización sería de mayor amplitud para el coro y el órgano. Una vez aprobado el proyecto por el Rey, él mismo mandó se hiciese un dibujo de la arquitectura de la caja del instrumento, para, de forma previsor, evitar los errores en la conjunción de maquinaria y caja. Por tanto, se dispuso que el maestro organero se entrevistase con el arquitecto mayor, con el único fin de unificar teorías artísticas y técnico-musicales.

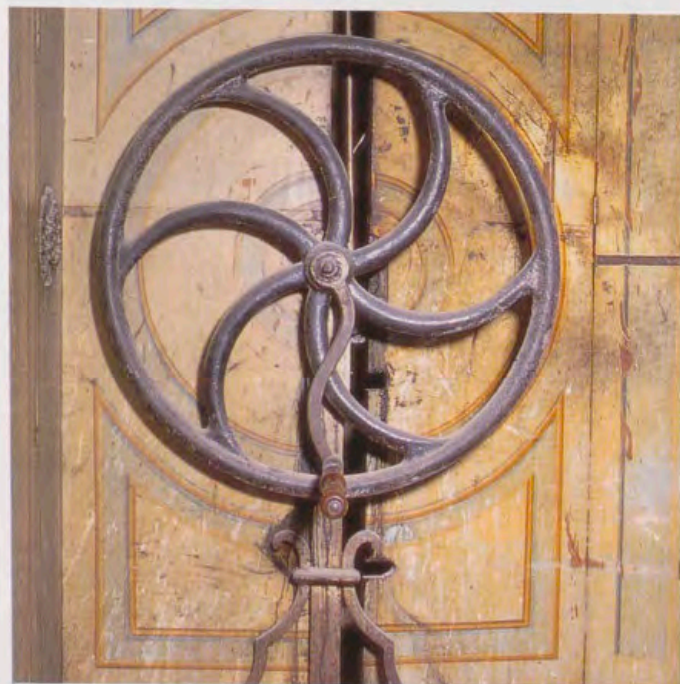
En consecuencia, Saqueti elaboró un plano que presentó el 20 de mayo de 1757, en el que se mostraba, de forma parcial,

la decoración prevista; aprobado el proyecto y después de elevar su queja por los desajustes observados entre dicho dibujo y las exigencias técnicas del órgano, Dávila tomó lápiz y papel y se lanzó al diseño de la caja adecuada al instrumento que estaba construyendo. Aunque él no se dedicaba al diseño decorativo, su proyecto gustó al Rey, que sólo consideró necesario algunos retoques hechos por el pintor Corrado Giaquinto. No conocemos los proyectos de Saqueti y Dávila, pero el pintor dispuso que se diese mayor elevación a los caños y un adorno más ligero, cambiando



el orden corintio expuesto por el dórico.

En cualquier caso, y en vista de que la polémica entre Saqueti y Dávila continuaba, se adjudicó el diseño definitivo de la caja del órgano a Ventura Rodríguez, subordinado de Saqueti en la fábrica de Palacio, pero cuyas trazas generalmente gustaban más a los monarcas que las de sus jefes, que debían ejecutar el dibujo bajo la observación de Giaquinto. El 24 de agosto de 1757 se aprobó el plano, único que ha llegado hasta nosotros, y así se llevó a cabo bajo el control de Saqueti y Ventura Rodríguez.



Manubrio del órgano y detalles de la cola de la «culebra» que indicaba el nivel de aire de los fuelles.

En cualquier caso, las variaciones en la arquitectura no incidieron en el instrumento, que, por otra parte, había de ajustarse a un espacio reducido y a una situación extraña, como se aprecia en las fotografías.

Todos estos problemas seguirán existiendo al avanzar la obra, pues se podía apreciar un cierto ambiente hostil hacia el maestro, al que se acusaba de no estar cumpliendo lo prome-

tido en su informe previo a las obras. Dávila se defendió negando esta razón, a la vez que comunicaba la introducción de un nuevo ingenio en el órgano. Dejó, asimismo, constancia en un memorial de los problemas que estaba teniendo con el ensamblaje de la caja y los elementos, dificultades que le impedían conseguir las innovaciones en la sonoridad y la rapidez de emisión del instrumento.

Las jornadas laborales se desarrollaban en el taller con normalidad y a cierto ritmo. En 1759 se trabajó en el forrado y ajustado de tapas y registros de segundos secretos y sus molinetes, registro de fagot y regalía, trompeta magna, secretos de contras y timbales y tambor, lavado y voz de registros. A mitad de año se ajustaban las canillas del registro de chirimía alta, se abrían ríostros para los

ecos y caldereta de mano derecha con sus zoques, se concluía el flautado de melodía y se comenzaba el de fagot, se acababa el de trompeta real, se abrían tablones para el de trompeta magna, se hacían ríostros del flautado del de a trece y conductos para vientos, se ponían tapas al fagot y canillas y lenguas a la trompeta de ecos y se hacían la camilla para fuelles y las tapaderas de los registros de fachada, así como las campanas del mismo lugar, para continuar con los tablones del interior del órgano y concluir con el flautado de violón de a veintiséis y el cepillado y cortado del metal de conducciones.

Después de llevarse a efecto todos los procesos enumerados, Dávila no tenía más que construir a finales de 1759. Pero el maestro, una vez que ya no tenía una ocupación real en la fábrica de Palacio, presentó un proyecto ciertamente extravagante, pero ingenioso, que de haberse realizado hubiese supuesto un hito importante en su especialidad.

Propuso Dávila al rey Fernando VI la creación en Palacio de un gabinete musical armónico, formado por animales



Tres de los seis fueles, que suministraban aire durante siete minutos.

y estatuas autómatas, capaces de tocar instrumentos tales como el psalterio, clave, regalía..., y cantar arias «da capo» en el más puro estilo del XVIII, un árbol de Diana poblado de aves cantoras manejado por dos profesores de música. Este proyecto hubiese quizá ilusionado al Rey, mas fue a parar a manos de Carlos III, ya que la muerte se puso de por medio. Este nuevo Monarca, al que no se le conocen gustos musicales tan extremos como a su padre o su hermano, el infante don Gabriel, no mostró demasiado interés por el proyecto, y decidió no llevarlo a cabo.

Aparte de esto, los trabajos de Dávila para la Casa Real carecen de importancia si exceptuamos la colocación del reloj de Palacio.

Desde 1760 a 1771, el silencio documental afirma la falta de actividad en la obra del órgano. En este último año se comienza la tarea, pero, a los cuatro meses de trabajo, la muerte de Leonardo provoca otra interrupción, planteándose la necesidad de traer a otro maestro: Jorge Bosch.

La elección de Bosch como sustituto obedece al deseo de

Dávila, que en el lecho de muerte le nombró sucesor, según cuenta la leyenda que confirma Sabatini en una carta en la que detalla que los oficiales de organería, Villodas y Soler, recogieron la voluntad del maestro moribundo.

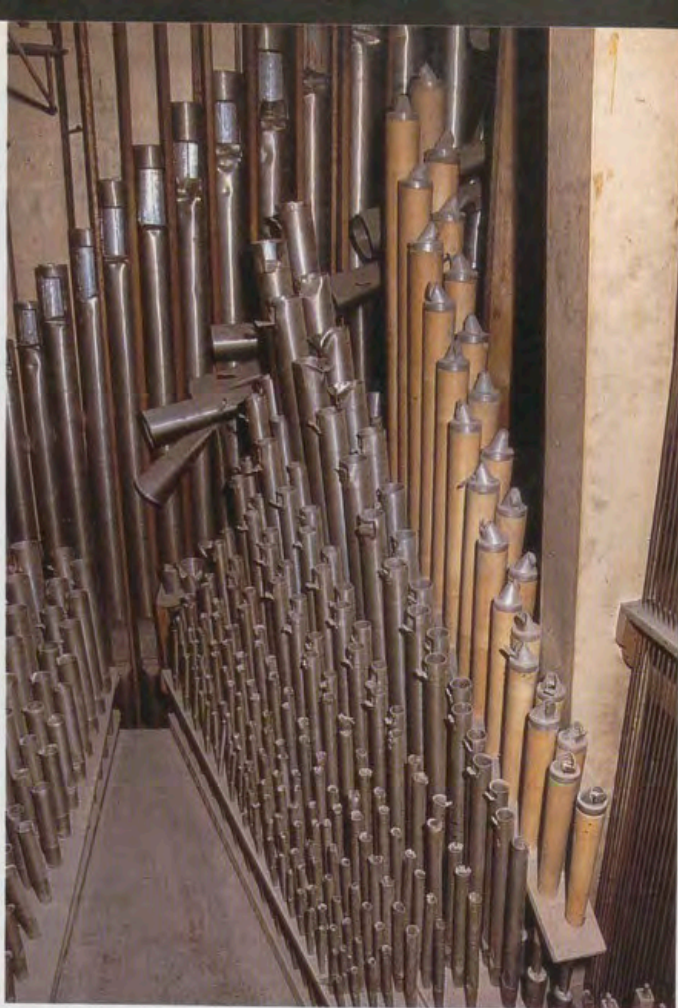
El mismo Sabatini informaba el 10 de abril de 1771 al Patriarca de que la elección de Bosch venía determinada por conocimiento del mallorquín de las interioridades del órgano, y por su reputación y valía personal. La intención de la carta era que el Patriarca instase a Bosch a venir a Madrid nada más acabar su compromiso en San Francisco de Palma. El nuevo maestro, desde luego, deseaba venir a Madrid, pero siempre que quedase libre de ese compromiso. Bosch llegó a la Península en mayo de 1772. En julio se incorpora a la obra y redacta un inventario que incluye lo construido en tiempos de Dávila y las herramientas usadas. Bosch encuentra toda la serie de elementos del instrumento que aún no habían sido colocados. A partir de 1773 se comienza la obra en la caja del órgano que, a pesar de estar ensamblada en 1757, ca-

recía de dorado, escultura y complementos. Mortola hizo el pintado y dorado de la misma, las columnas, basas, pedestales y demás, los adornos de estaño, canas grandes y yesos que sostienen las trompetas. Otras piezas se platearon, se pintó la caja de lapislázuli y el zócalo de jaspe amarillo. Unos años más tarde el mismo Mortola pintó la celosía, plateó algunas trompetas, doró las molduras de la silla del organista, dio de jaspe los tableros que miran la fachada del órgano, doró las tablas del teclado y unas puertas fingidas, círculos y una serie de menores. Por otra parte, el bronceista de la Casa Real doró las piezas de adorno alrededor del teclado. El angelote que corona el frontón lo hizo el escultor de cámara de Carlos III, Francisco Gutiérrez.

Los recientes estudios que se han realizado en el órgano de Palacio con vistas a servir de base a una futura restauración del mismo han demostrado la sospecha de que Bosch no se limitó a terminar la labor de su antecesor, Dávila, sino que efectuó su modificación siguiendo las líneas generales del proyecto original, con la incorporación

Vista parcial del varillaje de las notas, con los árboles de la mecánica de registro a los lados.





de algunos registros y dando solución a los problemas tanto de espacio como a aquellos que le son propios a todo órgano: presión, armonización, etc.

Los resultados de esta labor, fruto del acuerdo entre el Patrimonio Nacional y el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA), y que fue realizada

Varillaje de notas con molinetes; registro de flauta travesera de madera; y vista parcial de algunos de los registros de mano izquierda del órgano principal.

por el organero Luis Magaz, Carmen Díaz Barlique y Bernardino Marrero, serán publicados en su momento.

Concluida la colocación del órgano, Bosch pidió el puesto de afinador y conservador del instrumento. Al mismo tiempo se pidieron informes a terceros sobre el resultado del mismo; Borrueal respondió que, aunque él era incapaz de emitir ese juicio, «el contento era unánime». José de Echevarría confesó no entender el órgano, ni éste ni el anterior de Dávila. Dado que el reconocimiento y examen del órgano no llegaba a su conclusión, el puesto de afinador no acababa de adjudicarse, no cobraba por tanto y tampoco era libre de aceptar otro encargo.

Finalmente, el 26 de junio de 1778 se emprendió la evaluación del instrumento con buenos resultados. Bosch, por tanto, esperaba el puesto, pero la capilla ya tenía un conservador y afinador, José de Eche-

verría, que cumplía de sobra con su cometido. Aun así se le concedió sin desplazar del puesto a su colega, que se mostró entonces capaz de trabajar en el nuevo órgano. La función de Jorge Bosch en la capilla se complementaría con el deber del magisterio, es decir, habría de crear escuela con aquellos aprendices que quisieran estudiar con él. Bosch aceptaría el puesto que desempeñaría bajo la supervisión y vigilancia de Cavaza.

NOTA

* Las referencias documentales sobre este tema pueden verse de manera exhaustiva en nuestro artículo: «El órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid: noticias documentales», *Revista de Musicología* (1989).

Agradecemos a José Luis Sancho, del Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional, que ha revisado los fondos de Obras de Palacio del A.G.P., la aportación de las noticias relativas al órgano existentes en dicha sección del Archivo.



Lámpara
de cristal tallado.
Palacio Real de La Granja.

CRISTAL DE REYES

LAS JOYAS DE LA GRANJA

Por Luis SASTRE

El interés de algunas instituciones y de un puñado de coleccionistas ha salvado la fragilidad de estas piezas acertadamente consideradas como cristales de reyes, pues la natural fragilidad del vidrio y la perenne y española desidia son las causas de que hasta nuestros días sólo hayan llegado contadas obras de los millones y millones de cristales labrados en esta Real Fábrica. Si a la fragilidad de los cristales se suma la indiferencia general, bien se comprenderá que las mejores colecciones se deban al amor de unos pocos españoles y, por supuesto, que muchas piezas hayan ido a parar a los grandes museos extranjeros, desde El Ermitage de Leningrado al Victoria y Alberto de Londres, y a la Sociedad Hispánica de Nueva York.

Es relativamente nuevo el interés de nuestros coleccionistas por el cristal, y más reciente la afición por buscar y encontrar piezas de La Granja, que hasta hace muy

pocos años depararon grandes sorpresas en el Rastro madrileño y en humildes chamarilerías.

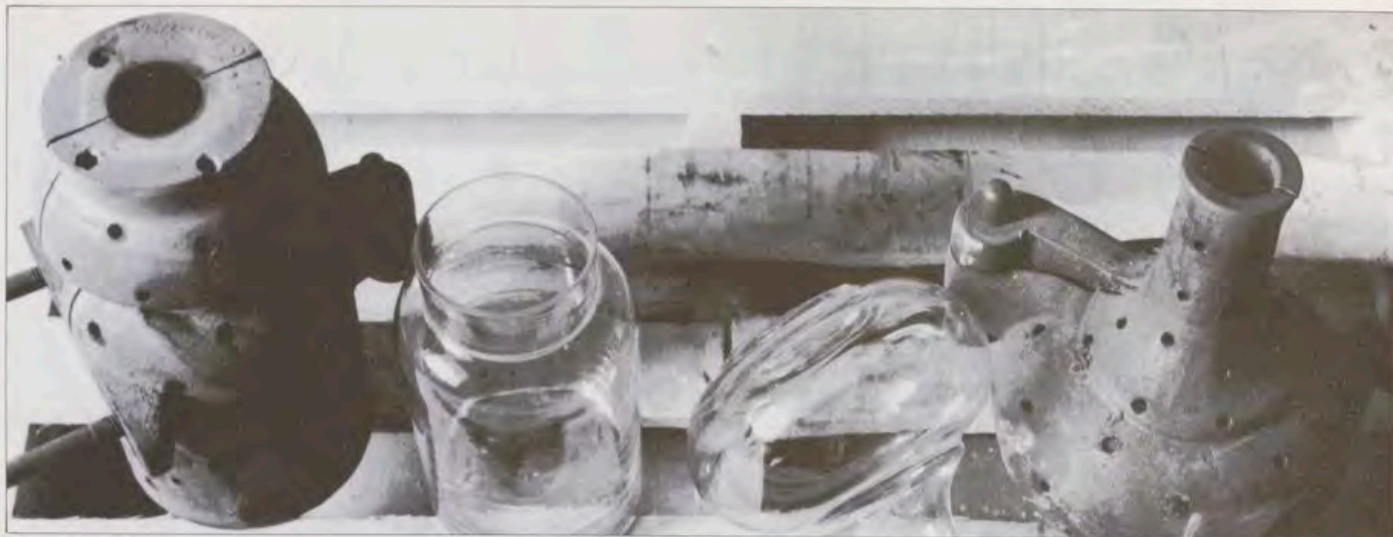
En 1984, el Estado español adquirió al Fondo de Garantía de Depósitos, procedente del Banco de Levante, un millar de bellas piezas que hasta entonces sólo unos cuantos conocían, pues procedían de la colección formada, en los años cuarenta, por Luis Carabe Palacios. A lo largo de más de un siglo, de 1760 a 1870, se habían labrado en La Granja siguiendo inevitables pero enriquecedoras variantes en estilo y en forma. La colección fue expuesta, en 1985, en el Museo Nacional de Artes Decorativas, cuyos fondos se incrementaron espectacularmente, pues pasó a tener 1.077 piezas. Téngase en cuenta que el Museo Arqueológico Nacional tiene 100; el Museo del Prado, 59; y El Ermitage, 74. En el Palacio Real de Madrid se cuentan solamente 17 piezas.

Con constancia y mucha paciencia se

han formado en Segovia dos importantes colecciones: la del Museo Provincial (351 piezas) y la de la Caja Provincial de Ahorros (36 piezas). Precisamente, con estos fondos, a los que se sumaron los muy importantes en calidad del Patrimonio Nacional y del Museo del Prado y los de coleccionistas privados, se celebró con gran éxito de público, en la antigua Fábrica de Vidrio de La Granja de San Ildefonso, la exposición de quinientas piezas, a las que se añadía un centenar de moldes y otros instrumentos utilizados antaño en la fabricación del vidrio y del cristal.

El vidrio en España

Parece ser que la producción del vidrio en nuestro país la iniciaron los árabes, que instalaron factorías en Málaga y Almería, pero la gran historia comienza en el siglo XVII, en Venecia, cuyos hornos se habían trasladado a la isla de Murano para alejar



Objetos de vidrio
con sus respectivos moldes.

inevitables y frecuentes incendios. Allí se castigaba con la muerte a los vidrieros que difundieran el secreto del cristal o intentasen emigrar. Se dice que unos cuantos desesperados, amantes de nuevos horizontes y de mayores riquezas, fueron recalando en Mallorca, Barcelona y Tarragona, lo que explica que los hornos vidrieros se fueran multiplicando por el Levante español a lo largo del siglo XVII. Y los mejores maestros, que se habían instalado en pleno centro de Barcelona, en la calle Moncada, fueron obligados por el vecindario —harto de fuego y de humo— a trasladarse a las afueras de la ciudad.

En Castilla, además de las primitivas fábricas de Cadalso de los Vidrios (Madrid) y Recuenco (Cuenca), y tras fallidos y diversos intentos, don Juan de Goyeneche, el hombre más emprendedor y tal vez de mejor gusto en la España de su tiempo, estableció en 1720 una fábrica de vidrios en el Nuevo Baztán, cerca de Alcalá de Henares, concediéndole el rey Felipe V «privilegio por tiempo de 30 años, para que pueda labrar y vender libremente cristales y vasos... reconociendo el grave perjuicio que del atraso del establecimiento de esta fábrica se sigue a mis vasallos y a mis intereses». Fracasó la empresa y se arruinó la fábrica tanto por haber consumido toda la leña que daban los montes circundantes como por la descarada conspiración y venta a la baja de los importadores de vidrios extranjeros.

Razones de provecho y de prestigio más que la exaltada munificencia regia marcan los orígenes de la Real Fábrica de Vidrio de La Granja de San Ildefonso, donde llegaron maestros y oficiales despedidos por Goyeneche y atraídos por su posible empleo en el palacio que —desde 1719— se estaba construyendo. Los maestros catalanes Buenaventura Sit y Carlos Sac levantaron, en 1727, unas rústicas instalaciones, pronto insuficientes, y que, visto el provecho que de ellas podía sacarse y el interés de la reina Isabel de Farnesio por los espejos, movieron a Felipe V a autorizar en

1736 la ampliación de las mismas y, en 1745, el establecimiento de una gran Manufactura Real de cristales.

Supo aquel Rey de «expresión lenta, pero justa y adecuada» (Saint-Simon) valorar las virtudes del nuevo vidrio inventado en Inglaterra, apreciar con sus labios la transparencia y finura de una hermosa copa con él labrada, al mismo tiempo que mostraba ante el resto del mundo una buena prueba de la lujosa capacidad industrial del país.

Mucho importó al Rey reducir el déficit de la balanza comercial produciendo lo que se importaba. Mucho más le indignó el saber que tanto Francia como Inglaterra, principales proveedores de vidrio, eran también principales consumidores de «barrilla», una planta, cultivada sobre todo en Alicante y en Murcia, de la que se extraía la sosa, fundamental para la elaboración de la pasta vítrea.

Aparte de los grandes inventos del carmelita calzado Fray Manuel Alonso Ortiz y del maestro catalán Pedro Fronvila, que lograron aumentar la producción de vidrio plano y la rapidez de su pulimentación, deseaba el Rey ampliar el repertorio de productos: grandes espejos, vajillas talladas y grabadas, arañas e instrumentos de óptica. Fue, pues, necesario recurrir a mano de obra foránea y, tras el fracaso de los embajadores españoles ante distintas Cortes europeas (explicable por el severo secretismo que rodeaba la fabricación del cristal), se envió a París a Antonio Berger, un comerciante francés asentado en Madrid y que era cuñado de Van Loo, el pintor de Cámara, con la misión de que reclutase artesanos expertos en la fabricación «de toda suerte de cristales labrados, de azogar, de batir hoja de estaño, de labrar y tallar y ejecutar toda clase de anteojos», misión que cumplió. Malo fue que dichos artesanos llegasen al Real Sitio cuando estaban enterrando a Felipe V. Peor fue la suerte de Antonio Berger, descubierto por las autoridades francesas y acusado de sacar del país clandestinamente a trabajadores es-

Molde de fundición articulado
para soplado
de vidrio hueco.



Moldes de fundición para soplado de vidrio hueco, con sus respectivas piezas.



pecializados, fue detenido y encarcelado en la Bastilla, de donde salió al cabo de un mes «gracias a la intercesión del embajador español y a su propia habilidad». Para compensar tanto quebranto fue nombrado administrador general de la Fábrica de San Ildefonso.

El marqués de la Ensenada, por encargo de Fernando VI, dio a la Fábrica de San Ildefonso su configuración casi definitiva. Su estructura y orientación productiva, su régimen laboral y sistema financiero tuvieron vigencia hasta su privatización en 1833. Se construyó un nuevo y amplio edificio, se incorporaron vidrieros alemanes y se crearon nuevos talleres o salas sucursales en Madrid. La Fábrica entera empezó a funcionar con normalidad, satisfaciendo, incluso, peticiones tan extravagantes y costosas como la elaboración en cristal de todo un decorado pedido por Farinelli para la ópera *Armida Placata*, trabajo en el que emplearon casi tres años los talleres de vidrios planos y labrados. También es verdad que, por aquellos mismos tiempos, se fabricaron 2.000 globos para iluminar las calles de Madrid.

No es de extrañar, pues, que empezaran a aflorar los primeros síntomas de crisis económica, debidos, paradójicamente, a la sobreproducción, a la mala administración, que pronto quiso frenar el marqués de Esquilache, ministro de Hacienda del nuevo rey, Carlos III.

La renovación de Carlos III

Fue Carlos III decidido impulsor de éstas y otras manufacturas y a él se debe la construcción de un nuevo edificio para la Fábrica de La Granja, el mismo que, en ruinas, ha llegado hasta nuestros tiempos.

Cuando en 1770 se incendió parte de la Fábrica de cristales planos, dispuso Carlos III la construcción de una más amplia junto a la fuente llamada del Príncipe en «terreno compatible con el paseo, con el adorno y precaber el fuego». Un nuevo

incendio supuso nueva ampliación, que dirigió Juan de Villanueva, para trasladar la fábrica de vidrios labrados. Según Madoz, «este edificio no sólo hace honor al sitio, sino a la nación entera... y que se conceptúa el mejor de los que en Europa se han destinado a este objeto».

Fernando VII mandó construir en medio de la Fábrica una placita «donde pudiesen lidiarse algunos novillos para recreo y diversión de la familia real». Para poco más servían aquellas naves arrumbadas por la francesada, la precariedad de sus hornos y su desfasada tecnología. Acabó el Rey alquilándola, en 1829, pasando a ser explotada por empresas privadas. Desde 1911 y hasta los años setenta se hizo cargo de la Fábrica la francesa Saint Gobain.

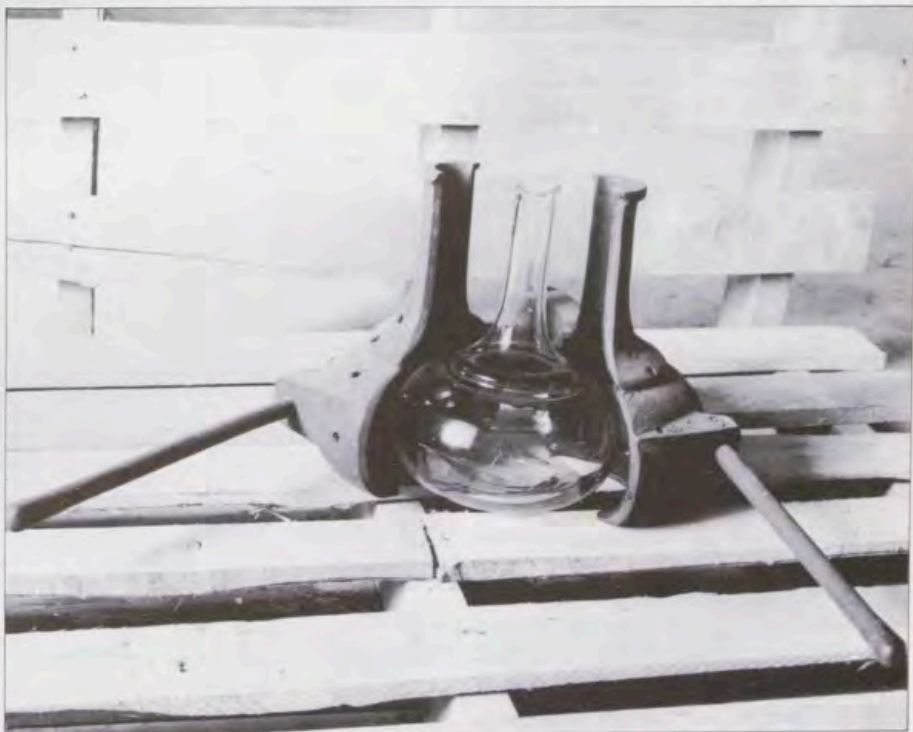
Se recuerda, volviendo atrás, que Alfonso XII visitaba la Fábrica de vez en vez y que animaba mucho a sus propietarios. A Alfonso XIII le gustaba entrar en ella a caballo para poderse contemplar, con montura y todo, en un gran espejo

que estaba desde siempre en el llamado «Cuarto de la Luna», y en el que gustaba mirarse Carlos III también a caballo. Magnífico espejo que, no hace años, tras el abandono de las naves, unos desconocidos destruyeron a cantazos.

La Real Casa del Vidrio

En 1798, diez años después de la muerte de Carlos III, se mandó construir en Madrid la Real Casa del Vidrio con idea de que sirviera como almacén de piezas elaboradas en La Granja, aunque allí se labraron también artículos de óptica. Lo que aún queda de edificio se halla en la calle del Marqués de Cubas y está ocupado desde 1905 por la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

En un principio, en las pomposamente llamadas Fábricas de Cristales de Madrid, había talleres de grabar, tallar y azogar, y la sala de óptica, aparte de los almacenes, que se instalaron en la Carrera de San





Vidrio soplado
con adorno esmaltado de flores.

Francisco y después en la plazuela del Angel. En los inventarios de aquellos tiempos consta que se fabricaban anteojos de narices, lunetas para vista corta, cristales de mano para leer, anteojos de teatro y espejos de aumento y disminución. También se aclara que sus precios eran muy módicos, que iban desde los seis reales que costaban unos «anteojos convexos con montura de madera» hasta los 250 reales que valía un «microscopio universal de reflexión y refracción» que —según se escribía en la tarifa general de precios— era muy útil para «demostrar la circulación de la sangre».

Fundación Centro Nacional del Vidrio

En 1979 se creó la Fundación Centro Nacional del Vidrio. La Presidencia de Honor la ostenta S.A.R. Don Juan de Borbón y Battenberg, Conde de Barcelona, y en ella participan diversos organismos relacionados con el sector del vidrio, entre ellos los Ministerios de Cultura, Industria, Trabajo, Obras Públicas y Educación, así como la Comunidad Autónoma de Castilla y León, Diputación Provincial de Segovia, Ayuntamiento de San Ildefonso, Patrimonio Nacional y Cristalería Española.

Entre sus objetivos se hallaba la rehabilitación de la Real Fábrica de Cristal y Vidrio de La Granja, joya arquitectónica de la arquitectura industrial del XVIII, y la creación de una Escuela y de un Centro de Investigación y Documentación Histórica del vidrio, así como de un Museo tecnológico, en el que se puede contemplar todo el proceso industrial del vidrio, desde la madera y sus materias primas hasta el más delicado cristal.

Contraste verdaderamente grande el de esta levedad final con la insoportable dureza del trabajo que, entre aquellos reconstruidos muros y bóvedas, llevaban a cabo hombres de sed y vinos. El calor y el ruido —muy bien reproducidos en la Muestra— eran enormes y continuos. El mal humor y las pendencias, inevitables. Los piques y



Opalinas
con decoración
en colores.

Vidrio soplado,
con motivos florales.



las peleas eran más que frecuentes entre muchachos, aprendices, oficiales y maestros llegados desde muy diversos países de Europa, de variadas especialidades, siempre «de polvo y sangre y de sudor teñidos». La guerra era continua; la severidad, necesaria.

Así y todo, aquellos hombres labraron estos jarrones y bandejas, compoteras y garrafas, jarras y frascas que ahora, bastantes años después de que ellos pasaran, han quedado para nuestra asombrada admiración. Necesariamente pondrían amor en aquellos vasos que se regalaban en bodas y bautizos, en los que se grababan al oro leyendas como «Por cariño», «Por recuerdo», «Para mi adorada». Seguramente, el más significativo de tales *souvenirs* prehistóricos sea una copa en la que, con fuego y oro, aparece grabada la leyenda «Serenísima Señora Infanta Doña María Amalia», quien fue segunda hija de las catorce que tuvo Carlos IV. Casó con su tío don Antonio Pascual de Borbón. Murió en 1798, a los diecinueve de su edad. Goya, el «pintor-filósofo», no pudo pintar su cara en el «retrato de todos juntos», como lo llamaba María Luisa de Parma, y en el que ella aparece con el rostro vuelto. De su paso por la vida no quedaron más que lágrimas y una copa vacía labrada en el mejor cristal de La Granja, relumbrante de integridad, armonía y claridad.

BIBLIOGRAFIA

- VARIOS AUTORES: Catálogo de la Exposición *Vidrio de La Granja*, La Granja de San Ildefonso, Segovia, 1988.
- PITARCH, A. José, y N. de DALMASES BALANÁ: *Arte e industria en España, 1774-1907*, Editorial Blume, Barcelona, 1982.
- TOVAR, Virginia: *Arquitectura civil*, Ediciones Giner, Madrid, 1988.
- CALLEJO DELGADO, María Jesús: «La Real Fábrica de Cristales de La Granja», REALES SITIOS. n.º 88, 1986.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, Fernando, y M.ª Leticia SÁNCHEZ: «La cristalería de las Virtudes conservada en el Palacio Real de Madrid», REALES SITIOS. n.º 87, 1986.
- SÁNCHEZ, M.ª Leticia: *Colecciones de vidrio y cristal*. Colecciones Reales del Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.



Actividades culturales

«EL ARTE DE LA PLATERIA EN LAS CORTES EUROPEAS»

Coincidiendo con la clausura de la exposición «Joyas de la Platería» se celebró un Ciclo de Conferencias, organizado por el Patrimonio Nacional, en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.

En este Ciclo, titulado «El arte de la Platería en las Cortes Europeas», intervinieron: Philippa Glanville, Jefe del Departamento de Metales del Museo Victoria & Albert de Londres, quien habló sobre «La platería de los Tudor»; Bárbara Wild, Conservadora de Metales de la

siglo XVIII», y, por último, Fernando A. Martín, Conservador de Metales del Patrimonio Nacional, que basó su intervención en los «Objetos de mesa en la colección de plata del Patrimonio Nacional».

Philippa Glanville disertó sobre la afición de los Estuardos por el arte de la platería y las características de la colección inglesa de plata, que, pese a haber visto reducido considerablemente el número de sus piezas a lo largo del tiempo, todavía hoy posee un gran interés.

Bárbara Wild reveló en su conferencia aspectos inéditos del tesoro de los Habsburgo en Viena, sus orígenes y desarrollo cronológico hasta llegar al análisis más detallado de las piezas que aún se conservan.

Asimismo, Gérard Mábille habló sobre la tipología y decoración de algunas piezas de la colección real francesa, re-

partidas en la actualidad por los museos más importantes del mundo: Arts Decoratifs y Louvre de París, Ermitage de Leningrado, Gulbenkiam de Lisboa, etc., así como de las firmas de los plateros más importantes: Auguste, Ballín y Germain, que estuvieron al servicio de los reyes de Francia.

En la última conferencia, Fernando A. Martín se centró en «La colección de plata del Patrimonio Nacional» y su evolución histórica, especialmente durante el siglo XVIII, período en el que, con la llegada de los Borbones, se enriquece aún más la decoración de las mesas. El esplendor del antiguo régimen se manifiesta en un notable incremento de los elementos que componen las vajillas y en la aparición de nuevos modelos tipológicos: candelabros, fruteros, floreros y compoteras.

Fernando A. Martín se refirió también al resurgimiento, a

«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

El Secretario General del Patrimonio Nacional, don José Luis García García, y el Director General Adjunto del Metro de Madrid, Don Juan Torrejón, asistieron a finales de noviembre a la inauguración de la Exposición «Conocer el Patrimonio Nacional», que ha permanecido abierta al público hasta mediados del mes de diciembre en la Sala Expometro, situada en la estación de Retiro.

Esta exposición, de carácter itinerante, y que tiene como tema central el propio Patrimonio, comenzó su andadura hace dos años precisamente en esta misma Sala, y, desde entonces, ha recorrido ininterrumpidamente distintas ciudades europeas: Madrid, Luxemburgo, Londres, Tenerife, Gran Canaria, Valencia, etc.

En ella se exhibió una amplia selección de libros y fotografías de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez, La Quinta, La Almodaina, La Granja y Riofrio, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Las Huelgas (Burgos), y Las Descalzas Reales y la Encarnación (Madrid); y de algunas de las piezas más significativas de las colecciones artísticas conservadas por el Patrimonio Nacional.

Como su nombre indica, con esta iniciativa se pretende dar a conocer el Patrimonio Nacional y acercarlo al mayor número posible de personas; en unos casos servirá de recuerdo y en otros permitirá descubrir este importante legado de nuestra Historia del Arte y de la Cultura.



Österreichische Galerie de Viena, sobre «El tesoro de los Habsburgo en Viena»; Gérard Mábille, Conservador de Metales del Musée des Arts Decoratifs de París, que centró su conferencia en «La platería en las mesas reales francesas en el

La última conferencia del Ciclo: «El Arte de la Platería en las Cortes Europeas», celebrado en el Palacio Real, corrió a cargo de Fernando Martín, Conservador de la Plata del Patrimonio Nacional.

mediados del siglo XIX, del gusto por los centros de mesa y a los conjuntos de piezas del reinado de Alfonso XII, que son los que en la actualidad se usan para las cenas de Estado que se celebran en el Palacio Real de Madrid.



Actividades culturales

El éxito de esta exposición permitirá impulsar en un futuro próximo la celebración de otras similares en colegios, escuelas de formación profesional y universidades españolas.

EXPOSICION EN MILAN DE FIGURAS DEL «NIÑO JESUS»

Del 26 de octubre al 12 de diciembre se ha celebrado en una Capilla anexa a la Basílica de San Ambrosio de Milán, el monumento más importante de la ciudad lombarda, la Exposición de esculturas de «Niño Jesús», procedentes del Monasterio de las Descalzas Reales, que han organizado el Museo de dicha Basílica y el Instituto Bancario San Paolo de Turín, en colaboración con el Consejo de Europa, la Embajada de España en Roma y el Patrimonio Nacional.

En el acto de inauguración, don Miguel Villena, en nombre de don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, pronunció unas palabras en las que destacó la importancia de este convento de clausura dentro del contexto de la monarquía europea, así como de «sus colecciones artísticas, su arquitectura y su singularidad museística, condiciones que tuvo en cuenta el Consejo de Europa para la concesión del Premio Especial «Museo del año 1987».

Dentro de la escultura religiosa del Monasterio de las Descalzas Reales sobresalen por su calidad artística las imágenes del Niño Jesús. Tanto en zona de clausura, custodiada por las religiosas clarisas, como en el Museo, se conservan 72 tallas

realizadas en marfil, madera y pasta, de las que 38 han viajado a Milán con motivo de esta exposición.

Cronológicamente, abarcan un período comprendido entre los siglos XVI y XIX, y permiten establecer la evolución iconográfica de la infancia del Niño Jesús, que se inicia con el propio nacimiento y se cierra con el pasaje de Jesús entre los doctores, hecho con el que se acaba su niñez.

En la iconografía sobre la infancia de Jesús, el grupo más tradicional lo constituyen las esculturas de los llamados «Niños de Cuna», o recién nacidos, realizados y pensados para la oración y contemplación. También sobresalen los llamados «Niños de Pasión», o aquellos más comunes en los que aparece como Jesucristo resucitado.

EXPOSICION DE «DIBUJO INFANTIL Y JUVENIL SOBRE CIRCULACION VIAL»

Al igual que en años anteriores, se ha celebrado en la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid la Exposición de «Dibujo infantil y juvenil sobre Circulación Vial», acompañada de diversas actividades relativas a la educación vial.

Para el desarrollo de estas actividades se instalaron diversos talleres experimentales en una de las dependencias del Palacio, relacionados con la educación vial (trabajos con plastilina, recortables, rompecabezas, juegos educativos de

tráfico, collages, programas de ordenador, etc.) y con el Patrimonio Nacional (maquetas de Palacios y Monasterios).

La Dirección General de Tráfico emplazó una Unidad de Parque Infantil de Tráfico, con un circuito para niños mayores

Exposición de dibujos infantiles sobre circulación vial en la Plaza de la Armería.



de 9 años, en el que éstos pudieran aplicar sus conocimientos sobre tráfico, conduciendo «karts» y bicicletas. Asimismo, los niños tuvieron la oportunidad de visitar gratuitamente el Museo de Farmacia y la Real Armería.

Con el fin de fomentar la educación vial en los niños y jóvenes, la Dirección General de Tráfico, en colaboración con la Dirección General de Educación Básica y las Consejerías de Cultura de las Comunidades Autónomas, convocan cada año un Concurso de Dibujo Infantil y Juvenil sobre Circulación Vial.

En esta XXIII edición, con una selección de los dibujos presentados por centros escolares de E.G.B. de toda España, catalogados en cuatro categorías según la edad de los concursantes, se puso de manifiesto la variedad, originalidad pictórica

y capacidad creativa de los alumnos y la actividad pedagógica de los profesores, como un aspecto más que ayuda a lograr los objetivos propuestos en la Educación Vial, como es la formación del comportamiento del ciudadano en tanto que es usuario de las vías públicas.

IV CICLO DE «MUSICA EN NAVIDAD»

Por cuarto año consecutivo, el Patrimonio Nacional ha organizado el Ciclo de «Música en Navidad», ampliando en esta ocasión el número de conciertos y los lugares donde se celebran. Además de los tradicionales recitales de música coral y de órgano en el Palacio Real de

Madrid, se incluyeron otros escenarios, como el Palacio Real de Aranjuez, el Real Monasterio de El Escorial y la Basílica del Valle de los Caídos, con un total de once actuaciones a cargo de seis agrupaciones corales, un grupo de cámara y una compañía de recitales poéticos.

Cuatro son los conciertos que se celebraron en el Real Monasterio de El Escorial y en la Basílica del Valle de los Caídos. En el primero intervinieron: la Coral Augusta Emérita, con un repertorio de música popular muy cercana a las celebraciones navideñas; la Compañía «El Rapsoda», con un espectáculo mezcla de poesía, música y escenografía; y la Escolanía del Monasterio de El Escorial, acompañada de los solistas de arpa y órgano María Rosa Calvo-Manzano y Gorka Sierra, respectivamente. Cerró la parte del Ciclo que corres-

cana de las agrupaciones madrileñas, con cuarenta años de actividad musical—, y San Carlos —formada desde hace seis años por empleados del Banco de España—, nos trajeron en sus repertorios música nacional y foránea, himnos navideños y piezas típicas como «Adeste Fideles», «O Tannenbaum», «Ave María», «Noche de Paz» o «Canción de Cuna», de Brahms, autor que, al igual que otros muchos, sintió la necesidad en algún momento de componer música para acompañar a la poesía popular, o arreglar la que de forma muy simple ya estaba enraizada.

Ambas agrupaciones actuaron en el Real Sitio de Aranjuez, que se suma al IV Ciclo de Música en Navidad en un intento de recuperar la imagen lúdica y de diversión que el Palacio y los jardines evocan desde los tiempos de los Reyes Católicos.



El Coro de la Filarmónica Eslovaca intervino en el concierto inaugural del IV Ciclo de «Música en Navidad».

ponde a este Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial el Grupo de Cámara «Música Bohémica de Praga», que interpretó, en el segundo escenario, música de los cancioneros barrocos y villancicos populares checos.

Por otra parte, las Corales Santo Tomás de Aquino —de-

CONCIERTO DE MUSICA RELIGIOSA EN EL ESCORIAL

La Coral de la Iglesia de St. Remberti (Bremen) ofreció el día 18 de octubre un concierto de música religiosa en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con un programa en el que se incluían las siguientes obras: «Missa De beata virgine», de G. P. Da Palestrina; «Motette Bwv 227 Jesu, Meine Freude», de J. S. Bach y op. 138 8 y «Geistliche Gesänge», de Max Reger.

La parroquia de St. Remberti es una de las más antiguas de la ciudad de Bremen, y sus orígenes se remontan al siglo XIII. El coro de la Iglesia de St. Remberti, compuesto en la actualidad por 70 voces mixtas, comenzó su actividad en 1956, bajo la dirección de Gerd Reinfeldt. Gracias a su extenso repertorio de música coral antigua —desde Enrique Schutz hasta Johannes Brahms—, moderna y contemporánea —de Ernst Pepping hasta Heinz-Werner Zimmermann— este Coro se ganó en seguida el reconocimiento de toda Alemania, como lo demuestra el hecho de que el maestro y compositor Hans Friedrich Micheelsen le dedicase su «Hamburger Motettenbuch», al igual que hizo también Ernst Pepping con su Padrenuestro.

VI CICLO DE «MUSICA EN LOS TEMPLOS»

Desde el 8 de octubre y durante la misa de las 11,30 horas,

se viene celebrando todos los domingos, en la Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, el VI Ciclo de «Música en los Templos», organizado por el Patrimonio Nacional.

Estos recitales de órgano se prolongarán hasta el mes de abril de 1990, y en ellos, al igual que en ediciones anteriores, intervienen prestigiosos organistas, como Eusebio Soto, Esteban de Cegoñal, Paulino Ortiz de Jócana, Felipe López, Angel Plácido, Anselmo Serna, Concepción Lebrero y Lucía Riaño.

El órgano del Real Monasterio de la Encarnación, construido en el siglo XVIII por el maestro artesano Echevarría, cuenta con dos teclados de cincuenta y cinco registros de lengüeta, y está considerado, por su sonoridad, como uno de los mejores de España.

TARJETAS NAVIDEÑAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

El Patrimonio Nacional ha editado este año una nueva colección de *christmas*, con el fin de mantener viva la entrañable costumbre de las felicitaciones navideñas, y acercar sus monumentos a un mayor número de españoles, que nos ofrecen vestigios de los valores artísticos de nuestros reyes y sus familias.

Como novedad, este año se han editado series de diferentes modelos con motivos procedentes de «Códices Miniados Medievales» y «Libros de Horas», que se encuentran en las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; así



Actividades culturales



como de otros objetos artísticos, como bordados y tapices, distribuidos por los diferentes Palacios y Monasterios Reales del Patrimonio Nacional.

La serie de tarjetas navideñas con reproducciones de «El Libro de Horas» —devocionarios del siglo XVI, que representan la culminación del arte de la bibliofilia medieval, con una excelente caligrafía y miniatura—, se compone de trece modelos distintos, de 17 x 25 cm. de formato, estampados en oro e impresos en papel Martelé Damier, a cinco tintas.

La segunda serie, basada en un ejemplar manuscrito de «La Eneida», de Virgilio, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, comprende seis modelos diferentes, de 11 x 21,5 cm. de formato, estampados en oro e impresos en papel Acuarela, a cuatro tintas.

Otras series son: la de «Pintura religiosa navideña», formada por 14 modelos de 11 x 21,5 cm., impresos en papel Martelé Damier, a cinco tintas, y «Tapices y Bordados», con 6 modelos de 11 x 21,5 centímetros, e impresos en papel Martelé Damier, a cinco tintas.

XXV ANIVERSARIO DE «REALES SITIOS»

El Patrimonio Nacional ha editado un número extraordinario de REALES SITIOS, conmemorativo de los veinticinco años de la fundación de esta revista, con doscientas páginas a todo color y a un precio de venta al público de 1.300 pesetas.

En este número extraordinario se incluyen doce artículos de prestigiosos especialistas, como: Fernando Diez, Rafael



Sánchez, Fernando Chueca, Jonathan Brown, Enrique Bustamante, Ramón Colón de Carvajal, Carlos Sambricio, Carmen Añón, Fernando Marías, Concepción Herrero, José Luis Sancho y José Godoy.

REALES SITIOS es la única publicación con la que se podría reconstruir la crónica artística de los últimos años del Patrimonio, ya que desde su nacimiento, al calor del IV Centenario del gran monumento escorialense, se ha transformado, en este cuarto de siglo, en algo que pocos de sus creadores hubieran pensado: el gran muestrario de los tesoros histórico-artísticos que custodia el Patrimonio Nacional. Ningún aspecto importante de esta riqueza: las bibliotecas, las artes decorativas, la historia, la arquitectura, la pintura, la escultura, etc., ha escapado a nuestra atenta mirada.

REALES SITIOS se ha convertido en una publicación enci-

clopédica y en el testimonio impreso de algo oculto hasta hace veinticinco años, revelándonos en su decurso las colecciones de objetos artísticos reunidos por los monarcas españoles durante ocho siglos, y que constituyen un arsenal inagotable para la investigación de eruditos y especialistas.

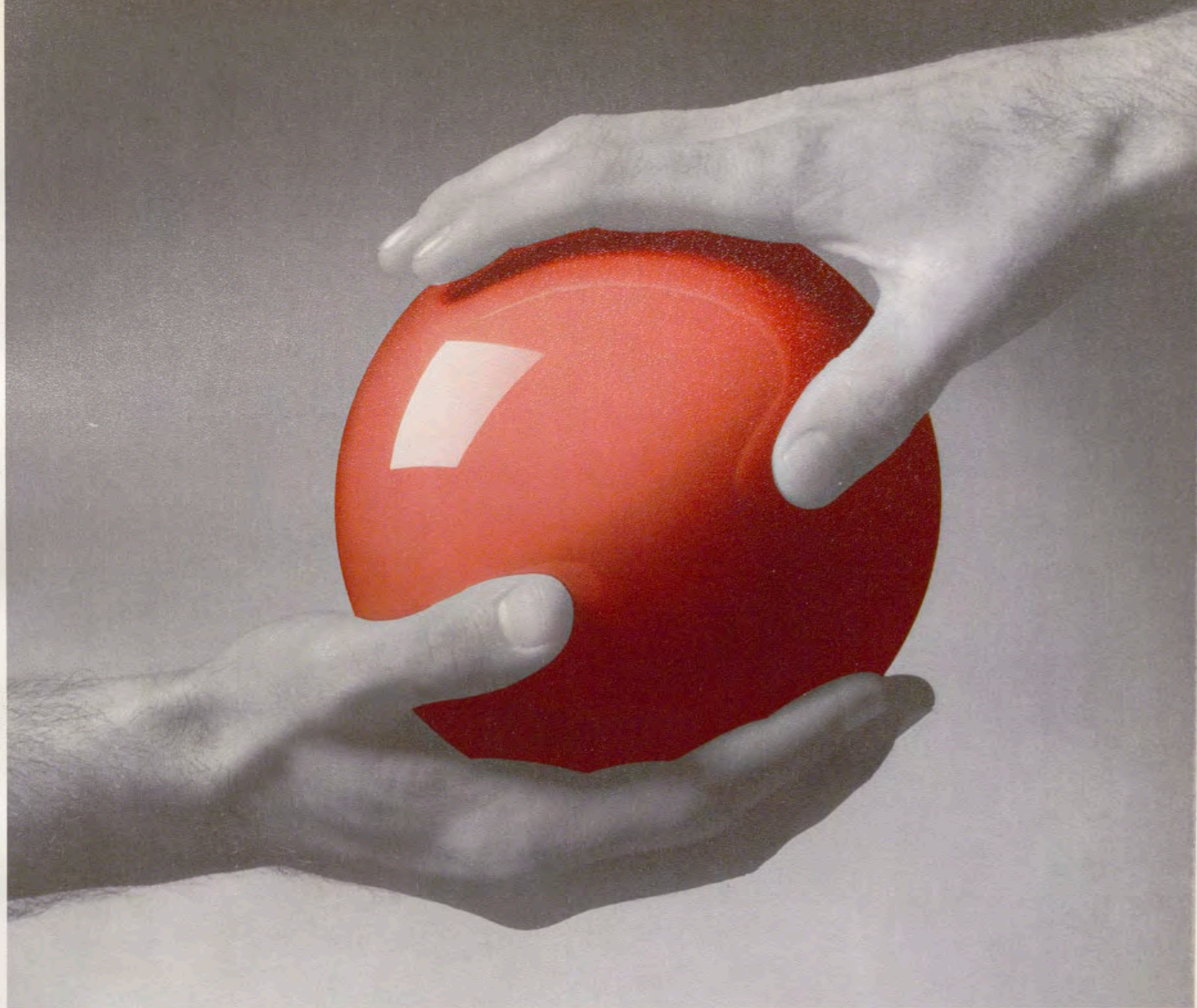
REALES SITIOS constituye, y así lo ha demostrado, el vehículo ideal para toda actividad relacionada con la conservación de piezas, colecciones, monumentos, jardines, libros y documentos, ofreciendo toda clase de estímulos para la investigación científica y una mayor identificación y valoración de los fondos artísticos y documentales, a la vez que intenta conseguir la máxima difusión y uso social de los mismos, y un mayor conocimiento de esta parcela de nuestro pasado, que ha jugado tan destacado papel en la configuración de las pautas artísticas seguidas en España.

EMISION DE SELLOS DE LOS REALES SITIOS



La Dirección General de Correos y Telégrafos ha emitido, con fecha del 20 de diciembre de 1989, una serie de cuatro sellos en los que se representan monumentos del Patrimonio Nacional. Esta primera edición postal reproduce gráficamente las fachadas exteriores de los Palacios Reales de Madrid, San Ildefonso, Aranjuez y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La tirada es de 3.500.000 ejemplares y las peticiones deberán dirigirse a:

Dirección General de Correos y Telégrafos.
Sección de Filatelia. Palacio de Comunicaciones.
28070 MADRID.



M U T U A CONFIANZA

Si su informática necesita
un socio fuerte, fiable y cercano,
estamos a su lado.

COMPAREX. La solución.

COMPAREX

Una empresa de BASF y Siemens

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

