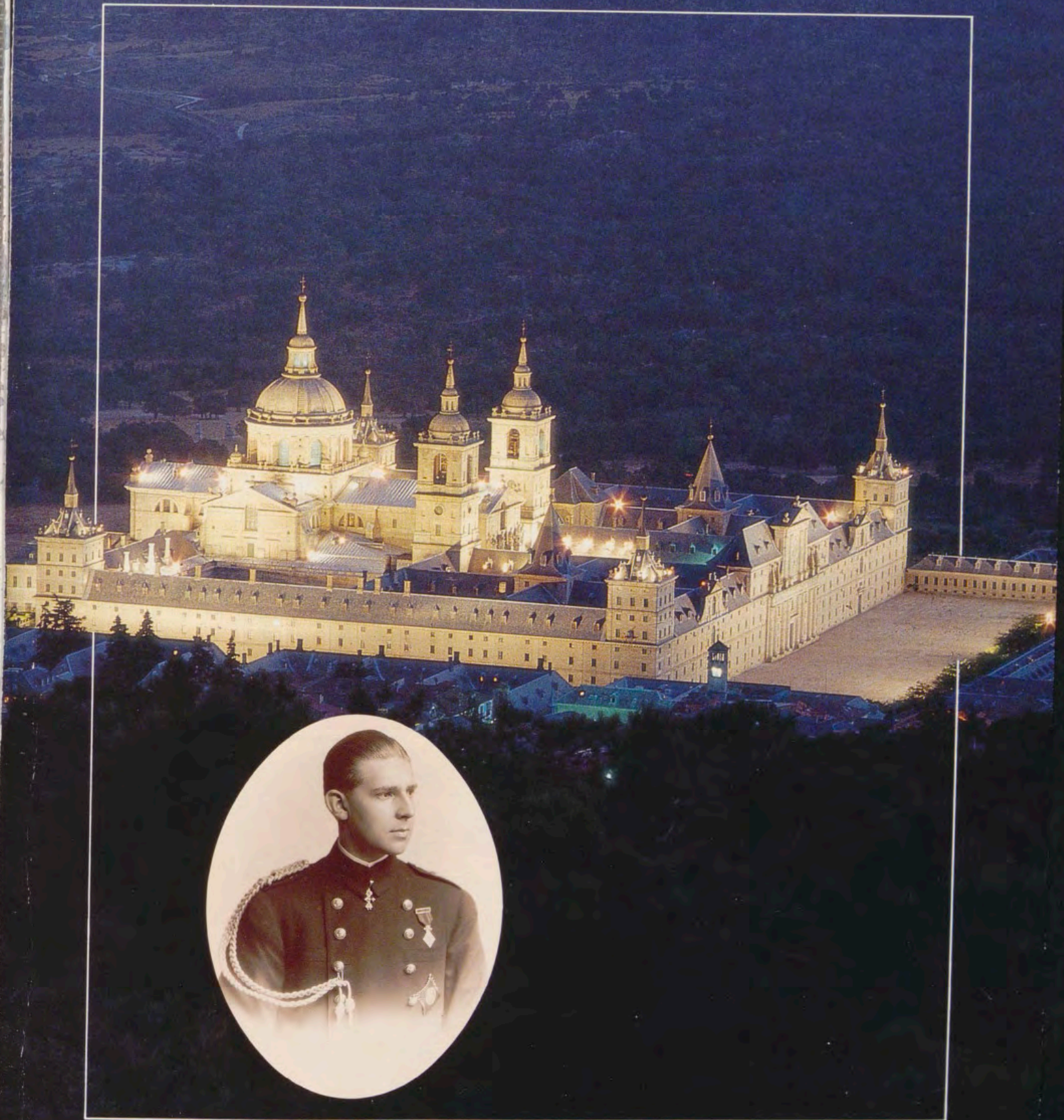


REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXX. N.º 115 (1.º TRIMESTRE 1993). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



Mondeo



Belleza con fuerza interior.

Este es el resultado de años de investigación. Un coche que incorpora una ingeniería avanzada y unos niveles técnicos sin precedentes: el Mondeo.



Airbag de serie.

Todo esfuerzo ha sido poco para hacer de él uno de los coches más avanzados y seguros del mercado. **Es el primer vehículo de su clase que incluye Airbag en todas sus versiones**, cinturones de seguridad delanteros con anclajes y pretensores, asientos antideslizantes y estructura reforzada en todos los puntos clave. Además, dispone de ABS y Control de Tracción Electrónico que actúan conjuntamente. Es también **el primero de la**



Diseño innovador.

historia con motores de gasolina de 16 válvulas, dirección asistida, aire acondicionado y sistema de Filtro MicronAir de serie en toda su gama.

Es muy difícil encontrar un coche en el que el placer de conducir sea tan completo como en el Ford Mondeo.

No se pierda su estreno.

Ha nacido la belleza con fuerza interior.

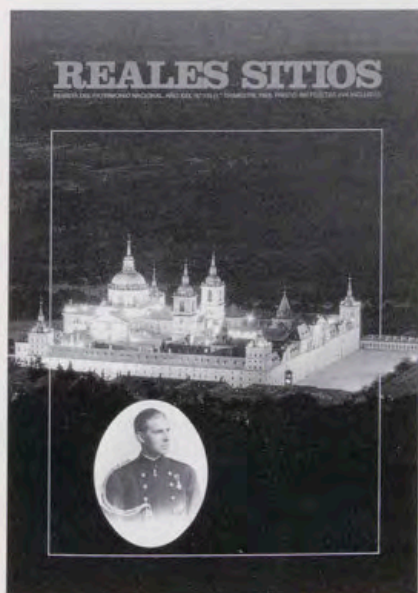
Ahora puede verlo en su Concesionario Ford y, para mayor información, llame gratuitamente al teléfono 900 51 51 51.



Todo lo que hacemos nos conduce a ti.

SUMARIO

- 2 EDITORIAL.
- 3 DON JUAN DE BORBON, DOS VECES REY,
por Javier Tusell.
- 9 JOSE CAMPECHE Y MIGUEL ANGEL,
por René Taylor.
Existe una *Anunciación de la Virgen*, de José Campeche, en la última etapa de su pintura, con profusión de rasgos de la estética neoclásica. Sin embargo, hay en ella una característica que parece indicar que el autor recurrió a una fuente iconográfica anterior: la actitud de la Virgen, cuyo cuerpo describe un marcado «contraposto».
- 17 LOS ALREDEDORES DE PALACIO EN TIEMPOS REPUBLICANOS,
por Aurora Fernández Polanco.
Han sido numerosas las actuaciones encaminadas a dotar al Palacio Real de Madrid de una conexión con la ciudad, para romper, en principio, la imagen de «Alcázar que domina» y conseguir una «vivencia urbana» del mismo. Durante la Segunda República se llevan a cabo los proyectos que no se pudieron realizar cuando el Palacio tenía moradores ilustres.
- 25 NOTICIAS SOBRE EL MONTE PARNASO ERIGIDO EN MADRID PARA
CELEBRAR LA ENTRADA DE FELIPE V, EN 1701,
por Beatriz Blasco Esquivias.
El 14 de abril de 1701, día de la entrada pública de Felipe V en la Villa y Corte, se celebró una gran fiesta. Parte fundamental de los actos de bienvenida fueron las tramoyas, arcos, carros triunfales y castillos de fuegos que se debían levantar a lo largo del recorrido para agasajar al Monarca. Teodoro Ardemans tuvo un papel decisivo en la preparación de estos festejos.
- 33 DIBUJOS DE JOYAS DE MARIA AMALIA DE SAJONIA,
por Amelia Aranda Huete.
El hallazgo de unos dibujos anónimos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid ha servido para completar el estudio de las alhajas pertenecientes a María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, que sólo se conocían por los retratos conservados en los museos nacionales y extranjeros y por los inventarios realizados a su muerte.
- 40 UNA SERIE DE DIBUJOS DE ANTONIO GHERARDI
EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO,
por Carmen Díaz Gallegos y Leticia Ruiz.
En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conservan una serie de trabajos de Antonio Gherardi en el contexto de los denominados *Albumes de dibujos de Fernando VII*. Las obras que aparecen son pinturas religiosas, la mayoría grandes cuadros de altar, relacionados con la vida de la Virgen.
- 51 LA LEY DEL PATRIMONIO NACIONAL,
por Javier García Fernández.
La Ley 23/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional, ha cumplido una doble función: por una parte, adecuar una institución preconstitucional al nuevo ordenamiento democrático y, por otra, fijar las reglas de una entidad cuyas funciones y proyección pública, con relación a la Corona, requerían el establecimiento de su posición jurídica.
- 61 NOTAS Y DOCUMENTOS.
- 65 ENTREVISTA.
- 71 SECCION BIBLIOGRAFICA.



Real Monasterio de El Escorial.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Juan Fageda Aubert, J. Julio Feo Zandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Juan Antonio Vázquez de Parga y Pardo y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Victor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:

Javier Bas Pascual, Alicia Cámara Muñoz, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Museo del Prado, Archivo Fotografico Soprintendenza BAS Roma, Musei Vaticani y Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez.

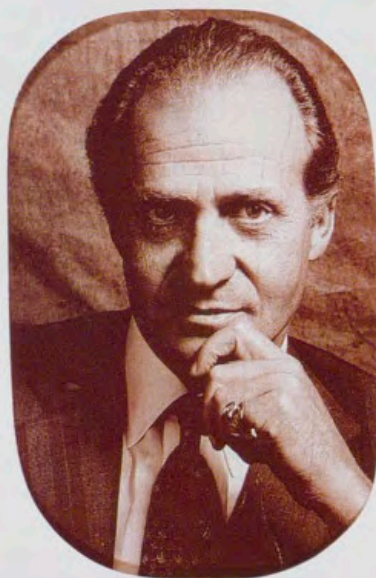
REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL
(Palacio Real, Bailén, s/n. Teléf. 559 74 04. 28071 Madrid). Año XXX. Núm. 115. Primer trimestre 1993. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

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

NIPO: 006-93-001-1
Depósito legal: M. 11.160.—64

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

EDITORIAL



La muerte de don Juan de Borbón ha cerrado definitivamente una de las páginas más importantes de la Historia de España. Heredero legítimo de la Corona, no llegó nunca a reinar, pero sin su actitud, su prudencia política, y su talante abierto y conciliador, no se habría producido sin traumas y legitimidad la restauración de la Monarquía y la transición democrática.

Hacer todo esto ha supuesto una vida de sacrificio y de renuncia. Sacrificio durante años velando para que la Monarquía llegara algún día a restaurarse. Renuncia, porque para que esto llegara a producirse renunció a sus legítimos derechos en favor de su hijo Juan Carlos.

Su actitud fue parte decisiva para cauterizar las heridas de la guerra civil y lograr la reconciliación de todos los españoles. Conseguir esto no fue tarea fácil y explica el valor humano, moral y político de don Juan. Para él la idea y el proyecto eran más importantes que su éxito personal. Por ello, si para conseguirlo tuvo que haber un sacrificado, no dudó un momento en serlo él mismo.

Desde las páginas de REALES SITIOS, el Patrimonio Nacional quiere transmitir su dolor y condolencia por la muerte de este español ejemplar.

Con la muerte de don Juan nos abandona una figura humana y política a la que todos los españoles debemos nuestra gratitud. De él queda entre nosotros lo más importante: el recuerdo de su ejemplo y de la lección permanente de su comportamiento. Descanse en paz.

DON JUAN DE BORBON, DOS VECES REY

La larga vida de don Juan de Borbón transcurre por el centro de gravedad de la política española durante un período no sólo muy largo sino también muy variado respecto de sus circunstancias. Nacido en una España agraria, convulsa por las luchas sociales de los años treinta, se ha desvanecido en una nación que comienza ya a ser posindustrial y en la que está asentada de manera definitiva una democracia imposible en otro tiempo. Durante ese largo período don Juan, heredero de la línea dinástica, ha sido el Rey legítimo, aunque sólo reconocido por sus seguidores, pero además ha estado presente de una forma inevitable en la vida nacional como alternativa política a lo que existía; eso le ha hecho padecer inconvenientes como nadie que haya estado en el trono ha sufrido jamás. Como, además, en definitiva, con el paso del tiempo ha acabado haciendo posible una Monarquía que, ejercida por su hijo, sin él hubiera resultado inviable, merece con toda justicia ser considerado reduplicativamente como Rey.

Sin embargo es preciso reconocer desde un principio que don Juan, como personaje histórico, puede llegar a resultar difícil de interpretar para un observador del presente sin criterio histórico o con tendencia a una valoración en exceso política que parta de criterios anacrónicos. Sobre él ha descargado durante años toda una propaganda contraria, nacida del régimen de Franco, que empleó de manera periódica las armas de la denigración, aunque cuidó también de asociarlo al régimen cuando le convino. Años después, ahora mismo, quienes se encargaron en su momento de hacer todo lo posible por ofrecer de él una imagen pésima, mezcla de blandura con la izquierda, falta de consistencia y ausencia de realismo o de conocimiento de la realidad española, siguen alterando su imagen a base de pretender una identidad entre él y Franco; no deja de ser paradójico que ahora le hayan acusado de lo contrario exactamente de lo que le achacaron en el pasado. Por otro lado, en la izquierda ha habido tam-

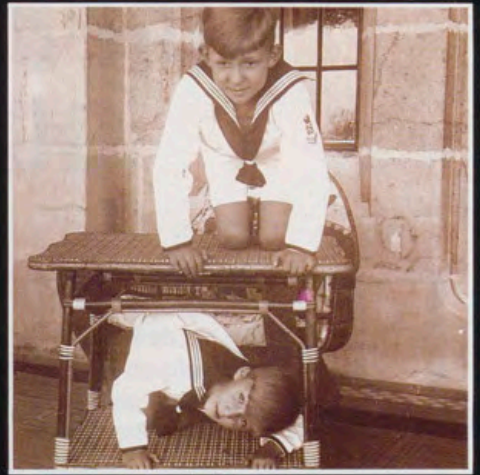


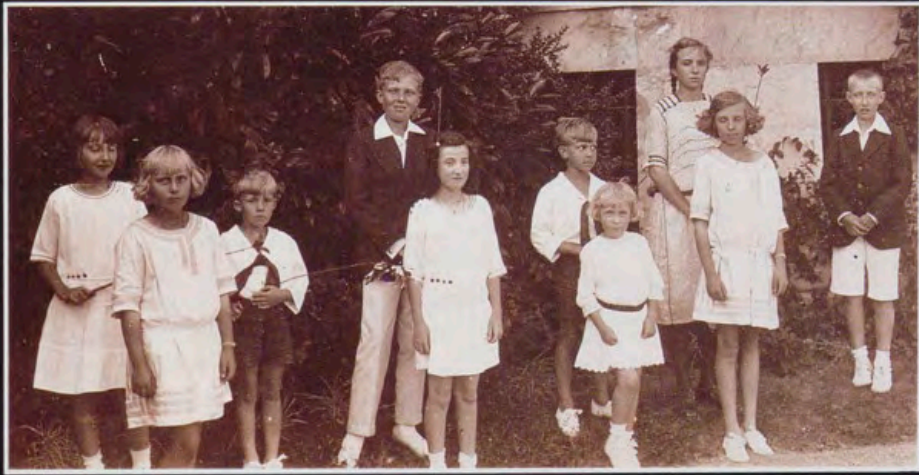
bién quien se sintió muy decepcionado en un determinado momento con su persona sin haber mostrado una adhesión previa: algunas de las críticas más duras contra él procedieron de Indalecio Prieto, que se sintió poco menos que traicionado después de una fase temporal de colaboración entre monárquicos y socialistas. Finalmente, no han sido pocos los consejeros de don Juan que acabaron por sentirse decepcionados, tras una etapa en que fueron sus mentores principales, porque pensaban que no les había hecho suficiente caso. De cualquier modo, la relación entre don Juan y Franco está en el centro mismo de esta posible interpretación negativa acerca del primero, como también resulta de la mayor importancia tener en cuenta el trasfondo de la crisis española, la de un país que sufrió la guerra civil más cruel de la Europa contemporánea. Hubo de pasar mucho tiempo hasta que se produjo la reconciliación. Si la convivencia se hubiera restablecido antes habría sido posible la reconciliación propuesta por la Monarquía de don Juan.

No se trata, por supuesto, de defender la radical ausencia de cualquier tipo de error en don Juan, lo que nunca ha de darse por supuesto en ningún personaje histórico, ni siquiera en ocasiones necrológicas. En cambio, hay que comprender las premisas de que partió toda su actividad. Don Juan

de Borbón siempre actuó con una indudable buena fe cuando tuvo como adversario a una persona de la que lo más característico era la doblez. Franco, además, tenía un rasgo que en términos de política práctica resultó muy útil, esa frialdad que le permitía dejar pasar el tiempo, mientras que don Juan fue a menudo impetuoso y espontáneo. El General, en fin, tenía un propósito cierto y simplicísimo: quedarse en el poder para siempre. Don Juan lo tenía muchísimo más complicado porque debía crear unas instituciones que sirvieran para todos los españoles y se encontraba con una sucesión de consejeros capaces de proponerle métodos por completo antitéticos para conseguirlo, por la propia dificultad del empeño. Nadie lo tuvo más difícil que él y el balance que sobre su persona ha de hacerse es que no erró en lo principal y que, además, a medio plazo acabó triunfando. En efecto, si se toma en cuenta como medidor de éxitos políticos el disfrute del poder, sin duda no fue así, pero si se parte de esos criterios, más amplios, que consisten en ver plasmada una trayectoria vital en unas instituciones válidas para todos, ése es, sin duda, el caso.

Se suelen cargar las tintas acerca de aquellos años, pocos, menos de los que se suele indicar, en que don Juan estuvo al lado de Franco de manera inequívoca. Por supuesto, quiso empuñar las armas a favor de los sublevados luciendo un curioso uniforme, precursor del de FET y de las JONS. Ha de tenerse en cuenta que lo hizo también el pretendiente carlista e incluso sectores de la derecha moderada en una España trágicamente dividida por una guerra civil. Una postura semejante le caracterizó hasta la primavera de 1942, pero, aun en esta época inicial, ambos personajes representaban algo netamente distinto, incluso en fecha tan temprana como 1938. Franco se identificaba con una dictadura personal, la propia, apoyada ocasionalmente en el aparato externo del fascismo. Don Juan suponía una Monarquía que en estos momentos no era liberal y cuyo programa tenía todos los rasgos de haber resultado no ya utópico sino imposible, pero que se





*Wishes extended from Emma & Kenneth
& The Home*



basaba en instituciones y no en una monopolización del poder por un individuo. La colaboración, en definitiva, se apoyaba en un gigantesco malentendido; el culpable no era, desde luego, don Juan, sino la realidad de que a Franco no se le consideró como candidato a una dictadura personal indefinida sino cuando era ya demasiado tarde y resultaba imposible librarse de él. Sus partidarios pensaron siempre que podría haber un General dispuesto a dar un golpe contra la República y abrir paso a una Monarquía. No vieron la posibilidad de que se quedara con todo el poder y para siempre.

Algún malintencionado ha llegado a insinuar que don Juan trató incluso de obtener el apoyo de los nazis en su pretensión de acceder al trono, pero eso debe haber sido iniciativa de alguno de sus colaboradores, quizá el general Vigón, dentro de una estrategia de conseguir el máximo de apoyos en un momento inicial. La ruptura definitiva fue mucho más temprana de lo que se suele admitir. No fue en 1945 sino en 1942 cuando un Franco tan osado como ignorante se definió en una carta a él como partidario de una Monarquía «revolucionaria y totalitaria», «como la de los Reyes Católicos» (!), para así encontrar una disculpa para no abandonar el poder. Don Juan a estas alturas le había captado plenamente. Se dio cuenta de que su antagonista se identificaba con una única opción partidista; trataba de presentar un programa susceptible de «interminable desarrollo», con tal de no irse nunca, y además era partidario, al menos en términos ideológicos, del Eje, cuando la única buena política para la España de la época era la de neutralidad. En estos momentos Franco abominaba ya de los propósitos de «reconciliación» de su antagonista, como él mismo los definía, recordando que la vida era, para él, «continua batalla» en la que los vencedores no debían dar cuartel a los vencidos. Ese lenguaje explica, por supuesto, muchas de las cosas que ocurrían en la España de entonces. La correspondencia entre ambos se cortó cuando en enero de 1944 don Juan acabó por interrumpirla reprochando al General ser uno de los «escasos españoles» convencidos de la estabilidad del régimen. Franco le repuso con una especie de maldición bíblica: «Que Dios ilumine vuestro entendimiento, perdone vuestros errores y maldiga a quienes os aparten del recto camino». En apariencia fue el heredero de la línea dinástica el que se equivocó



sobre la estabilidad del régimen, pero este juicio ha de partir de lo generalizada que fue la impresión de cambio inminente en un determinado momento y de las armas que Franco empleó para evitarlo.

A pesar de todo lo expuesto, hubo un primer momento en que dio la sensación de que, por el peso mismo de las circunstancias, iba a ser posible reanudar la buena relación entre don Juan y Franco. Lo lógico y lo patriótico hubiera sido que en 1946, con la victoria de los aliados, Franco hubiera abandonado el poder. Es posible que titubeara un momento, aunque no respecto de esta posibilidad, siempre lejana a sus deseos, sino acerca de la conveniencia de tener buenas relaciones con don Juan. Pensemos por un momento lo que hubiera supuesto la transición hacia la democracia en este año: no sólo una temprana reconciliación de los españoles sino, casi seguro, el adelanto del desarrollo económico, todo un espacio intergeneracional. Pero Franco no quiso hacer nada de esto y se decidió a permanecer en el poder contra viento y marea por el procedimiento de excitar los peores vicios de la derecha española: el temor al futuro, por ejemplo, o el recuerdo de la trágica discordia entre los españoles. Sólo con otra guerra civil hubiera sido posible echarle en estas circunstancias. Pero hay indicios sobrados de que los grandes capitalistas en el interior, muchos de los Generales que le habían aupado en el poder y las potencias democráticas en el exterior estaban por una solución monárquica liberal en los primeros meses de 1946.

Claro está que puede argüirse que don Juan de Borbón en este momento

no hacía declaraciones de entusiasta demócrata. Las suyas eran afirmaciones genéricas que, en general, tenían, además, un tono voluntariamente conservador, como para no asustar a los sectores más tradicionales de la sociedad española. La razón estribaba en que debía mantener lo que uno de sus principales consejeros de este momento, Gil Robles, denominó como «una doble política de dificultades máximas». Eso quería decir que si, por un lado, tenía que resquebrajar el bloque de la derecha franquista, por otro era preciso que creara un sistema político en que cupiera la izquierda y que sólo podía identificarse con la democracia. La prueba de cuál era su posición de fondo estriba en que recibió a unos y otros durante meses. Sólo dejó meridianamente claro cuál era su ideal en las declaraciones al *Observer* en abril de 1947, aunque ya en el manifiesto de Lausanne (1945) había resultado lo bastante explícito como para que los franquistas se revolvieran contra él, y Franco le tachara de cualquier posible lista de herederos de su poder. La dificultad de lo que intentaba se prueba por el escándalo que en el interior de España causaron tales afirmaciones de 1945 y 1947, y el testimonio de que su programa era viable consiste en que, sin embargo, los contactos con ambos sectores políticos, la derecha y la izquierda, en torno a la Monarquía, no acabaron de romperse sino bien entrado el verano de 1948. En el mismo momento en que en la costa vascofrancesa, tras larguísimos debates, se empezaba a abrir la posibilidad de un acuerdo entre monárquicos y socialistas, en alta mar, pero no muy lejos, Franco se entrevistaba por vez primera con don Juan.

Esta conversación, tan ingrata para el segundo como todas las que mantuvo con el primero, supuso, sin duda, un giro político de la causa monárquica. Lo que sucedió entonces resulta muy fácil de interpretar desde un punto de vista histórico. Don Juan se dio cuenta, sencillamente, de que la caída de Franco no era previsible a corto plazo. No es extraño que pensara así cuando en el propio Departamento de Estado de los Estados Unidos algunos de los analistas más lúcidos, como George Kennan, habían llegado a pensar lo mismo. De la misma manera que las potencias democráticas, don Juan llegó a la conclusión de que el régimen de Franco permanecería y ello implicaba que las posibilidades de con-



vivencia en paz verdadera se remitían a un futuro remoto, pero era mucho mejor resguardarlas como posibilidad que dificultarlas por el procedimiento de practicar una cerrada oposición a Franco. Ello significaba, en primer lugar, que debía dejar partir a su hijo hacia España para que se educara allí y que debía optar por una política más posibilista y no de enfrentamiento total. Debió ser consciente de que eso a medio plazo, una situación como la descrita, podía ser muy grave para él y para la Monarquía. La mejor prueba reside en lo que dijo a su mujer en el momento de la partida de don Juan Carlos: «Ahora empiezan nuestros problemas». Pero con toda seguridad era inevitable que enviara a su hijo a España. Le era ajeno el idioma y no cabe la menor duda de que las cosas le habrían sido mucho más difíciles todavía de lo que le resultaron de no haber estado en España hasta el momento de la muerte de Franco.

La frase entrecomillada de don Juan nos lo muestra profético, porque a partir de este momento quedó inerte a merced de un adversario solapado e implacable. En las conversaciones sucesivas con Franco no obtuvo ningún provecho, sino que debió soportar con paciencia larguísimas explicaciones acerca de las experiencias marroquíes de Franco, insinuaciones acerca de que los colaboradores de Estoril eran masones y, en fin, intromisiones en el ejercicio de su deber como padre. Años después le dijo a Sainz Rodríguez que habían sido un «horror» porque el General tan sólo desgranaba lentamente sus experiencias militares o pretendía intervenir en la educación de don Juan Carlos. A veces incluso las notas de prensa tras la reunión quedaban modificadas al arbitrio del dictador. La prensa censuraba a don Juan y le maltrataba a modo cuando parecía que se desmandaba. Pasados los años, cuando ya don Juan Carlos era Príncipe de España, se quejó de ello ante Franco, quien le respondió con una muestra de humor negro mezclado con frío cinismo: «Eso son cosas de la prensa», como si él no la instruyera o la controlara. Hay una frase del dictador a don Juan que resume perfectamente su programa con respecto a él: le recomendó «identificación, confianza y paciencia», se supone que con especiales dosis de la última. El inquilino de «Villa Giralda», el chalet de Estoril, supo sin duda dejar bien claro que, aunque tenía confianza en el pueblo español,



para nada pretendía la identificación con el régimen. Algunos de sus colaboradores, e incluso quizá de modo excepcional el propio don Juan, se pasaron en la tolerancia con el régimen desde mediados de los cincuenta hasta una década después. Se ha de atribuir la razón a la propia dificultad de la tarea que ante sí tenían.

Sin embargo, en lo esencial el programa de don Juan —restaurar una Monarquía «anterior, posterior y diferente» al régimen de Franco— no varió, sino que permaneció como columna vertebral de toda su actuación. Siguió conservando sus buenas relaciones con un sector de los tradicionalistas, hizo un Consejo Privado apreciablemente plural y con representaciones sociales de primerísima importancia, admitió en la ortodoxia monárquica a notorios opositores del régimen de Franco y estableció un vínculo cordial con un mundo intelectual de raíces liberales, con el que su padre había mantenido relaciones tormentosas. Merece la pena recordar en este sentido su encuentro con Juan Ramón Jiménez en 1958 durante una estancia en Puerto Rico, y con Menéndez Pidal, diez años después, con ocasión de su visita a España. Sucedió en el momento del bautizo del actual Príncipe de Asturias, que proporcionaba a la dinastía una línea de sucesión con continuidad en tres personas y planteaba a Franco la elección entre una de ellas.

Desde 1969 las relaciones entre Franco y don Juan se agriaron definitiva y ya irreversiblemente. La verdad es que el nombramiento de don Juan Carlos pudo parecerle al segundo una especie de acceso a una paternidad putativa y espuria por parte del futuro Rey de

España. Pero cualquier observador de la realidad política un poco perspicaz adivina que había un doble juego entre el padre real y el hijo destinado a ser Monarca. El programa era el mismo y también contrario a lo que Franco representaba y, por si fuera poco, el hecho de que la elección hubiera recaído en don Juan Carlos no indicaba que su padre hubiera desaparecido del panorama político, sino que incluso redobló su acción. Mientras que el Príncipe de España jugaba la carta de la transición desde la legalidad del régimen, don Juan representaba la opción monárquica en toda su pureza, no desde una posición de ruptura propiamente pero sí alejada de todo colaboracionismo con la dictadura. Eso explica la dureza de sus pronunciamientos y también las sanciones de que fue objeto en los meses finales del franquismo. Pero, si bien se mira, sus palabras no eran más vehementes respecto del general Franco que aquellas que había escrito en 1942. Frente a quienes quieren ver en don Juan la incoherencia de demasiadas posiciones sucesivas, lo cierto es que en él siempre hubo una línea programática clara de la que puede decirse con justicia que, el final, ha resultado triunfante, y que es bueno que así haya sido porque ha hecho posible la paz y la convivencia de los españoles. Sin duda las capacidades personales de nuestro Rey han jugado un papel de primera importancia en la transición, pero ésta hubiera sido imposible sin la tradición que su padre representaba.

Desde esa perspectiva creo que se entiende el papel que la Historia atribuirá, sin duda, a don Juan de Borbón en nuestro pasado más reciente. La narración de la vida política de quien no fue Rey, pero en cierta manera lo ha sido dos veces, permite, además, llegar a dos conclusiones complementarias. Franco, a pesar de todas las afirmaciones en contra, no fue propiamente un monárquico, sino que se atribuyó la condición de Caudillo, equivalente a la de Monarca, aunque sólo de una parte de los españoles. Ante él, porque pretendió siempre unas instituciones en plena vigencia que acogieran a todos los españoles, don Juan de Borbón fue la alternativa fundamental, la que siempre resultó más viable por el conjunto de las circunstancias, al margen de que los monárquicos fueran más o menos.

Javier TUSELL



«La Anunciación», Venusti.

JOSE CAMPECHE Y MIGUEL ANGEL

Por René TAYLOR

En 1988, los Sres. Frank y José Inanue adquirieron para su colección un pequeño cuadro del pintor puertorriqueño José Campeche (1751-1809), en el que se representa la *Anunciación de la Virgen*. Pintado sobre tabla de caoba, provenía de la colección Carlos Díaz. Dado el interés de la obra, el Museo de Arte de Ponce la había solicitado en préstamo a su dueño para que figurara en la magna exposición de José Campeche que se estaba organizando, y que tuvo lugar primero en Ponce (enero-mayo



Dibujo de la Galería de los Oficios de Florencia.

1988), luego en el Metropolitan Museum de Nueva York (junio-septiembre 1988) y, finalmente, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña de San Juan (octubre 1988-enero 1989). Sin embargo, surgieron dificultades inesperadas y se determinó que lo más prudente sería desistir de todo esfuerzo ulterior con el propósito de conseguir el cuadro para la muestra. Por lo tanto no figuró ni en Ponce ni en el Metropolitan Museum. Se expuso, sin demasiado éxito, en el Museo del Barrio.

Aunque la *Anunciación* no estuvo expuesta en la muestra de Campeche, se hizo referencia a su importancia en el texto del catálogo y se incluyó una ilustración¹. Se trata, sin lugar a dudas, de una obra tardía, de hacia 1807; por tanto, es muy distinta en concepto, factura y estilo a la pequeña *Anunciación* sobre cobre, propiedad del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que delata la influencia del rutilante rococó de su presunto maestro, Luis Paret (1746-1799)².

Como era de esperar por su fecha tardía, el cuadro en cuestión refleja un ambiente académico y clasicista. Las dos figuras están en primer plano. El ángel, situado a la derecha, a una mayor altura que la Virgen, parece estar pisando la nube que denota su procedencia celestial. Al mismo tiempo se dirige a María y le imparte el mensaje de que será la Madre del Redentor. Ella extiende las manos y mira hacia abajo con actitud resignada. Pero en lugar de estar sentada, o arrodillada sobre un reclinatorio, como tradicionalmente se la representa en cuadros de la *Anunciación*, está de pie, en una especie de baja tarima. Apoya el brazo derecho en un prominente pedestal cuadrado, parcialmente cubierto por un paño³, en el que se leen: FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM⁴. En lo alto, la figura del Espíritu Santo en forma de paloma crea un halo de resplandor. En el fondo, a una corta distancia, se percibe un lecho con su cortinaje y ropa.

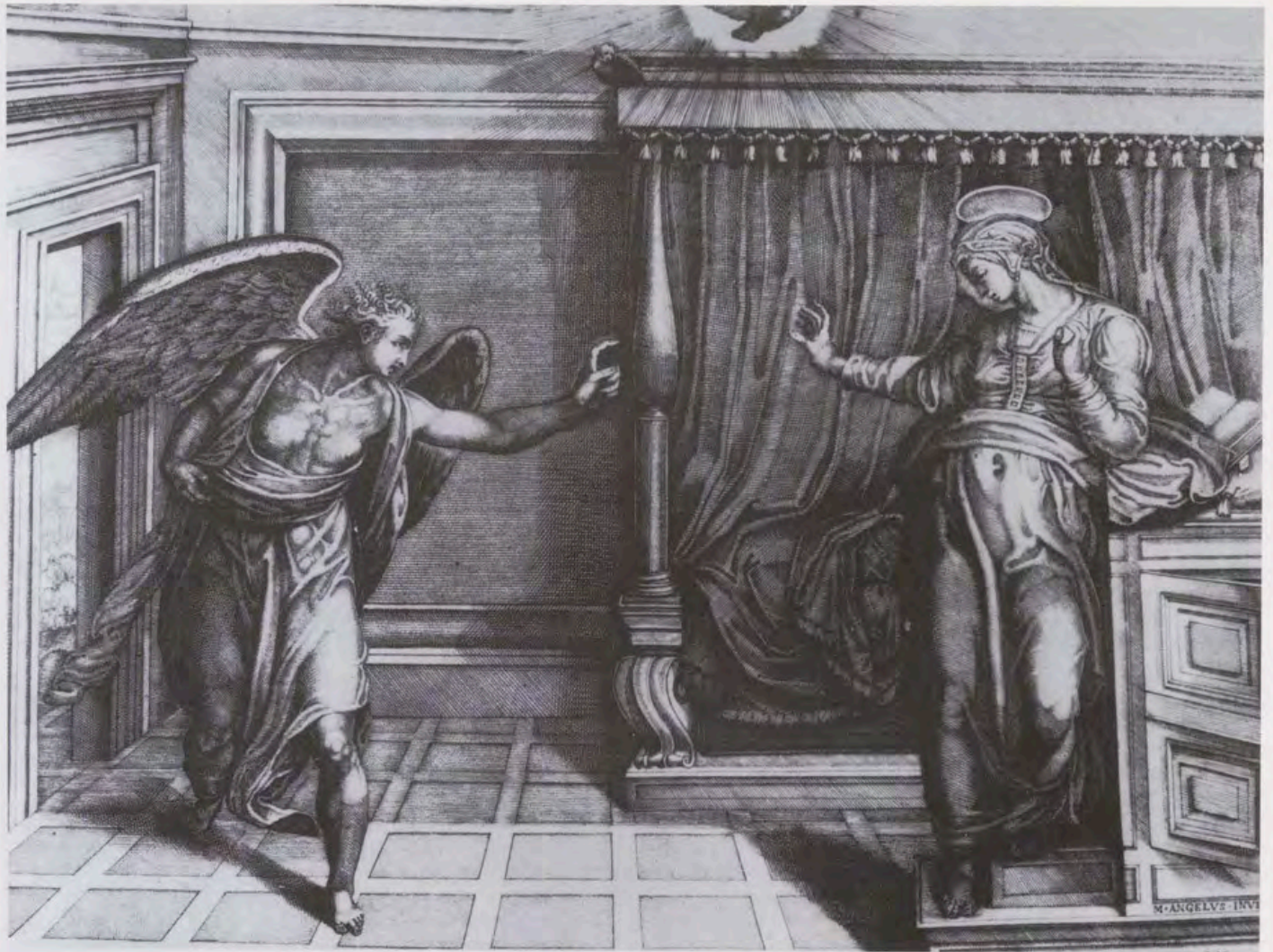
La relativa sencillez de la composición, la relación de los protagonistas entre sí, el contraste entre la figura casi estática de la Virgen y la del arcángel, sólo levemente más dinámica, la poca profundidad del aposento y detalles como la predilección por el perfil griego, tan de moda en aquella época, así como la sobriedad cromática del conjunto, constituyen claras indicaciones de la creciente influencia de la estética neoclásica en la última etapa de la pintura de Campeche.



*SALUTATA TACET, TURBATA COGITAT, NON DAMNUM PUDORIS, QUAE IDEO VIRGINITATE PLACUIT, HUMILITATE CONCE-
 CLEMENTI XI. Principi Optimo, Pontifici Maximo, cui glorie immortalitatem, provehere bonarum Artium Amor, Eminentia Virtutis, quas Animo voluit co-
 nperio valuit. Eiusque in arum Nemini hoc Michaeli Bonareti Opus selecti Iconibus Ferdinandi Caroli Mantuae Ducis dilectissimum, à Marcello Venusto in amplioem Tab-
 Sacrario Lateranensi expositum, consecrat Humilis Servus et Subditus H. C.*

Lámina de «La Anunciación»,
 dedicada a Clemente XI y
 publicada en Roma en 1726.
 Delineante de la plancha,
 Pedro Barbieri.

La presencia de éstas y semejantes características parece indicar que Campeche utilizó algún grabado contemporáneo para que le sirviera de modelo composicional, ya que es sobradamente conocido que los artistas coloniales hispanos hicieron extenso uso de tales recursos para la confección de sus obras, y nuestro pintor no fue ni mucho menos una excepción en esto. Sin embargo, existe en esta pequeña *Anunciación* un rasgo desconcertante que parece indicar que Campeche recurrió a una fuente iconográfica bastante anterior en fecha a la



Grabado de Béatrizet.

que se podría suponer. No se trata de un elemento discordante que salte de inmediato a la vista, pero ahí está: es la pose de la Virgen, cuyo cuerpo describe un acentuado *contrapposto*.

A primera vista la postura de María parece obedecer a una disposición usada por Campeche con cierta frecuencia en la etapa final de su vida. Recordemos el *San Salvador de Horta* del Palacio Arzobispal, la *Virgen de la Merced con dos cautivos* del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el *Santo Domingo en Soriano* del Convento de la Santa Cruz de Bayamón y la *Virgen del Carmen* del Museo de Arte de Ponce⁵. En todos estos ejemplos la figura tiene una rodilla levemente doblada, de manera que aparenta estar moviéndose hacia adelante. La Virgen en el cuadro de la *Anunciación* sigue este mismo patrón. Sin embargo, mientras que las demás figuras que hemos citado mantienen una posición estrictamente frontal en toda su longitud, la Virgen en la obra en cuestión tiene la parte superior del cuerpo vuelta hacia el arcángel Gabriel, creando el referido efecto de *contrapposto*. Este recurso es totalmente ajeno al neoclasicismo. Pese al carácter grandilocuente y heroico de la mayoría de las obras pertenecientes a este estilo, suele mantener un aspecto de lógica y naturalidad, tanto en la composición, desarrollada generalmente a base del juego de líneas verticales y horizontales, como en los ademanes y gestos de los protagonistas. En consecuencia, rehuye lo insólito y rebuscado. Evita el empleo de recursos como la composición en espiral, el espacio de embudo, los planos diagonales, las líneas en zig-zag, los escorzos violentos y las figuras en actitudes forzadas o contorsionadas, lo que incluía, por supuesto, el *contrapposto*. Los artistas de la época neoclásica rechazaron estos rasgos estilísticos como aberraciones irracionales procedentes en su mayor parte de Miguel Angel, atribuyéndole a éste, como lo hace Mengs, la decadencia de todo el arte posterior⁶. Este juicio queda hasta cierto punto corroborado por el hecho de que el cuadro de Campeche procede precisamente de una obra, hoy perdida, de Miguel Angel. Aunque el maestro puertorriqueño modificó el modelo en ciertos pormenores, lo siguió fielmente, como veremos, en sus rasgos esenciales.

En su extenso relato sobre la vida y obra de Miguel Angel cuenta Vasari que Tommaso Cavalieri logró que el artista hiciera diversos dibujos para amigos

y conocidos suyos: «Ha fatto —escribió— poi fare messer Tommaso a Michelagnolo molti disegni per amici: come per il cardenali di Cesis⁷ la tavola la dov'è la Nostra Donna annunziata dall' Angelo, cosa nuova, che poi fu da Marcello Mantovano⁸ colorita e posta nella capella di marmo cha ha fatto fare quel cardinali nella chiesa della Pace di Roma⁹, come ancora un' altra Nunziata, colorita pur di mano di Marcello, in una tavola nella chiesa di San I(o)anni Laterano, che'l disego l'ha il duca Cosimo de' Medici; il quale dopo la morte dono Lionardo Buonarroti suo nipote a Sua Eccellenza, che gli ten per gioie...»¹⁰.

Se ha adelantado la teoría de que en efecto ambos dibujos, terminados desde luego en todos sus pormenores, fueron hechos por Miguel Angel para el cardenal Cesi¹¹. La idea no carece de verosimilitud y concuerda con lo que sabemos de los hechos. Se trataba de dos conceptos de la *Anunciación* bastante distintos, y al purpurado le correspondía escoger la versión que más le agradaba. Miguel Angel se quedaría con la otra, puesto que a su muerte la heredó su sobrino, y con el tiempo llegó a manos del Gran Duque de Toscana.

Lamentablemente los dos dibujos terminados de la *Anunciación* se han perdido, si bien existen algunos bocetos relacionados con ambos, que son de indudable autenticidad¹². No obstante estas pérdidas, por fortuna han llegado a nosotros las pinturas que el artista mantuano, Marcello Venusti, ejecutó, basadas en los prototipos miguelangelescos. En realidad el original que Venusti hizo para la Capilla de Santa María de la Paz, que mostraba al ángel como susurrando su mensaje en el oído de la Virgen, ya no existe, pero se sabe cómo era gracias a una copia, hecha por el propio Venusti, hoy en la Galleria Corsini, Roma¹³. El cuadro destinado a San Juan de Letrán se encuentra todavía allí, colgado en la sacristía de la basílica. Sin duda de las dos versiones el Cardenal escogió la más original e interesante¹⁴. Sin embargo, no es esa la que nos interesa en relación con Campeche, sino la otra¹⁵.

Aunque en el extracto que citamos antes Vasari silencia la identidad del cliente para quien se pintó el cuadro lateranense y la fecha del encargo, en otro sitio revela que fue el propio Tommaso Cavalieri, muy adicto, añade, al estilo minucioso y preciosista de Venusti¹⁶. La fecha sería hacia 1547. Resulta claro que, a pesar de la gran amistad que le unía a Miguel Angel, Cavalieri no se quedó con el dibujo, sino que se lo devolvió al artista.

No obstante haberse perdido el dibujo mediceo, podemos formarnos alguna idea de cómo era gracias a la existencia de un grabado contemporáneo. En *Le vite de' più eccelenti pittori...*, en el apartado dedicado a Marcantonio Raimondi, Vasari menciona que el grabador de Lorena, Nicolás Béatrizet (hacia 1515-1565), hizo al buril una *Anunciación* de Miguel Angel¹⁷. Se trata de una obra sumamente rara, pero todos los ejemplos incorporan la inscripción M ANGELUS INVENT. Es de suponer que éste facilitó su dibujo a Béatrizet para que lo reprodujera. La impresión, como ocurre en muchas ocasiones en aquella época, está al revés¹⁸, pero no cabe duda de que el francés reprodujo fielmente la composición del maestro. Por este grabado también sabemos que el dibujo original revestía forma horizontal.

Que fuera así queda confirmado por la existencia de otro dibujo en el Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galería de los Oficios en Florencia¹⁹. Representa a los dos principales protagonistas de la escena de la *Anunciación*, pero en su debida posición, es decir con la Virgen a la izquierda y el ángel a la derecha. El Espíritu Santo falta por completo, pero algunos detalles secundarios, como el estante o alacena con su puerta entreabierta en que se apoya la Virgen y el lecho en el fondo están levemente esbozados. Durante muchos años se creyó que éste era el dibujo original de Miguel Angel para el cuadro de Letrán, pero la crítica moderna ha rechazado casi unánimemente esta atribución por razones estilísticas. La verdad es que dista mucho de alcanzar el nivel de los dibujos originales del maestro y, todavía más, de los que se sabe que hizo a petición de Tommaso Cavalieri. El original estaría más acabado, tal como Béatrizet lo representó. Por lo tanto se ha adjudicado a Marcello Venusti. No sólo él estuvo involucrado como pintor en todo este asunto, sino que corresponde a su estilo como dibujante. Incluso es posible que se trate de una copia del original de Miguel Angel, hecha expresamente con el propósito de servirle para la ejecución de la tabla destinada a San Juan de Letrán²⁰.

La principal diferencia entre el prototipo miguelangelesco según Béatrizet y el cuadro de Venusti consiste en que éste transformó la composición horizontal, que sería la original, en vertical, coronándola con un arco de medio punto. Es de suponer que la pintura estuvo destinada a estar colocada en un altar y esta forma se adaptaba mejor que la horizontal a ese propósito. Desde luego el pintor retuvo todos los elementos esenciales del original, si bien se vio obligado



«La Anunciación», José Campeche.

a introducir algunas modificaciones. Por ejemplo, las figuras del cuadro están mucho más cerca la una de la otra, como también lo están exactamente en el dibujo de Florencia, y el Espíritu Santo está colocado a una mayor altura. Al mismo tiempo acentuó la importancia del dosel borlado de la cama y enriqueció el solado de mármol. El cuadro seguiría en su sitio en la iglesia hasta que el arquitecto Borromini emprendió la casi total reforma del interior a partir de 1646. Se trasladaría entonces a la sacristía, donde aún se encuentra.

Falta por dilucidar cómo el diseño de Miguel Angel llegó a conocimiento de José Campeche en Puerto Rico. Con toda probabilidad fue por medio de una lámina de la *Anunciación*, publicada en Roma en 1726, dedicada al Papa Clemente XI²¹. Corresponde iconográficamente al tipo de *Anunciación* que hemos estado estudiando, salvo que reviste forma vertical y carece del arco de medio punto que le agregó Venusti. Hay algún otro cambio, como la supresión de la solería de mármoles,²² pero en esencia es la misma composición. Al pie de la lámina hay una larga inscripción que hace referencia a Miguel Angel y al cuadro de Marcelo Venusti en la sacristía de San Juan de Letrán, dando a entender que el delineante de la plancha, un tal Pedro Barberi, había utilizado ambas obras para llevar a cabo su diseño. Pero lo extraño del caso es que la obra de Miguel Angel, de la que se sirvió, estaba entonces en la colección de Fernando Carlos, duque de Mantua²³. La inscripción no precisa el tipo de obra miguelangelesca que pudo ser, pero ¿podría tratarse del dibujo original del maestro que Miguel Angel Buonarroti había legado al duque Cosme de Medici en el siglo XVI y que luego de alguna manera había pasado a formar parte de la colección de los duques de Mantua? No lo sabemos. Para nosotros lo importante es que todavía en el siglo XVIII perduraba firmemente la atribución de la composición a Miguel Angel. Que el autor de la plancha realizó una especie de fusión de Miguel Angel y Venusti no hubiera sido motivo de gran preocupación en aquella época, puesto que la finalidad de la lámina no era principalmente estética sino devocionaria. Así lo indica claramente la primera línea de la inscripción: SALUTATA TACET, TURBATA COGITAT... y la dedicación a Clemente XI. En efecto, de todas las versiones que conocemos ésta es la que menos pretensiones tiene como obra de arte. Basta con mencionar el tratamiento del ropaje de la Virgen que cae en una serie de pliegues bastante irracionales, y el desagradable aspecto de las facciones del ángel.

A no ser que exista otra lámina de la *Anunciación*, para nosotros desconocida, parece razonable suponer que la de Pedro Barberi fue la que le sirvió a José Campeche de fuente de inspiración. Sin embargo, éste no se ciñó servilmente al modelo. Introdujo varios cambios. Quizás el más evidente consistió en modificar la relación existente entre los dos protagonistas principales. Se notará que en todas las versiones anteriores el ángel tiene los pies en el suelo, mientras que la Virgen está subida en una pequeña tarima de forma rectangular. El propósito parece ser el de enfatizar la superioridad de su jerarquía, dándole mayor altura, de acuerdo a la tradición toscana de representar la escena²⁴. Campeche, por el contrario, colocó al ángel en alto, como lo había hecho anteriormente en la pequeña *Anunciación* paretiana, creando aquí también una acusada línea diagonal. Esta diagonal, que no existe en las versiones derivadas de Miguel Angel, es más característica del barroco que del estilo académico que Campeche aspiraba a cultivar en aquel entonces. Su persistencia en obras tardías, como la *Casulla de San Ildefonso* de hacia 1800 y las dos versiones de la *Visión de San Simón Stock* de 1806 y 1808, demuestra la dificultad que el pintor puertorriqueño tuvo para deshacerse por completo de los residuos del estilo de su juventud.

Otro resultado de esta misma modificación es que en la tabla de Campeche la tarima en la que la Virgen está subida no tiene en realidad ninguna razón de ser. Parece que el artista la retuvo sencillamente porque figuraba en la lámina de Barberi. En cuanto a la Virgen, transformó la línea excesivamente ondulante de la figura barberiana en favor de algo más contenido y severo. También simplificó marcadamente su atuendo. Suprimió, por ejemplo, la complicada cofia que lleva en la cabeza en las versiones miguelangelescas y la sustituyó por un simple velo blanco. Al mismo tiempo hizo que la túnica cayera en pliegues más sencillos y naturales.

El arcángel apenas conserva rasgos del carácter y dinamismo de la composición de Miguel Angel. Sólo se observa cierto movimiento de sus ropajes, como agitados por una leve brisa celestial. Igual que en el pequeño cobre de sus primeros años, sostiene un tallo de azucenas. En su aspecto general se amolda al prototipo creado por Rafael en su conocida pintura de San Miguel en el Louvre, muy imitado por los artistas hispanos tanto de la Península como de ultramar.

No se puede asegurar, ni mucho menos, que esta pequeña *Anunciación* merece encontrarse entre las más destacadas producciones del pincel de José Campeche. Sin embargo, dista mucho de carecer de mérito. Constituye una de las mejores ilustraciones que tenemos de la evolución de su estilo en el curso de sus últimos años. Tiene además el interés de ser la única ocasión, que nosotros sepamos, en que el maestro puertorriqueño se inspiró en una obra de Buonarroti.



«Anunciación»,
Marcello Venusti. Galería Corsini.

NOTAS

¹ José Campeche y su tiempo (Catálogo de la exposición de 1988-1989), pág. 99.

² *Ibid.*, págs. 126-127. Sería de hacia 1776-1778.

³ Se percibe también parte de un libro abierto, lo que parece indicar que se ha perdido una sección de por lo menos 2 centímetros del lado izquierdo de la tabla.

⁴ Vulgata, San Lucas 1, 38.

⁵ De hacia los años 1790, 1803 y 1805, y del año 1807, respectivamente.

⁶ JOSÉ NICOLÁS DE AZARA: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs (Reflexiones de D. Antonio Rafael Mengs sobre la Belleza y el Gusto en la Pintura)*, Madrid, 1780, págs. 25, 33, 97-98 y 100. Los comentarios de Azara, que había sido embajador en Roma, son todavía más adversos (págs. 84-85).

⁷ Federico, cardenal Cesi († 1565).

⁸ El *Marcello Mantovano* de Vasari es el pintor Marcello Venusti (hacia 1512-1579).

⁹ Agnolo Cesi, hermano mayor del Cardenal, fue quien dio comienzo a la capilla, pero al morir aquél, el purpurado se hizo cargo del proyecto.

¹⁰ GIORGIO VASARI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori... con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, Florencia (Sansoni, ed.), 1878-1885, tomo 7, pág. 272.

¹¹ JOHANNES WILDE: *Italian drawings: Michelangelo and his studio*, Londres (Sindicatos del Museo Británico), 1953, págs. 110-112.

¹² Museo Británico, Londres, núms. 1900-6-11-1 y 1858-9-15-516, y Museo Ashmolean, Oxford, n.º 345.

¹³ Catálogo, n.º 531.

¹⁴ Por eso Vasari se refirió a ella como *cosa nuova*.

¹⁵ Existe una segunda versión del cuadro lateranense en Apsley House (colección del duque de Wellington), Londres, catálogo, 1901, n.º 85.

¹⁶ VASARI: *Ob. cit.*, tomo 5, pág. 575: «E nel vero, per cose piccole di pittura, non si può far meglio: per lo que gli ha finalmente il gentilissimo messer Tommaso de' Cavalieri, che sempre l'ha favorito, fatto dipingere, con disegni di Michelagnolo, una tavola per la chiesa di San Giovanni Laterano d'una Vergine Annunziata, bellissima...».

¹⁷ *Ob. cit.*, tomo 5, pág. 432: «Ha intagliato il medesimo da un disegno di Michelagnolo una Nunziata».

¹⁸ Debido a que se llevó el dibujo exactamente a la plancha en lugar de invertirlo. La lámina tiene evidentes errores de perspectiva, pero éstos apenas afectan a la calidad técnica de la imagen.

¹⁹ Número 229F. PAOLA BAROCCHI: *Michelangelo e la sua scuola*, Florencia (León Olschki, ed.), 1962-1964, tomo II (*I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*), pág. 197, lám. 308. En el ángulo superior izquierdo hay una pequeña figura de Moisés que nada tiene que ver con la escena de la Anunciación.

²⁰ HENRY THODE: *Michelangelo Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlín, 1912, tomo 3 (*Michelangelo und das Ende der Renaissance*), parte 2, pág. 701.

²¹ Albertina, Viena, HB II, P 14.

²² Este detalle es quizás lo que más hace pensar que Campeche utilizó este grabado en concreto como modelo, ya que nuestro pintor siempre fue muy dado a representar las solerías de sus interiores.

²³ Fue el último duque de Mantua. Debido a que en la Guerra de la Sucesión, Mantua se había adherido a la causa borbónica, el ducado fue suprimido y sus territorios integrados en los del Sacro Romano Imperio.

²⁴ No es una regla invariable, pero podemos citar los destacados ejemplos siguientes:

— Duccio di Buoninsegna, altar de la *Maesta*.

— Simone Martini y Lippo Memmi, Galería de los Oficios, Florencia, 1333.

— Jacopo de Cione (Orcagna), Museo de Arte de Ponce, hacia 1380.

— Fra Angelico, Museo del Prado, temple, hacia 1425, y convento de San Marcos, fresco, entre 1440 y 1450.

— Donatello, altar Cavalcanti, Santa Croce, Florencia, 1438-1440.

— Fra Filippo Lippi, Galería Nacional, Londres.

— Botticelli, Galería de los Oficios, Florencia, hacia 1489-1490.

— Leonardo da Vinci, Galería de los Oficios, Florencia, 1474.

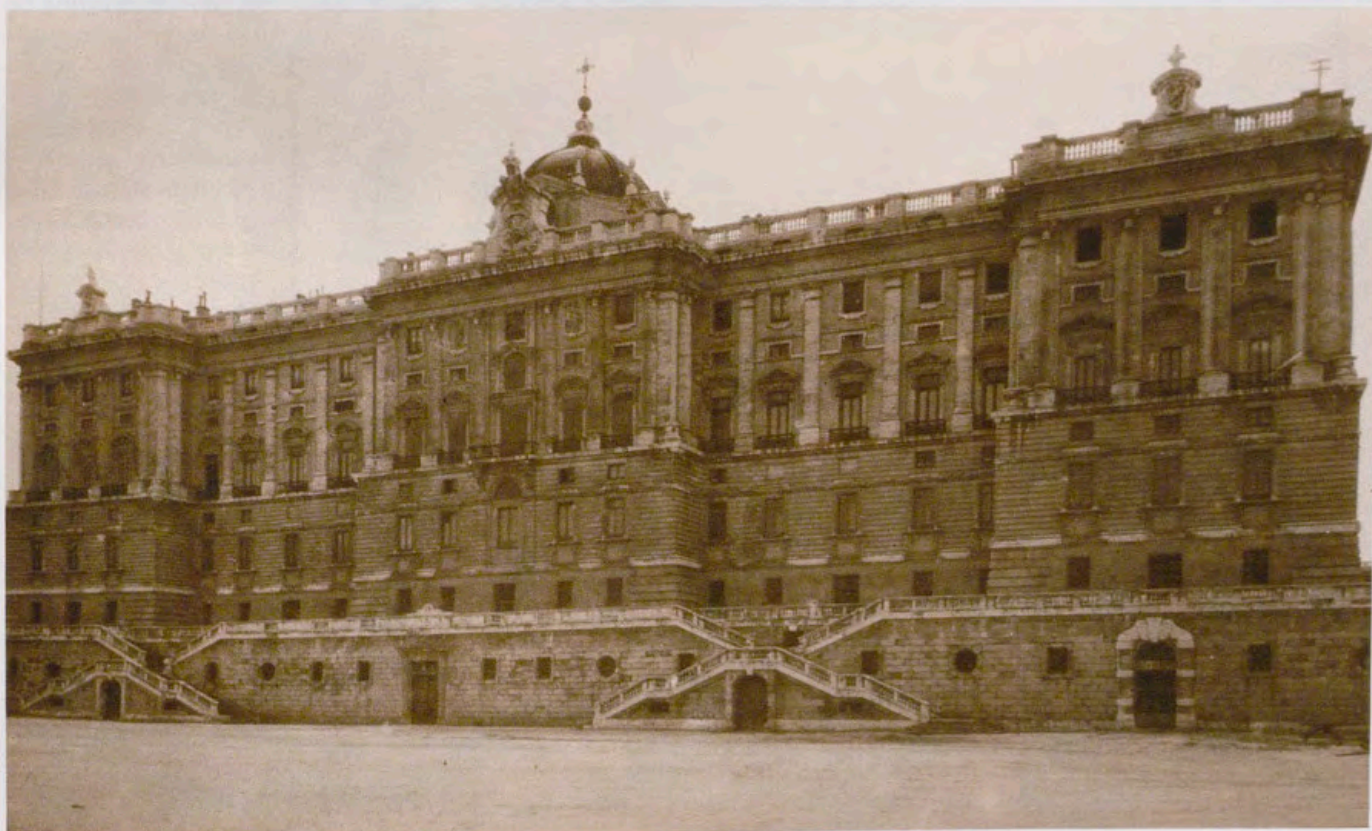
LOS ALREDEDORES DE PALACIO EN TIEMPOS REPUBLICANOS

Por Aurora FERNANDEZ POLANCO

«La República, con la construcción de estos jardines, va a realzar el valor del Palacio de la Monarquía. La fachada más bella de Palacio se podrá contemplar en toda su gallardía y esplendor. El gran jardín que se forme, junto con el Campo del Moro, convertirán el Palacio de Oriente en una especie de Tullerías de Madrid, con carácter netamente español y con unas vistas incomparables».

(Ahora, 15-XI-1932.)

*Fachada Norte del Palacio
sobre los Jardines.
(Fragmento de la Memoria-1934.
En Arquitectura 1935).*



Muchas de las intervenciones que ha sufrido la zona denominada «alrededores de Palacio» llevan implícito el espíritu del proyecto de Sachetti en lo que se refiere a la realización de esa espectacular fachada, que se divisa en horizonte desde el valle del Manzanares, entendida como eje de capitalidad a lo largo de la línea de cornisa. Si damos un enorme salto diacrónico y nos situamos en la más inmediata postguerra, podemos pensar, por ejemplo, en la obsesión hacia este lugar de la ciudad «por sus valores geográficos, sus recuerdos históricos y sus posibilidades representativas». En las colinas que miran al valle del Manzanares se veía «el símbolo y representación del primer imperio y punto de apoyo y partida para la creación de la ciudad del nuevo Estado». Entonces, «el conjunto de la fachada representativa se integraría por todos los elementos de mayor significación a nivel de Estado, procurando disponerlos de forma jerárquica. Así, los tres edificios simbólicos que corresponden a «los principios vitales de la nueva España, la Religión, la Patria y la Jerarquía, se expresan en la Catedral, el Palacio y el nuevo edificio de FET y de las JONS»¹.

Pero entre ambos proyectos puntuales existen múltiples actuaciones, la mayoría de ellas encaminadas a dotar al Palacio de una conexión Real con la ciudad que, en principio, interesaba para destruir la imagen de «Alcázar que domina» y que poco a poco irá

encauzada a poder conseguir una «vivencia urbana» de Palacio. Para ejemplificar esto contamos, entre otros, con el proyecto de Silvestre Pérez (1810), «configuración de un foro urbano con dos focos en sus extremos donde se ubican el poder real y el legislativo», discurrendo entre ambos «una secuencia articulada de espacios públicos»²; con las propuestas de Fernández de los Ríos, quien critica el afán de los Reyes de «cerrar al público cuanto les rodeaba» y reivindica un Palacio «comunicado»; o las de Mesonero Romanos, que no olvidó «el grandioso proyecto del arquitecto de Felipe V, del que nadie se acordaba ya», y es que, según él: «... allí donde concluyen ó deben concluir las obras reales costeadas por el patrimonio de S.M. empiezan o deben empezar las de la villa de Madrid para poner en relación las calles y distritos antiguos con el Real Palacio y demás de la capital». Además se debería superar la indiferencia y abandono, el estado lamentable en el que se encontraban, pues «el mismo Saquetti —dice— si resucitara hoy después de cien años, hallaría las calles que median entre el final de la Mayor y las Vistillas de S. Francisco en el propio estado primitivo en que las dejó, y esperando en vano sus proyectadas avenidas, sus plazas, su puente de comunicación, su catedral, sus puertas y demás elegantes construcciones»³.

Cuando Fernández de los Ríos idea sus mejoras para los alrededores de Palacio llega a comentar: «Es posible que en medio del radicalismo que ha

*Estado del derribo en abril de 1934.
El futuro chaflán de ingreso principal.
(Fragmento de la Memoria-1934.
En Arquitectura 1935).*



de estar en moda al circular este libro haya muchos que le lleven hasta el punto de recibir de mal talante la idea de que la revolución se ocupe de embellecer a Palacio»⁴. El tema que ahora nos preocupa transcurre en un tiempo histórico de tono similar al vivido por Fernández de los Ríos: la II República, pues es en estos años cuando se decide llevar a cabo buena parte de los proyectos pensados y no realizados cuando Palacio tenía moradores ilustres. Y también ahora encontramos ese mismo espíritu que animaba los escritos de Fernández de los Ríos. Este párrafo que aparecía en el periódico *El Sol* el 9 de septiembre de 1932, lo ejemplifica perfectamente: «... Los municipios de la Monarquía pudieron disponer a su antojo de todas las bellezas de Madrid, degradándolas cuando les venía en gana, pero el primer Ayuntamiento madrileño de la República, no debe olvidar que un cambio de régimen político, es, a la par, un cambio — y no menudo — de espíritu, y que ello postula, lógicamente, que no sigan imperando los viejos métodos tan desacreditados a los ojos de los que mejor representan el nuevo espíritu de España que trajo la República y en ella se encarna». Los proyectos a los que me he referido más arriba son: el derribo de las Reales Caballerizas y la construcción en el solar resultante de los que actualmente se conocen como «Jardines de Sabatini», la construcción del nuevo viaducto sobre la calle de Segovia y los planes de reforma interior que, entre otros proyectos, pretenden reorganizar de una vez por todas la Gran Vía Norte-Sur que desde la Puerta de Toledo llegaría hasta San Bernardo⁵.

Apenas transcurridos tres meses desde la proclamación de la II República, el Alcalde de Madrid se dirige al Director General de Propiedades pidiendo la cesión de los edificios de las Reales Caballerizas para su inmediato derribo y, como resultado de éste, dedicar parte del solar «a un hermoso parque unido al del Moro, pero en forma que sea visible la mejor, en opinión de los técnicos, fachada de Palacio» y destinar lo que fuere necesario «a la regularización de alineaciones» para «el ensanche de la calle de Bailén, el enlace directo con la de Ferraz y la mejora de la Plaza de España, de necesidad notoria tratándose de una de las principales entradas a la capital»⁶.

La Ley de cesión de 20 de agosto de 1931 inicia los trámites de una larga andadura: la que supone el derribo de las Reales Caballerizas y la construcción, en su lugar, de unos jardines que

LOS NUEVOS JARDINES DEL PALACIO NACIONAL

Los arquitectos Saqueti, don Ventura Rodríguez, Sabatini, Villanueva y Colomer han proyectado jardines para los lugares que hoy ocupan caballerizas

Las antiguas caballerizas reales van a desaparecer. Pronto veremos un vasto solar donde acudidas se alzan.

Las campañas sostenidas en la Prensa no han detenido la rápida demolición. Para unos, con razón; otros aspiran a conservar el edificio de caballerizas para destinarlo a Museo.

Los partidarios de la demolición total recuerdan el caso del teatro que antes se llamaba Real, que no se sabe lo que se ha gastado ni se sabrá lo que ha de costar su restauración. Con el dinero necesario para acondicionar caballerizas para Museo se puede levantar un magnífico edificio moderno.

En el solar que resulta de este derribo se construirán unos jardines públicos, que podrán ser uno de los más bellos lugares de la capital, convendrá pronto un concurso entre jardineros y arquitectos nacionales y extranjeros que dé ideas para la construcción de estos jardines.

Las ideas aceptadas se desarrollarán por los técnicos municipales, que ya realizan los primeros trabajos, con gran actividad y competencia.

La República, con la construcción de estos jardines va a realizar el valor del Palacio de la Monarquía. La fachada que hoy ocupa el solar se podrá contemplar en toda su gloria y esplendor. El gran jardín que se forma, junto con el Campo del Moro, convertirá el Palacio de Madrid en una especie de Tuilerías de Madrid, con carácter totalmente español y con unas vistas incomparables.

Y además removerá lo que todos los monarcas han deseado y no han podido realizar.

El arquitecto Saqueti, que interviene en la construcción del Palacio, había proyectado un plan de obras exteriores, para dotarle de perspectivas de una bella extraordinaria.

En las grandes explanadas del Norte y del Oeste — que dice el dicho arquitecto don Miguel Durrán — en el lugar que hoy ocupa el solar de las Reales Caballerizas, proyectaba Saqueti unos «parterres» adornados con fuentes y estatuas. Además, para unir lo que en hoy caballerizas con el Campo del Moro proyectaba construir un sistema de escalinatas, que servían de enlace entre aquellos puntos, entre los que hoy grandes desniveles. Estos desniveles eran hermo-

sos con fuentes adosadas a los muros de contención. En la última planta, unos depósitos escalonados dejaban caer el agua, formando cascada. Completaba el plan de Saqueti numerosas fuentes y estanques, que se extendían por toda la superficie de los Jardines, que rodearían a Palacio, prestándole frescura y animado conjunto con sus juegos de agua.

Este magnífico proyecto, que no se realizó, aparece reformado, algo más tarde, por el famoso arquitecto don Ventura Rodríguez, que traza los dibujos de los «parterres» con mucha más sencillez y elegancia.

Para la gran explanada, que resultará solar después del derribo de los edificios de caballerizas, proyectó don Ventura Rodríguez dos «parterres» de tapiz, que se extendían a ambos lados de un depósito a fuente de cuatro pilas. El elegante dibujo de estos «parterres» recuerda el de algunas tablas de la época, y parece inspirado en las más rutilantes series de Talavera o de Valencia. Otros dos cuadros de césped, con dibujos geométricos, y una fuente circular; y otras dos fuentes simétricas, completaban el jardín.

En el último término, se proyectaba un monumento grandioso, con una estatuilla ecuestre, probablemente la de Felipe V, como fundador del nuevo Alózar. Este gran monumento, coronado por un templo, correspondía a la hoy fachada del paseo de San Vicente.

Tampoco este proyecto se pudo realizar, y en tiempos de Carlos III, el arquitecto Sabatini hizo otro proyecto de jardines. El arquitecto y general español Sabatini fue el que construyó la Puerta de Alcalá, San Francisco el Grande, y, entre otros más, las mismas caballerizas que hoy está destruyendo la piqueta. Con esta construcción modificó el plan que tenía proyectado y que anteriormente presentó al monarca.

Sabatini ideó nuevo trazado de los jardines. Los complicados dibujos de don Ventura Rodríguez se cambiaron en trazados geométricos, dentro de una fría e inexcusable simetría.

Ya construidas las caballerizas, se pensó en nuevos jardines con destino al lugar comprendido entre la fachada lateral del nuevo edificio y la Norte de Palacio.



El ilustre arquitecto don Ventura Rodríguez imaginó este bellísimo jardín, que había de ocupar el mismo sitio que el proyectado por el Ayuntamiento republicano madrileño.

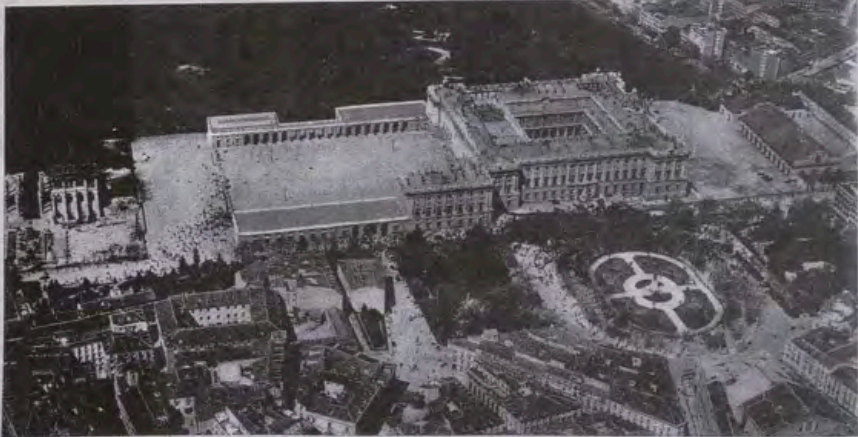
Esta parte es la correspondiente a lo que el Ayuntamiento actual dispondría para jardines si hubiera preparado la campaña de los que sostenían que era preciso respetar el edificio de caballerizas.

El ilustre arquitecto don Juan Villanueva fue el encargado del proyecto original, que consistió en unas sencillas plantaciones simétricas. Posteriormente, un arquitecto de relevantes méritos, don Narciso Pascual Colomer, en tiempos de Isabel II, propuso para este mismo sitio, entre la parte Norte de Palacio y caballerizas, un jardín, con un trazado que recuerda el de don Ventura Rodríguez.

Como todos, por falta de dinero no se realizó.

Hoy ya tiembla la palabra los jardines y arquitectos españoles contemporáneos. Los arquitectos ya tiempo se preocupan de esta cuestión, pues ya en febrero del año 1929, en la «Revista de Arquitectura», se trata con gran competencia de este tema, hoy de las gran actualidad.

A. G. A.

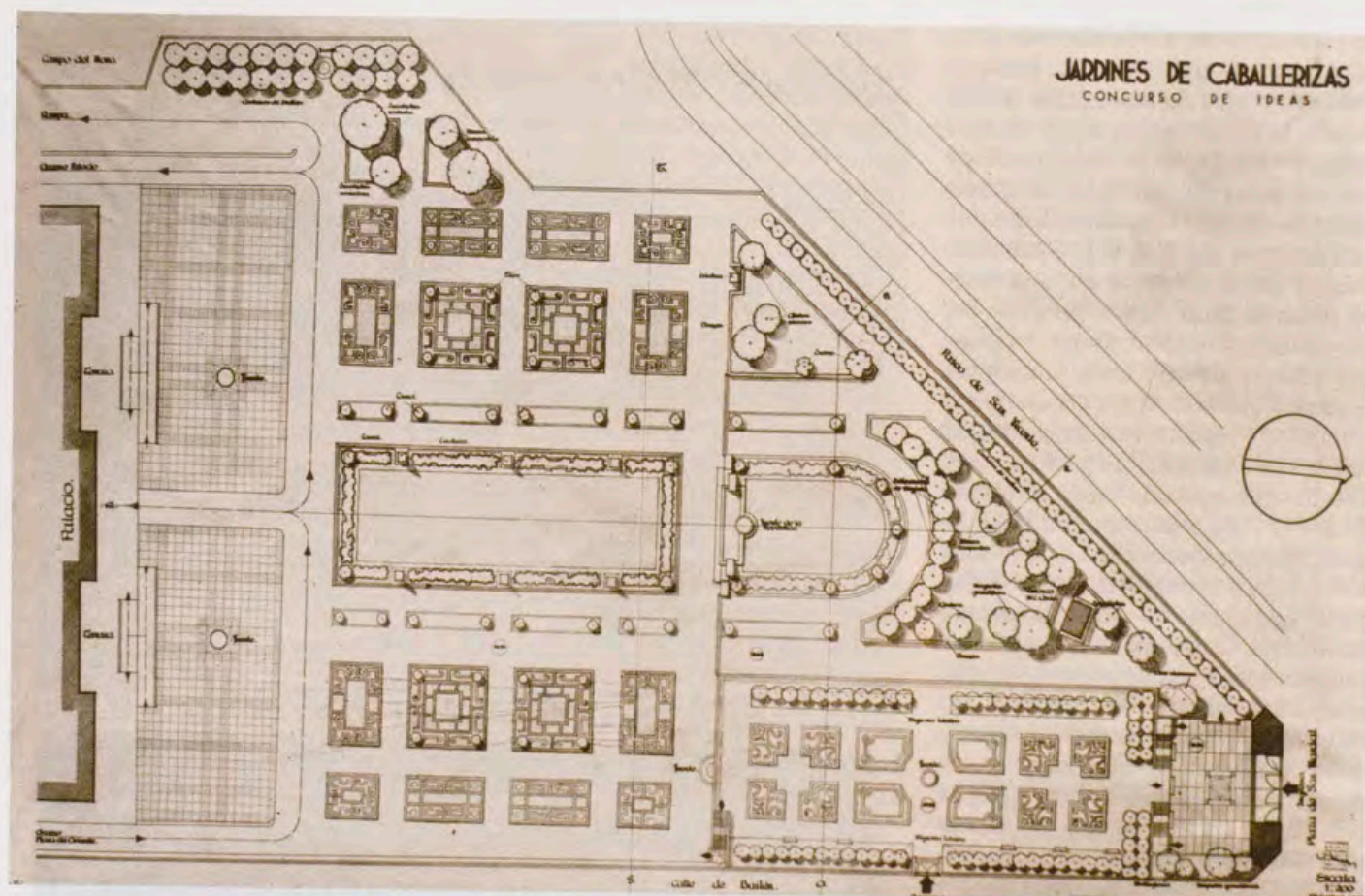


Los edificios que se ven a la derecha del Palacio Nacional, el cochera y las caballerizas, desaparecerán totalmente. En la gran explanada que dejan abiertas se construirán los jardines públicos. Al fondo se ven los jardines del Campo del Moro. En los, de los proyectos, que llegaron a construirse. (Fotos Contreras y Vilasaca)

exigirían a su vez la urbanización definitiva del Paseo de San Vicente y la Plaza de España y, en el otro extremo de la calle, la construcción de un nuevo viaducto. El artículo 2.º de dicha Ley dice así: «Se ceden al Ayuntamiento los terrenos y edificios de caballerizas del que fue Palacio Real con destino a jardines públicos y ampliaciones varias, sin que en ningún caso puedan levantarse edificaciones»⁷.

Cuando los Reyes deciden irse a vivir a Palacio es cuando Carlos III piensa en situar en esta zona Norte «una enorme construcción sin ninguna pretensión estética, solamente funcional». Sabatini hace planes de «infraestructura, dependencias y conexiones viarias»; entonces, en el Norte ya no se harían los jardines de Saqueti, sino toda la infraestructura que suponen las Caballerizas Reales; «ignorando la forma irregular del perímetro, Sabatini lo compartimentó por medio de una cuadrícula de crujeas que determinan

Página del diario Ahora, 1932.



Anteproyecto base
de los Jardines de Caballerizas.
Croquis premiado
en el Concurso de Ideas.
Fernando García Mercadal.

la existencia de tres patios rectangulares y otros tres triangulares. La construcción era gigantesca y sus fachadas rebasaban con mucho la longitud de las del mismo Palacio»⁸. Además, en tiempos de Fernando VII, Custodio Moreno levantaría el denominado «Cocherón de Palacio». Así se cubrió materialmente de edificaciones toda aquella extensión: «Las reales caballerizas, enorme edificio, construcción notabilísima por los desniveles grandísimos que tuvo que vencer —dice P. de Répide— constituye un verdadero pueblo, con patios extensos como plazas, galerías o cuadras dilatadísimas, cocheras espléndidas y habitaciones para quinientos empleados». Se hablaba también de una serie de edificios «repartidos sin orden ni concierto, edificios enormes, un garaje fantástico y hasta una fábrica de electricidad absurda; es decir, un conjunto de elementos junto a un verdadero hacinamiento de viviendas donde se alojan muchas familias»⁹.

En resumen, los casi 25.000 metros cuadrados formaban un conjunto de cuadras, garajes y viviendas del personal, dice Luis Bello, haciendo referencia a la zona de las Caballerizas en su parte más honda (hacia la cuesta de San Vicente): «... y si en los altos de Palacio anida un mundo bastante polvoriento y desvencijado, que yo sólo conozco por las novelas de Galdós, en los bajos de éste, que podríamos llamar

con el humorismo del maestro, falanterio equino, hay rincones y revueltas no registradas en ningún plano»¹⁰.

El derribo se inicia en 1932 bajo el signo de la polémica. La opinión pública se muestra muy sensible a este tema, sobre todo por «la imprevisión inexplicable que suponía acometer la obra destructora de un derribo en una zona de carácter monumental donde pudiera quedar comprometida su hoy aceptable ordenación urbana». También se teme que lo que se realice sea unos «jardinillos de estilo ridículo, raquítico, sin nobleza, sin grandeza», que son los que el Ayuntamiento acostumbraba a prodigar por Madrid». Se culpa al Estado por haber cedido Caballerizas, «así como la Casa de Campo o el Alcázar de Sevilla, sin pensar bien lo que hacían, y el valor moral y material de lo que cedían tan alegremente»¹¹.

Las opiniones se dividen —es asunto de primera página en algunos diarios madrileños— y se resumen en dos facciones: por una parte, los que defienden el derribo total, y, por otra —como es el caso del Colegio de Arquitectos o del arquitecto Secundino Zuazo—, quienes abogan por el derribo parcial, limitado a las construcciones que allí se hicieron a partir del reinado de Fernando VII. (Según Zuazo, si se derriba únicamente la obra del Cocherón Moderno, se abriría la perspectiva de la calle de Bailén hacia la Casa de

Campo). Si se conserva el resto, dejando libre la gran plaza para jardines bajos, tal como lo pensó Sabatini, se lograría una magnífica perspectiva: se abrirían jardines en terrazas hacia el Campo del Moro y se aprovecharían los edificios de Sabatini, bien conservados, para fines públicos: ...«¿No ha entrado nadie a verlo antes de acordar el derribo? —dice— ¿No recorrieron sus patios y sus anchas estancias? Puede adaptarse a fines muy distintos, con arreglo a nuestra época, útiles o culturales. Museos, escuelas de Oficios artísticos... ¡Muchas cosas caben en ese inmenso triángulo casi tan vasto como Palacio!».

Precisamente Juan de la Encina, crítico de Arte del periódico *El Sol* y Director del Museo de Arte Moderno durante buena parte del período republicano, se lamentaba de que siendo tan penosa la situación museística madrileña, con un arquitecto discreto, que tenga «sentido del estilo», podría hacerse en ese «auténtico barrio madrileño», que constituyen para él las Reales Caballerizas, una especie de «pueblecito de museos muy gracioso

digno y original». Otros, pensando en la amplitud de las Caballerizas, se planteaban ubicar en ellas un Museo de carrozas, o de trajes, de artes decorativas, de tapices, en fin, crear un núcleo artístico en la zona de Palacio para que cuando salieran los visitantes fuera «cebo de turismo y de entendidos en las artes...».

Lo que se critica es el hecho de acometer el derribo sin tener de antemano un estudio de lo que se preveía realizar en los solares resultantes.

En principio, el Ayuntamiento había pensado encargar a sus técnicos un proyecto de terrazas y jardines pero posteriormente se decidió convocar un concurso. El jurado adjudicó los dos primeros premios al proyecto de los arquitectos Aníbal Alvarez, Durán Salgado y Pérez Calvez, y al de Fernando G. Mercadal, correspondiéndole a este último —que había ingresado en la Oficina técnica del Ayuntamiento— confeccionar el proyecto definitivo.

Mercadal lograría —precisamente durante el período republicano— aquello que tuvieron *in mente* tanto Sachetti, Ventura Rodríguez, Sabatini o

*Escalera secundaria.
Proyecto de escalera.
(Fragmento de la Memoria-1934.
En Arquitectura 1935).*



Colomer, es decir: dotar a Palacio por su lado Norte de unos jardines¹². Pero «la variación de los términos en que se plantea ahora el problema obliga a adoptar una nueva solución ya que no sólo cambiaron la forma y dimensiones del espacio, sino también su destino. Los jardines proyectados en el siglo XVIII destinados al uso privado de la realeza y los que el Ayuntamiento de la República hará para que sean disfrutados por el pueblo todo, sin distinción de castas ni de clases, no podían ser los mismos». Todo ello se especifica en la Memoria que confecciona Mercadal —ya como arquitecto municipal de la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de la capital— en abril de 1934. Dice así: «En el trazado general ha sido tenido muy en cuenta el factor social que imponía una especial fisonomía, exigiendo más amplitud a sus paseos, accesos varios, espacio dedicado a los niños, lugares de sombra y descanso, es decir, las características de un jardín público de hoy inexistente en los jardines históricos.

«En este caso, como en todos los análogos de jardines rodeando una edificación monumental, un buen trazado deberá armonizar con la arquitectura, reflejarla, ser como una prolongación de aquélla, completándola en una palabra. La fachada Norte del Palacio, la más monumental de todas, obra de Sachetti (1738), de un barroco clasicista italiano que los materiales, piedra berroqueña del Guadarrama y caliza de Colmenar, han castellanizado, servirá de fondo a los nuevos jardines influyendo sobre éstos con sus líneas amplias, monumentales y con la sobriedad

de su decoración. El estudio del antiguo proyecto... nos lleva a pensar que los jardines del Monasterio del Escorial debieron influir en Sachetti lo mismo que han influido sobre nuestro ánimo, imponiéndonos respeto al pasado y sobriedad de traza»¹³.

Los jardines, tal como estaban diseñados por Mercadal, aparecían en un solo plano, con una superficie única para formar una unidad arquitectónica entre las masas de terreno y el edificio de Palacio. Debido al desnivel del terreno, a la irregularidad del solar, lo divide en un rectángulo y un triángulo, uniendo mediante una escalinata la calle de Bailén con la explanada principal (este elemento fue tomado del proyecto de Aníbal Álvarez). Coloca un muro de cerramiento y contención sobre el Paseo de San Vicente construido con «materiales que estén en armonía con la fábrica del Palacio».

Hasta la caída de la monarquía, el Palacio y los extensos espacios que, partiendo de él, bajan hasta el Manzanares y enlazan con la Casa de Campo, eran un valladar infranqueable para Madrid¹⁴. Ahora, con la construcción de los jardines del Palacio Nacional, se pretendía transformar la zona de modo que, a lo largo de la calle de Bailén, descendiendo por un lado por el Campo del Moro hacia la Casa de Campo, y por otro siguiendo por la montaña del Príncipe Pío hasta el Parque del Oeste, se creara una gran faja verde. Así, la realización de los Jardines de Caballerizas no estaría trazada «como un espacio limitado y sin la relación urbana que hoy exige»¹⁵.

En este sentido existe un estudio,

Estado del derribo (muro de contención de la calle de Bailén) en abril de 1934.



realizado por la Oficina de Urbanismo, para prolongar el Paseo de Rosales hasta la Plaza de España, continuándola con la calle de Bailén (ensanchada) y obteniéndose así «magníficos puntos de vista, que vendrían a poner en valor los proyectados jardines de la República, en el lugar ocupado por las que fueran caballerizas reales»¹⁶. El propio Mercadal ya había sentido mucho interés por una amplia zona que iba, según él, desde la calle Mayor hasta el Paseo de San Vicente. Por ello no sólo no realizó los jardines de espaldas a la ciudad, sino que pensó en «rebajar los jardines de la Plaza de Oriente, [la] reforma de los de la calle de Bailén y la demolición de la manzana que está en la esquina de esta calle y la calle Mayor»¹⁷.

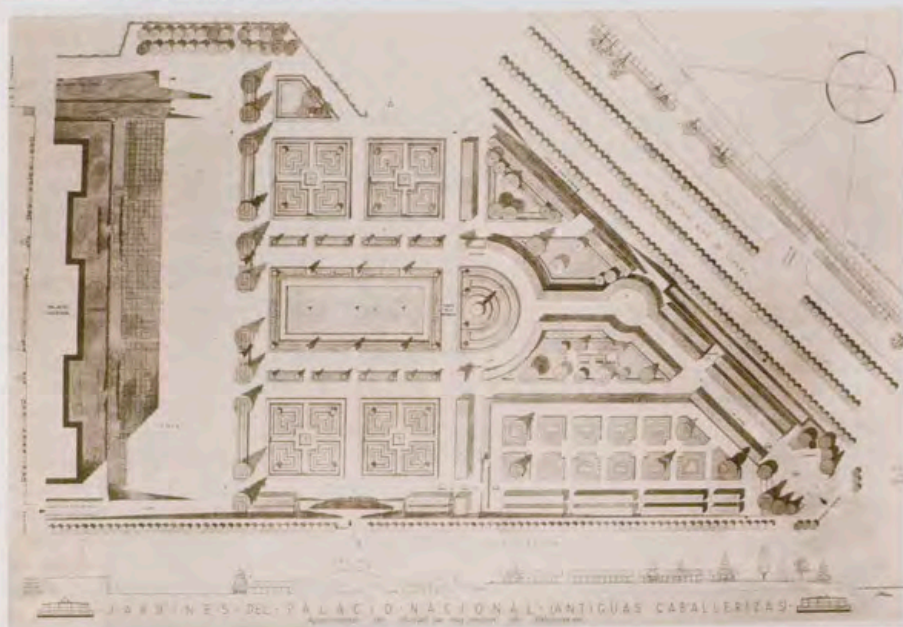
Aunque la preocupación más importante durante el período republicano fuera el dotar a Madrid de un Plan de Extensión y regular, sobre todo, el crecimiento de la ciudad por el Norte y el Noroeste, el Ayuntamiento era consciente de la importancia de abrir al Oeste de Madrid una vía Norte-Sur que uniese la calle de Bravo Murillo con la Puerta de Toledo, cuidando al mismo tiempo la ordenación de todo el sector (Casa de Campo, Parque del Oeste, Campo del Moro, márgenes del Manzanares, Jardines de Caballerizas, nuevo viaducto en la calle de Bailén, etc.). Además, el elevado número de viviendas insalubres hacía aún más necesaria la remodelación de la zona.

Por ello, la Oficina Técnica Municipal tenía orden de añadir al Anteproyecto de Extensión de Madrid un «Esquema para el estudio de la Reforma Interior de Madrid» con el fin de que todas las reformas parciales que se proyectaran, bien por el Ayuntamiento, bien por los particulares, obedecieran a un plan de conjunto. Pero lo que aquí interesa son los dos estudios de detalle que se hicieron: el de la vía San Francisco-Puerta de Toledo, y el de la vía Plaza de España-Glorieta de San Bernardo, con urbanización de la zona en la que se pensaba ubicar el nuevo Palacio Municipal y que comprendería también el ensanche de la calle de Bailén, el derribo de Caballerizas y la construcción de un nuevo viaducto. Con todo ello se completaría la gran arteria Norte-Sur por el lado occidental de la ciudad¹⁸.

En el Plan de Reforma Interior que bosquejó la Junta Consultiva Municipal se plantea la vía San Francisco-Puerta de Toledo, aunque ya Fernández de los Ríos defendía la necesidad de una calle que uniera el Palacio de

Liria con la Plaza de San Francisco... «una vez en ella, decía, es bien fácil» prolongarla hasta la Puerta de Toledo.

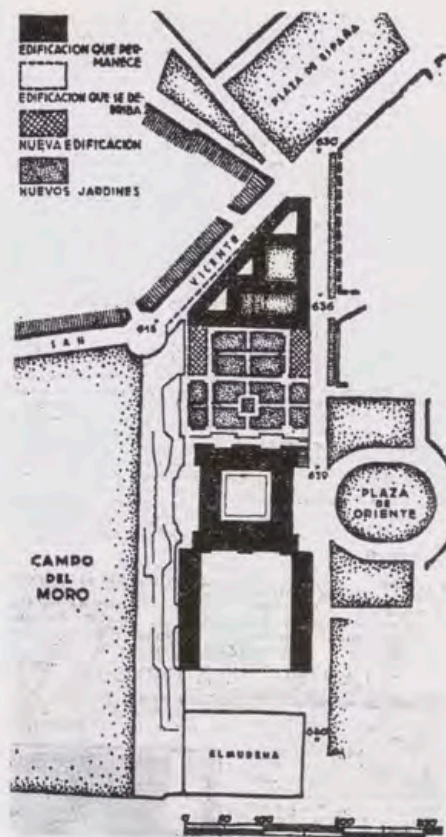
La importancia de esta vía fue reconocida tanto en los proyectos de Secundino Zuazo como en los de la Oficina Técnica Municipal, mientras arquitectos como Pedro Muguruza, que realiza un proyecto aislado (Gran Vía de Amaniel), únicamente tienen la previsión de contar con un posible enlace con el proyecto municipal de ensanche de la calle de Bailén; y otros, como Sainz de los Terreros y Díaz Tolosana (Gran Vía circular), ubican en el tramo comprendido entre las Caballerizas y la Plaza de España la Zona Oficial de la ciudad: «...contiguo al Palacio Nacional —dice— debe formarse el foro civil de la ciudad cons-



*Jardines de Caballerizas
ante la fachada Norte
del Palacio Nacional.
Planta de conjunto.
(Fragmento de la Memoria-1934.
En Arquitectura 1935).*

truyendo el Parlamento y demás edificios oficiales, formándose una zona oficial contigua a la comercial, aunque completamente definidas y separadas ambas con sus características correspondientes»¹⁹.

Desde que en 1846, siendo corregidor de Madrid el Duque de Veragua, Mesonero Romanos exhumara las viejas iniciativas de Sachetti de salvar la vaguada de la calle Segovia y evitar así la incomunicación con el cerro de las Vistillas, y tras sesenta años de peligrosa existencia (¡en 1911 se llegó a ordenar que las tropas del cuartel de San Francisco que acostumbraban a pasar por allí no fueran marcando el paso y que la música no tocara!), fue precisamente el 6 de septiembre de 1931, un mes después de que el Estado cediera las Caballerizas, cuando el Ayuntamiento anuncia el concurso de desguace y construcción del nuevo puente sobre la calle de Segovia, por



Estado actual
de las Reales Caballerizas.
Periódico El Sol, 1932.

ruina del que ya existía. Anulado el primer concurso, y tras celebrarse el nuevo (30-VIII-1932), el jurado eligió, entre los doce proyectos que aportaron los ocho grupos concursantes, el del arquitecto F. Javier Ferrero y los ingenieros Aracil y Aldaz Muguero, cuyo principal mérito fue «el haberse adaptado a la realidad de la manera más sencillamente posible. Los únicos puntos a resolver eran los de economía, rapidez y visualidad y éstos han sido resueltos. La colaboración ingeniero-arquitecto, en general difícil de obtener, está lograda, se trata, pues, de una efectiva creación racionalista, que parece haber surgido de una sola mano»²⁰.

Uno de los trabajos que pensaba acometer durante la guerra el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid (del que precisamente Fernando García Mercadal era secretario) era la prolongación del Paseo de Rosales, aprovechando el estado ruinoso en que se encontraba el Cuartel de la Montaña. La ventaja de la reforma es que se haría ya sobre terrenos pertenecientes al Estado o al Municipio²¹. En cuanto a los Jardines de Caballerizas, se hallaban prácticamente concluidos en 1936, pero en realidad las obras no se terminan definitivamente hasta 1949, fecha en que fueron inaugurados²².

NOTAS

¹ DIÉGUEZ PATAO, S.: «El barrio de Argüelles y la fachada representativa», en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*, Madrid, 1985, págs. 1360-1.

² EZQUIAGA, J. M.: «Los planes de apertura de la Gran Vía de San Francisco», en *Madrid no construido*, Madrid, COAM, 1986, pág. 162. Sobre Silvestre Pérez conviene consultar el libro de C. SAMBRICIO: *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975.

³ MESONERO ROMANOS: «Reformas de Madrid y su Administración», *Trabajos no coleccionados*, t. I, Madrid, 1903, pág. 343.

⁴ *El futuro Madrid*. Introducción de A. BONET CORREA, Barcelona, 1975, pág. 128.

⁵ He tenido ocasión de comprobar las alusiones al Madrid de la Ilustración; se comparaba a Indalecio Prieto con el Rey Alcalde y a Zuazo con Villanueva. Estaban convencidos de que las obras de engrandecimiento de Madrid (prolongación de la Castellana, Nuevos Ministerios, Ciudad Universitaria, etc.) eran «la empresa arquitectónica más importante que tal vez acomete España desde los tiempos constructivos de Carlos III»: «La arquitectura de la República», en *El Sol*, 14-II-1933. En este sentido, ver el capítulo titulado «El "Gran Madrid" de la II República o la "componente propagandística"», en Aurora FERNÁNDEZ POLANCO: *Urbanismo en Madrid durante la II República (Política y ciudad, 1931-1940)*, Madrid, MAP-Ayuntamiento de Madrid, 1991.

También en estos años, Fernando G. Mercadal, Arquitecto Jefe de Parques y Jardines, pone en marcha los proyectos de reforma de los jardines del Museo del Prado, los del Paseo del Prado y de la Plaza Mayor. No hay que perder de vista el «pavoroso problema del paro» que animaba de inmediato a cualquier tipo de actuación que tuviera una inminente solución legal. Se llega a casos tan graves para dar trabajo a los obreros como las peticiones de derribo de edificios significativos como el Cuartel de Conde Duque, el Palacio de Bellavista o las Calatravas con el fin de levantar en su lugar otras edificaciones. Sobre el posible derribo de las Calatravas, véase la revista *ANTA*, Madrid, 1 de abril de 1932, pág. 10.

⁶ Archivo de Palacio. Sección de Obras de Palacio, Caja 2758/5. «Carta del Sr. Alcalde al Director General de Propiedades».

⁷ Archivo de Palacio. Sección Obras de Palacio, Caja 2756/20: «Expediente del Acta de entrega al Ayuntamiento de Madrid del edificio que fue Caballerizas de Palacio». Un solar de 24.992,25 metros cuadrados. «Dentro de este solar existen 11 pabellones de los cuales 9 estuvieron dedicados a cuartos, guarnidos y viviendas de empleados; uno de cochera de gala; otro a garaje de automóviles y otro a picadero». Véase también Expediente 2758/5.

⁸ Francisco J. DE LA PLAZA: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 327. Selina BLASCO sostiene que la decisión de construir las Caballerizas no se puede dejar de asociar «a la construcción en la acera de enfrente de la calle Nueva, del Palacio para los Secretarios de Estado y sus dependencias auxiliares». «Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo», en el *Catálogo de Carlos III. Alcalde de Madrid, 1788-1988*, Madrid, 1988, pág. 499. Conviene consultar también su Tesis de Licenciatura (inédita) sobre «El Palacio de Godoy».

⁹ Pedro de RÉPIDE: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1971, págs. 70-71.

La segunda cita pertenece a una carta de José de Lorite, arquitecto municipal, en *Luz*, de 8 de septiembre de 1932.

¹⁰ Ver *Luz* del 7 de noviembre de 1932.

¹¹ Ver «El Colegio de Arquitectos y el derribo de Caballerizas», en *Luz*, 15-IX-1932. También en *Luz*, los artículos de Luis BELLO: «Un derribo» (5-IX-1932) y «El derribo» (8-IX-1932); y de Juan DE LA ENCINA: «El pleito de Caballerizas y el Palacio de Oriente», en *El Sol*, 13-IX-1932; «Otra vez Caballerizas», en *El Sol*, 29-IX-1932; «Al compás de la piqueta», en *El Sol*, 9-IX-1932; y «La piqueta municipal cae sobre los viejos muros de Caballerizas», en *El Sol*, 7-IX-1932.

¹² Una vez construidas las Reales Caballerizas fue Juan de Villanueva quien realizó, en el lugar comprendido entre la fachada interior de éstas y la Norte de Palacio «el trazado de unas sencillas plantaciones simétricas que salvaban los embovedados subterráneos de la ya comenzada por entonces, prolongación de la Real Capilla». M. DURÁN: «Los jardines del Palacio Real», en *Arquitectura*, II, 1929, pág. 47. El autor comenta que ningún proyecto de jardines por el lado Oeste de Palacio (ni los de Sachetti, Ventura Rodríguez, ni Sabatini logró prosperar y cree que fuera debido, sobre todo, a razones de orden económico). Ver, concretamente de M. DURÁN: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935.

¹³ Proyecto de Jardines del Palacio Nacional. Memoria, en Archivo de Villa 45-91-6/Inv. 746. Véase también 43-429-21. «Cómo defiende el Sr. García Mercadal su proyecto de los Jardines de Sabatini», en *Diario de Madrid*, de 22-I-1935. Ver también «Proyecto de los Jardines de Caballerizas», en *Revista Hispano-Lusitana*, VI, 1933, pág. 152.

¹⁴ WINTHGYSEN, J.: «Los jardines de caballerizas», en *Diario de Madrid*, 2-III-1935, pág. 3.

¹⁵ *Ibidem*. Interesa consultar los artículos de DURÁN SALGADO: «Los jardines de palacio en sus aspectos tradicionales e históricos», en *RECO*, 1935; y «Los nuevos jardines del Palacio Nacional», en *Ahora*, XI-1932, págs. 3-6.

¹⁶ Ver «Un nuevo proyecto de embellecimiento de la capital», en *Labor*, agosto 1934. El proyecto de la oficina técnica data del 21-VII-1934.

¹⁷ «... en cambio se desentiende de las casas del Paseo de San Vicente, esquina a la Plaza de España y de la iglesia de arquitectura intolerable que se levanta detrás de ellas y que se divisa ahora desde la calle de Bailén como si fuese más importante que el propio Palacio Nacional», *Diario de Madrid*, 2-II-1935.

¹⁸ Los concejales socialistas proponen al Ayuntamiento «se sirva acordar que por los técnicos municipales se formule un proyecto para establecer una de las vías que, a nuestro juicio ha de ser de gran porvenir para la circulación Norte-Sur, iniciada por la calle de Bailén y Plaza de España (...) que ha de servir de enlace con la Puerta de Toledo».

¹⁹ *Vid.* «Proyecto de Gran Vía circular», en *Administración y Progreso*, Madrid, diciembre de 1934; y «La reforma interior de Madrid», en *Obras*, Madrid, enero-febrero de 1935.

²⁰ *Arquitectura*, Madrid, mayo 1933, pág. 166.

²¹ Se venía solicitando desde octubre de 1931 la cesión de una faja de terreno perteneciente al Campo del Moro para ensanche del Paseo de San Vicente, y tras nueva petición del alcalde Alberto Alcocer (13-VI-1939), se cede gratuitamente el 27-XI-1940.

²² El «Proyecto de terminación de las obras de los Jardines de Caballerizas anejas al Palacio Nacional», Planos, se encuentra en el Archivo de Villa, s.a., 36-89-6.

NOTICIAS SOBRE EL MONTE PARNASO ERIGIDO EN MADRID PARA CELEBRAR LA ENTRADA DE FELIPE V, EN 1701

Por Beatriz BLASCO ESQUIVIAS



*Louis Michel Van Loo.
«Felipe V».
Museo del Prado.
Inv. 2285.*

El 1 de noviembre de 1700 moría sin heredero el desdichado Carlos II, provocando un importante giro en la historia de España, cuyas consecuencias han sido objeto de numerosos estudios hasta el momento. Todos los ámbitos de la vida española acusarán un cambio que, por fuerza, debía ser mucho más directo en los círculos cortesanos y en el territorio de la Villa donde tenía su residencia el

Monarca. En el campo de las Artes esta circunstancia determinó que los artistas aquí instalados se convirtieran en los primeros catalizadores de la nueva situación —a la que responderán de maneras muy diversas— y se vieran forzados a asumir y asimilar, con distinta fortuna, las normas importadas por la dinastía entrante. La situación, difícil de por sí, había de complicarse por las conocidas circunstancias que rodearon el relevo dinástico,



*Teodoro Ardemans.
Proyecto de Monte Parnaso
para los festejos
de la entrada
de Felipe V
en Madrid (1701).*

por la personalidad del nuevo Rey y por la influencia que, en materia cultural, ejercieron sus esposas; así pues, en los primeros años se entrecruzan, superponen y simultanean tres opciones artísticas: la vernácula o castiza, la francesa y la italiana. Sin embargo, no se puede hablar todavía de la formulación de un temprano gusto oficial que diferenciara a la dinastía borbónica de la de los Austrias.

Los artistas que trabajan para la Corte de Felipe V serán, al principio, los mismos que habían trabajado para la de Carlos II, formados la mayor parte de las veces en un entorno artístico local que rendía admiración al arte italiano. Las instituciones en las que desarrollaban su trabajo profesional y su actividad artística también habían surgido, o se habían consolidado, bajo el impulso de los Austrias, definiendo un marco de comportamiento muy estricto que dificultaba los cambios, retrasaba la introducción de novedades y coartaba el desarrollo de iniciativas individualistas. Una burocracia muy rígida y un ejercicio profesional muy rutinario condicionaban, en fin, la capacidad creadora de los artistas locales ligados a organismos oficiales. Sin duda, la llegada del Monarca francés, de su séquito y del nuevo plantel de ministros y cortesanos, incidiría en el ánimo de las autoridades y otros personajes de relieve, inclinando la balanza de la moda a los dictados del país vecino. Pero la asimilación artística no fue inmediata, ni mucho menos, y dependió en gran medida de la llegada de artistas franceses a la Corte, cuando se había consolidado, ya sin recelos,

la instauración de la nueva dinastía. Aún así, no constituyó una tendencia única imperante, sino que ayudó a configurar un panorama artístico plural, en el que convivían las corrientes antes citadas, fluctuando circunstancialmente la preponderancia de alguna de ellas sobre las otras, según los avatares del momento¹.

En este contexto, la figura de Teodoro Ardemans va a tener una importancia decisiva, tanto por la relevancia de los empleos artísticos que desempeñó para la nueva dinastía durante más de veinte años, como por la capacidad que mostró para asumir las nuevas circunstancias históricas y para conjugarlas con la cadencia heredada. Su figura se ha relacionado con la vanguardia artística local, que asimiló las directrices de la monarquía borbónica en detrimento del lenguaje vernáculo, y en oposición, por tanto, a sectores aparentemente más involucionistas, como el representado por José de Churriguera². Sin embargo, estos términos requieren una revisión que parta no sólo de los resultados formales de las obras realizadas por ellos, sino también del comportamiento que mantuvieron durante el reinado de Felipe V y del análisis de su actuación futura en relación con su producción anterior y con su formación artística, verdaderos jalones determinantes de la particular manera con que reaccionaron a la realidad política y cultural de su época.

La carrera profesional de Ardemans va a estar ligada a la dinastía entrante desde el momento mismo de la llegada a Madrid del joven Duque de Anjou, proclamado ya Felipe V. Tras despedirse de Carlos II, la Villa se dispuso a recibir a su nuevo Rey con los preparativos de rigor: arcos de triunfo, carros de música, fuegos artificiales, adorno de plazas, calles y fuentes públicas... Todo debía prepararse para agasajar al representante de la nueva dinastía, que llegaba para regir los destinos de España. Por fortuna, el Archivo Municipal de Madrid conserva una documentación abundante de estos hechos, de manera que ha sido posible reconstruir, con bastante fidelidad, el ambiente previo y el transcurso de los festejos, como han demostrado Elvira Villena y Carmen Sáenz de Miera en un estudio reciente³.

Por él conocemos los detalles de la ceremonia de proclamación y levantamiento del pendón en honor de Felipe, el recorrido de la comitiva y otros pormenores. Pero la verdadera fiesta tendría lugar muchos meses después, el 14 de abril de 1701, día de la entrada pública del Monarca en la Villa y Corte. También de esto nos informan con rigor las autoras citadas, especificando las diligencias previas seguidas por el municipio —encargado de financiar y preparar el agasajo—, las circunstancias económicas, las decoraciones y tramoyas que se proyectaron, el nombre de los artífices que trabajaron en ellas, etc. Como no es necesario insistir en tales aspectos, dedicaremos nuestra atención a evaluar el destacado papel que desempeñó Teodoro Arde-

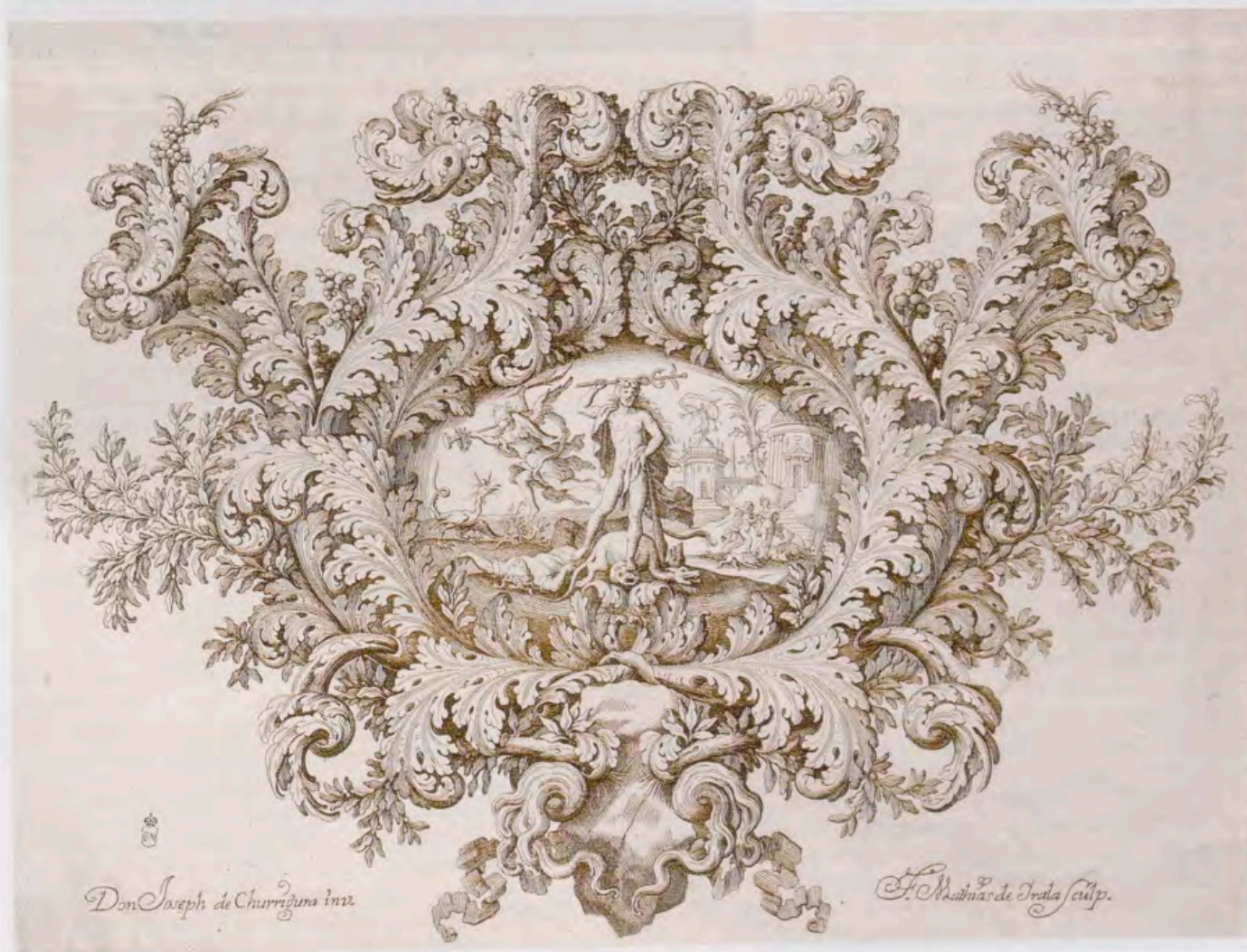
mans en la preparación de estos festejos —en el transcurso de los cuales tuvo ocasión por vez primera de trabajar en compañía de José de Churriguera— y a intentar desentrañar la entidad de las máquinas que proyectó, de las que no se ha identificado hasta el momento ningún diseño.

Las primeras noticias que se conocen en relación con la entrada pública son de los primeros días de enero de 1701, cuando se discutieron en el Ayuntamiento las condiciones en que se habrían de adornar las calles y plazas del recorrido, se arbitraron medios económicos para ello y se constituyó una comisión extraordinaria para poner en práctica lo acordado y supervisar los trabajos⁴. No obstante, el corregidor ya había tomado ciertas precauciones y, el 1 de diciembre de 1700, había ordenado a dos de sus alarifes, Felipe Sánchez y Teodoro Ardemans, que, en compañía de uno de los escribanos de la visita general para el adorno y policía de la Villa, reconocieran los inmuebles comprendidos entre la esquina del Prado de San Jerónimo y las Reales Caballerizas, para supervisar el estado de seguridad y firmeza de los edificios y obligar a sus dueños a repararlos antes de la entrada real, en prevención de cualquier desgracia. Ocho días después de que se emitiera el auto del corregidor, los arquitectos habían llevado a cabo parte del trabajo, si no todo, e informaban al concejo del resultado de la inspección⁵.

*José de Churriguera
y fray Matías de Irala.
«Representación emblemática
de Felipe V». Madrid.
Biblioteca Nacional.
E/12922.*

A este mismo interés por componer y adcentrar las calles y casas por donde había de pasar la comitiva respondieron otras órdenes, que se dieron más tarde, para limpiar los faroles de las plazas de Palacio y de la Villa; para reempedrar y enarenar las calles del recorrido; para revocar la Torrecilla del Prado; para restaurar la fachada del Buen Retiro y, en fin, para poner corrientes y limpiar las fuentes de la Puerta del Sol y la Plazuela de la Villa⁶.

Una parte fundamental de los festejos de bienvenida eran las tramoyas, arcos, carros triunfales y castillos de fuegos que se debían levantar a lo largo del recorrido. Por decisión municipal, se acordó limitar el desarrollo de estas fábricas y reducirlo a un arco de triunfo al inicio de la Carrera de San Jerónimo, una galería de arquillos uniformes en las dos aceras que iban desde la puerta del Palacio del Buen Retiro hasta la Torrecilla del Prado (Texeira, 32), un Monte Parnaso frente al oratorio del Espíritu Santo (Texeira, XIV), y dos carros para comediantes y un castillo de fuegos de artificio en la plaza del Alcázar Real. Las trazas y condiciones de ejecución de todas estas estructuras, así como las del tablado sobre el que Madrid debería asistir a los festejos, corrieron por cuenta de Ardemans, mientras que su ejecución material, a excepción del tablado y el castillo de fuego, se adjudicó a la compañía formada por José de Churriguera,



Francisco Alvarez, Manuel de Arredondo, Juan de Ribera y Pedro de Araújo, que se avinieron a trabajar respetando en todo las trazas y condiciones establecidas por el teniente del maestro mayor de obras municipales⁷.

Entre la documentación que guarda el Archivo de la Villa no se ha conservado ninguna de las trazas diseñadas por Ardemans, aunque los textos de las condiciones de obra nos permiten perfilar una idea aproximada de su aspecto general, si bien las noticias que tenemos de cada caso son bastante desiguales. Así, del Arco de Triunfo sólo sabemos que debía tener tres entradas: la central principal y dos laterales; que debía ocupar con su alzado todo el ancho de la Carrera de San Jerónimo, desde el palacio de los Duques de Lerma hasta el frontero del Conde de Aguilar, y que estaba profusamente adornado con «figuras corpóreas» y niños —hasta un total de cincuenta— y tarjetas y molduras. Para ampliar estas noticias es preciso recurrir a la *Descripción* que se imprimió después de los festejos⁸. Por ella sabemos que era de orden toscano, como convenía a un monumento erigido para la entrada de un Monarca. Así lo había prescrito Serlio al enunciar su famosa y controvertida teoría arquitectónica de los órdenes, a partir de la cual se asignó a cada uno de ellos un significado alegórico concreto —aunque variado luego por los tratadistas posteriores— susceptible de aplicarse a las distintas fábricas arquitectónicas en función de su utilidad y su carácter. En cuanto a su estructura formal, era de dos cuerpos superpuestos, elevados sobre cuatro pedestales; el inferior, de fachadas idénticas y triple vano de acceso, se articulaba mediante columnas pareadas fajadas con guirnalda, e iba rematado por un frontón recto con figuras recostadas. El superior, en cambio, tenía sólo una luz central en forma de palco, mientras que los huecos laterales estaban cegados para poder acoger elementos decorativos. Sobre este cuerpo descansaban un frontón partido y un remate con escudos reales y trofeos bélicos⁹.

En las condiciones de obra tampoco se especifica gran cosa sobre la galería de arquillos, excepto que estaba constituida por arquerías paralelas de 36 luces, «repartidas en tres tramos cada acera dejando entre unos y otros su plaza de la longitud que diere de sí el terreno para el desahogo de la gente», y que también confiaba su decoración a la presencia de abundantes figuras de bulto redondo, distribuidas en las claves de los arcos y entre ellos¹⁰. Igual que en ocasiones anteriores, el éxito de estas máquinas efímeras se cifró en su apariencia opulenta y grandiosa, lograda mediante la imitación de materiales nobles, la abundancia decorativa y la elaboración de un programa iconográfico, común a toda la serie, que exaltaba las virtudes políticas y humanas del nuevo Monarca a través de la alegoría y la mitología, ayudando a entender su significado trascendente con las leyendas de los jeroglíficos. Ardemans se refugió en una tradición muy con-



G. de Aguirre.
«Autorretrato
de Teodoro Ardemans» (copia).
Museo de la Academia
de Bellas Artes
de San Fernando.
Inv. 524.

solidada entonces para proyectar las tramoyas que debían engalanar el recorrido regio e ilustrar, con un gran despliegue de recursos retóricos, su poder político y el alborozo con que había sido acogida su llegada. Aunque carecamos de datos suficientes para hacer un análisis tipológico y artístico de las arquitecturas proyectadas, podemos deducir que, como en otras ocasiones, su abigarramiento formal y conceptual constituyó el medio de expresión más eficaz al servicio del artista para manifestar gráficamente estas ideas; así lo indica también la tendencia prevalente en el pliego de condiciones a incidir en la ejecución de los elementos ornamentales en detrimento de los estructurales, para cuya definición se remite siempre al diseño de la planta y el alzado. Esto, a su vez, nos hace pensar que debía tratarse de dibujos de gran calidad y detalle, cuya precisión eximiría al autor de pormenorizar en sus características.

Mucho más interesantes y concretos son los datos que poseemos del Monte Parnaso. Organizado sobre una planta rectangular, debía tener «en su centro un arco grutesco imitado a piedra y sobre él el Monte Parnaso con su fuente imitada en el medio y que esta descienda al hueco de dicho arco muy bien pintada e imitada. Que en dicho Monte Parnaso y plano ha de haber diez y seis figuras corpóreas de nueve pies de alto y estas han de significar lo que al ingenio que da la dirección

pareciere. Que sobre la cumbre de dicho Monte ha de ir el caballo Pegaso de la magnitud que pareciere más proporcionado. Que este dicho adorno ha de llevar su foro en porción de círculo pintado de diversos arcos y enramados significando un jardín muy ameno...»¹¹.

Todos los elementos descritos nos remiten a una iconografía que se había hecho muy popular en los grandes aparatos festivos madrileños del siglo XVII, el de la hermandad de Apolo y las Musas como representación alegórica de la divinidad protectora de la sabiduría. Aunque, al parecer, no fue un tema del que abundaran los ejemplos en el campo de nuestra pintura, sí tuvo gran aceptación durante la centuria en los monumentos levantados para celebrar las entradas regias en la Villa, y tenemos constancia de que fue utilizado en los recibimientos de Mariana de Austria y María Luisa de Orleans¹². En la descripción que hace Ardemans de la fábrica aparecen todos los elementos definidores del Monte Parnaso conforme a los textos clásicos: la Montaña de la Fócida, donde tenían su morada el dios Apolo y las hijas de Zeus y Mnemosina, deidades de las Artes y de las Ciencias; la fuente Castalia, cuyas aguas inspiraban a los poetas; una serie de figuras (hasta un total de dieciséis) para representar a las Musas y a los demás personajes que estableciera el ingenio encargado de proporcionar el programa alegórico, y el caballo Pegaso, que servía de cabalgadura a las Musas. Faltaba, sin embargo, uno de los elementos más defi-

nitórios del conjunto iconográfico: la figura del propio dios Apolo, del que no se hace mención.

En los Montes Parnaso erigidos en los dos recibimientos regios que acabamos de citar también se incluyeron los elementos de rigor, aunque el hecho de tratarse de entradas de reinas determinó algunas novedades iconográficas, relativas a su función de cónyuges del Monarca¹³. Se desconocen los proyectos originales de las fábricas levantadas en 1650 y 1680, pero podemos deducir su imagen con ayuda de las descripciones literarias que se hicieron al respecto. Confrontando ambos modelos parece que Ardemans eligió para la ocasión de Felipe V una representación más sencilla, literal y explícita del tema —entre otras razones porque no estaba condicionado por las circunstancias que determinaron las variantes en los casos anteriores— adecuando su iconografía a los gustos que el lenguaje barroco había impuesto y dotándola del sentido escenográfico que la ocasión requería¹⁴. No olvidemos, de todas formas, que en 1680 Teodoro había superado su primera etapa de formación y que, en seguida, entraría en contacto con Claudio Coello, uno de los profesores que iba a desempeñar, junto con Donoso, un papel protagonista en el diseño de los monumentos efímeros para la entrada de María Luisa. Dada la admiración que Ardemans sentía por el estilo artístico de ambos, la proximidad que tuvo con aquél durante este tiempo y la espectacularidad de las máquinas entonces levantadas, es fácil imaginar que, tanto su

Nicolás de Fer.
Vistas parciales de Madrid
y retrato alegórico
de Felipe V.





Teodoro Ardemans.
Retrato ecuestre de Felipe V.
Incluido en la obra
de A. de Ubilla y Medina.
Sucesión de ...Phelipe V...
en la Corona de España.
Madrid. 1704.

iconografía como su desarrollo formal y ornamental, impresionaran sensiblemente su ánimo y mantuvieran en él el eco de su grandiosidad durante mucho tiempo¹⁵.

Sin duda, el parco texto descriptivo de las condiciones no nos informa de todo ello, pero contamos con la traza original o, al menos, con un dibujo de Ardemans directamente relacionado con esta obra.

El diseño fue dado a conocer en 1926, durante la Exposición sobre «El antiguo Madrid», y se catalogó como «Tramoya escenográfica. Fuente monumental de estilo rústico»¹⁶. Está firmado y rubricado por «Teodoro Ardemanus», lo que nos pone sobre aviso de la etapa artística en que fue ejecutado¹⁷. Como otros dibujos suyos, posee una innegable calidad, aunque éste, por su propia condición y por la naturaleza del asunto representado, es más inmediato, tiene una factura muy suelta y está trazado a pluma con rasgos rápidos y cortos, ilustrando con precisión sus intenciones; también ahora se vale de la aguada para el sombreado, que refuerza, en este caso, con un intenso rayado. La primera persona que relacionó el proyecto con la iconografía del

Monte Parnaso fue López Torrijos, alertada sobre todo por la presencia de Apolo rematando el conjunto, en la cima de una montaña desarrollada en torno a un gran arco rústico, aunque no pudo determinar si se trataba de «un proyecto para una fuente pública de grandes dimensiones, o quizá para una decoración teatral o de fiestas públicas; en él puede verse, coronando el arco central, la figura de Apolo tocando un instrumento de cuerda y, escalonadas hasta el suelo, una serie de musas o ninfas, que muestran la continuidad que el tema había de tener en el siglo XVIII»¹⁸.

Al margen de eventuales modificaciones en el diseño definitivo de esta fábrica efímera, es evidente que se corresponde con la traza descrita por Ardemans en su pliego de condiciones, con la única particularidad de que falta el caballo Pegaso y de que, en cambio, aparece la figura de Apolo coronando el Monte. En realidad, coronando una de sus dos cimas, pues el diseño muestra claramente que la montaña se proyectó con dos cumbres, igual que en los modelos anteriores. La necesidad de incluir este personaje en una representación del Parnaso es tan palmaria, que nos hizo pensar que podía deberse a un descuido del autor su silenciamiento en la descripción referida más arriba, cuando en realidad se debe a que Ardemans no asignó ningún papel a los personajes, por no ser competencia suya, y se limitó a establecer su número, probablemente en connivencia con el ingenio encargado del programa iconográfico. Según la *Descripción* impresa de estos ornatos, se repartieron por el Monte las figuras de las nueve musas y las de seis poetas españoles, que, sumadas a la de Apolo, constituirían las dieciséis mencionadas en el pliego de condiciones. En cambio, la ausencia de Pegaso en la traza venía determinada por el hecho de no tratarse de un dibujo completo, sino sólo de la mitad izquierda del conjunto; de ahí que se hiciera mención explícita de su existencia en las condiciones de obra. El Caballo en corveta ocupó un lugar preferente en la composición definitiva, culminando la otra cima al lado de Apolo¹⁹.

La idea de proyectar en el Monte otros personajes para acompañar a los que la mitología clásica consideraba sus habitantes no fue original de Ardemans; en esto siguió una tradición muy consolidada, que permitía la incorporación de las efigies de hombres ilustres de las ciencias y las artes o bien de otras divinidades o personajes alegóricos. Esta innovación procedía de la cultura renacentista y fue bien acogida en el barroco por sus posibilidades retóricas, que aumentaban el carácter sugestivo de los aparatos efímeros, permitían ahondar en su sentido emblemático y potenciaban la exaltación del personaje agasajado. De hecho, los Parnasos que precedieron a éste también se enriquecieron con la presencia de otros seres aparte de las nueve musas, su dios protector y su cabalgadura.

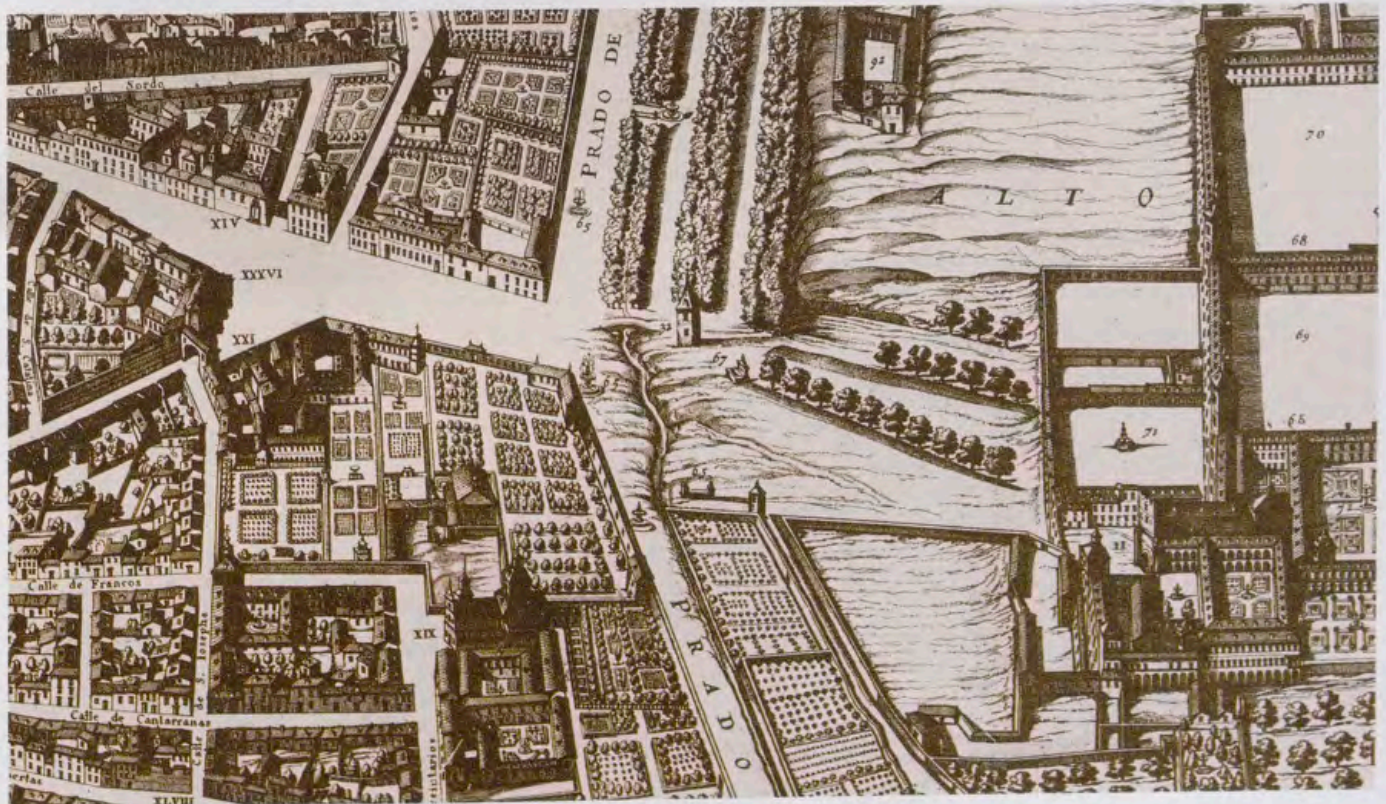
Los restantes elementos siguen al pie de la letra las noticias proporcionadas por Arde-

mans: el «arco grutesco imitado a piedra y sobre él el Monte Parnaso con su fuente imitada en el medio»; las dieciséis figuras corpóreas (ocho a cada lado del monte, en el dibujo), sin definir aún un significado preciso y distribuidas sólo eventualmente, en función de la simetría y el equilibrio compositivo del diseño artístico, no de su ubicación definitiva en el monumento, y el «foro» o galería posterior «en porción de círculo pintado de diversos arcos y enramados significando un jardín muy ameno...»²⁰.

Tal y como habían prescrito los teóricos del vitruvianismo durante el revisionismo manierista de la arquitectura, y de acuerdo con la teoría de la adecuación de los órdenes, que asociaba el «grutesco» a la constitución de arquitecturas cuya apariencia imitaba a la propia naturaleza, Ardemans articuló el monumento a partir de un gran arco rústico de medio punto, que servía de apoyo a la estructura rocosa del Monte, adoptando en conjunto la apariencia de una verdadera gruta natural enclavada en un ameno entorno. También en esto se mostró fiel a una cultura artística bien arraigada en Madrid en el siglo XVII.

José del Olmo apenas participó en estos festejos, quizá como consecuencia del favor que dispensó el corregidor Ronquillo Briceño a Teodoro Ardemans. Al margen de esta circunstancia, la carrera del entonces maestro mayor de la Villa y de la Corte, y su propia vida, estaban a punto de truncarse, sin darle tiempo para conocer la renovación cultural que impulsó la nueva dinastía. Con la muerte de Olmo, en 1702, Ardemans encontraría abierto el camino para acceder a los empleos de obras municipales y reales más ambicionados en el momento, iniciando una nueva andadura profesional.

Pedro de Texeira.
«Topographia de la Villa de Madrid». 1656.
Detalle de la zona en la que se levantó el «Monte Parnaso».



NOTAS

¹ Y. Bottineau estudió en profundidad el arte cortesano en la España de Felipe V y analizó la diversidad de influencias comentada. Cfr. *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1962. Traducción española, Madrid, FUE, 1986.

² Sobre ese pretendido involucionismo de Churriguera quien más enfatizó fue H. DAMISCH, en su conocido estudio «L'oeuvre des Churriguera. La catégorie du Masque», *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* [1960]. Los grandes detractores del barroco, con Ceán y Llaguno a la cabeza, difundieron, en cambio, una imagen moderada de Ardemans, sin asociar las raíces de su estilo con el barroco decorativo local, más por desconocimiento de su obra que por otra cosa. Así, Llaguno le compadecía por los tiempos que le había tocado vivir, afirmando que «Ardemans tuvo la mala suerte de alcanzar aquel tiempo infelicitísimo para la arquitectura, en que andaban desterrados de ella lo natural, lo grande y lo bello. Con mejores estudios se hubiera distinguido sin duda, como lo indica el diseño que hizo antes para el túmulo de la Reina María Luisa de Saboya; y aun sin ellos fue superior a todos sus contemporáneos, y hombre insigne si se le compara con Hurtado, Ribera y otros» (*Noticias...*, ed. de Madrid, 1977, t. IV, pág. 112). Desde luego que Ceán suscribió las palabras de su colega. No vamos a entrar en valoraciones comparativas sobre el genio artístico de Ardemans, Churriguera o Ribera, ni es necesario mencionar nuestro desacuerdo con los académicos en este punto. Sólo señalaremos que se equivocaron al evaluar la formación de Ardemans, así como en enjuiciar su postura ante un lenguaje ornamental que él mismo practicó. Si para Ardemans fueron infelicitísimos los tiempos que vivió fue por otras razones, relativas a la desacreditación general de las Artes y de las Ciencias, al intrusismo laboral, al desprestigio de la profesión de la arquitectura, a la esterilidad intelectual de los tiempos y a la decadencia, en fin, que amenazaba con bastardear tan noble arte y dejarla en manos de gentes sin la formación adecuada. Por fortuna, el juicio de los académicos se revisó hace tiempo y los estudios de Schubert, Kubler, Bottineau, Bonet, Ceballos y Tovar, por citar los más representativos, han vuelto a enmarcar la figura de Ardemans en el contexto de la tradición barroca castiza, si bien han vislumbrado igualmente su interés renovador y su afán por conciliar estas ideas con los nuevos tiempos. Sobre este artista pueden consultarse también mis trabajos: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*.

Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III (Madrid, Universidad Complutense, 1990, dos tomos), y *Arquitectura y urbanismo en las Ordenanzas para Madrid de T. Ardemans* (Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992).

³ «La entrada real de Felipe V en Madrid en 1701», en *Villa de Madrid*, año XXV, 1987-I, n.º 91, págs. 63-77.

⁴ VILLENNA y SÁENZ DE MIERA: *Op. cit.*, 1987, págs. 65-67.

⁵ AHPM, P.º 14506, correspondiente al escribano Gabriel de Nevares. El que acompañó a Ardemans y a Sánchez en su inspección fue Ventura Ruiz González. Por desgracia, sólo conocemos fragmentariamente el resultado de la visita, que hubiera sido muy interesante para documentar el estado de la arquitectura doméstica, el urbanismo y la edificación madrileños del momento. La noticia pertenece a un traslado particular de documentación que hicieron los dueños de uno de los inmuebles afectados, situado en la calle Mayor. Ardemans también fue designado para efectuar un registro general de los edificios de la Plaza Mayor en compañía del alarife Juan de Pineda; ambos declararon los reparos que requerían unas casas propiedad del municipio en la Carnicería Mayor, que fueron ejecutados por Juan de Morales (ASA, 2-65-1).

⁶ Esta última diligencia corrió por cuenta de Ardemans, que ajustó las obras con el marmolista Francisco González (ASA, 2-65-1).

⁷ El 5 de febrero de 1701 la comisión de festejos reconoce «la traza y condiciones hechas por Teodoro Ardemans artífice, para la ejecución de un arco grande que se ha de hacer a la entrada de la carrera de San Jerónimo junto a las casas del Duque de Lerma, y arquillos en la tirantez desde la Torrecilla hasta el Retiro por uno y otro lado y un Parnaso frente a la iglesia del Espíritu Santo que está frente a los Capuchinos y dos carros triunfales para la música de los comediantes que han de ir acompañando a S. M. en la plazuela de Palacio y limpiar los adornos de la portada de piedra del Retiro borrando y escribiendo las inscripciones que fuesen menester...». El mismo día se acuerda con los maestros citados la ejecución de estas obras, formalizando en seguida la escritura de obligación (ASA, 2-65-1).

⁸ *Descripción del Adorno que se hizo en esta Corte a la Real Entrada de Su Magestad Nuestro Católico Rey Don Felipe Quinto, el día catorce de abril desde el Buen Retiro a Palacio, con el aparato de Arco, Monte Parnaso, y distancias del al Prado, y carrera hasta el Palacio: De sus geroglíficos, motes y demás inscripciones, según sentido literal, Histórico o Natural del Asumpto*, s.l. (Madrid), s.a. (1701). BN: R/23787.

⁹ Una descripción más detallada y minuciosa es la que realizan Villena y Sáenz de Miera en su estudio citado, 1987, págs. 74-75.

¹⁰ Como en el caso del arco de triunfo, las autoras anteriormente citadas describen con detalle su estructura y su decoración, a partir de las noticias que proporciona la *Descripción anónima* publicada con motivo de estas fiestas; también transcriben los motes que ilustran los jeroglíficos, explicando su significado emblemático (*Ibidem*, págs. 72-74).

¹¹ «Condiciones con las cuales se ha de ejecutar las obras del arco del Prado, arquillos, monte parnaso y carros para los comediantes...». Firmadas por «Teodoro Ardemans» el 6 de febrero de 1701 y refrendadas por Churriguera, Arájio, Arredondo, Ribera y Alvarez (ASA, 2-65-1).

¹² R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, págs. 302-308.

¹³ R. LÓPEZ TORRIJOS: *Op. cit.*, 1985, pág. 305. En relación con los monumentos levantados para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680, pueden consultarse los estudios del Conde de Polentinos: «Arcos para la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II», *Bol. Soc. Esp. de Excursiones*, t. XXVIII, Madrid, 1920; MARQUÉS DE SALTILLO: «Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista», *Bol. Real Acad. de la Historia*, n.º 121, 1947, págs. 365-403; R. LÓPEZ TORRIJOS: «Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans», *A.E.A.*, n.º 231, 1985, págs. 239-250, y J. L. SOUTO: «Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa», *REALES SITIOS*, XXII, n.º 86, 1985, págs. 45-52.

¹⁴ Para la entrada de Mariana de Austria «se levantó un

Monte Parnaso en la Torrecilla del Prado. La montaña tenía dos cumbres, una donde estaba Hércules, y otra —coronada por Pegaso— donde había estatuas de poetas españoles y romanos y “nueve musas vivas significadas en nueve ninfas”; entre las dos cimas, se veía a Apolo descansando sobre el plectro. La obra sabemos fue realizada por Sebastián de Herrera Barnuevo». Para la de María Luisa se ejecutó otro «Parnaso rematado por Apolo “sentado con las nueve musas y Mnemosine con las letras de la reina”, junto a Apolo estaban Himeneo y Persuasión». Son palabras de R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología*, *op. cit.*, 1985, pág. 305.

¹⁵ Palomino relata la admiración que despertó en la Corte la arquitectura efímera erigida en 1680 y destaca el papel de Coello como tracista «del arco célebre del Prado, y la calle del Retiro... donde estaban todos los reinos de esta Monarquía... cosa verdaderamente de extremado gusto y capricho, como también lo fue la traza del ornato de la plazuela de la Villa, en que se ejecutaron las Fuerzas de Hércules, por traza de Claudio, ... con dificultad se verá otra entrada semejante en España...» (*Museo Pictórico*, ed. Madrid, 1947, págs. 1061-1062).

¹⁶ Catálogo de la exposición citada en el texto, Madrid, 1926, n.º 1386. Sin otras precisiones fue incluido también en el Catálogo de la exposición *Utopía y realidad en la arquitectura*, 1985, n.º 446. Por último, y más recientemente, ha sido publicado este diseño en el *Catálogo de Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, n.º 63, con un preciso comentario de la profesora V. Tovar, que señala ya mi identificación de este diseño con el Monte Parnaso erigido en Madrid para celebrar la entrada de Felipe V.

¹⁷ Teodoro Ardemans elige la forma latinizada «Arde-manus» durante lo que podríamos considerar su etapa de formación profesional y posterior afianzamiento, esto es, desde que inicia su andadura artística hasta los primeros años del siglo XVIII. Con este apellido se le conoce entonces y así firma él todos los documentos. Poco a poco, después de 1704 aproximadamente, empieza a abandonar esta fórmula y a sustituirla por la consabida «Ardemans», constituyendo éste uno de los recursos fiables, aunque de precisión relativa, que poseemos para fechar sus trazas. Merced a la utilización de una u otra fórmula no podemos concretar el año de un proyecto sin fechar, pero sí podemos situarlo en una de las dos fases profesionales por las que atraviesa la carrera del autor.

¹⁸ R. LÓPEZ TORRIJOS: *Op. cit.*, pág. 306, il. 130. El dibujo pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional, Catálogo Barciá, pág. 47, referencia manuscrita después de la edición del libro. Durante el largo tiempo transcurrido hasta la publicación de estas Noticias sobre el Monte Parnaso, ha salido a la luz el estudio de T. Zapata Fernández de la Hoz: «Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V» (*A.E.A.*, 255, 1991, págs. 361-372), donde ya se identifica correctamente el dibujo de Ardemans.

¹⁹ Así se manifiesta en la *Descripción* impresa, interpretada por Villena y Sáenz de Miera de la siguiente manera: «... se encontraba en la acera de la izquierda de la carrera de San Jerónimo, un Monte Parnaso elevado sobre un tablado... Se levantaba sobre seis pilastras de pedestal rústico... Sobre las pilastras, ..., un Monte Parnaso, en cuya cumbre se encontraba el caballo Pegaso dando una corveta; de las patas traseras, apoyadas en el Monte, surgía entre las rocas, un manantial que discurría por la pendiente hasta una taza de alabastro que representaba la fuente Castalia y que se derramaba sobre un arco apoyado en pilastras. Junto a Pegaso estaba situada la figura de Apolo tocando la lira y distribuidas por el Monte, las nueve Musas. Por último, al pie del Monte, se colocaron las figuras de seis poetas españoles...» (*op. cit.*, 1987, págs. 75-76).

²⁰ La presencia de las figuras en este proyecto debe tenerse por arbitraria, pues su definición última no correspondía a Ardemans, que las colocó aquí para ilustrar el aspecto que ofrecería el conjunto una vez terminado. En la traza se da una importancia mayor a la estructura arquitectónica de la fábrica, aunque después de que se fijara la identidad de las diecisiete figuras previstas —en realidad sólo de seis, porque las Musas, Apolo y Pegaso eran preceptivos en la iconografía del Monte Parnaso— el arquitecto debería supervisar su diseño, construcción y distribución.

DIBUJOS DE JOYAS DE MARIA AMALIA DE SAJONIA

Por Amelia ARANDA HUETE



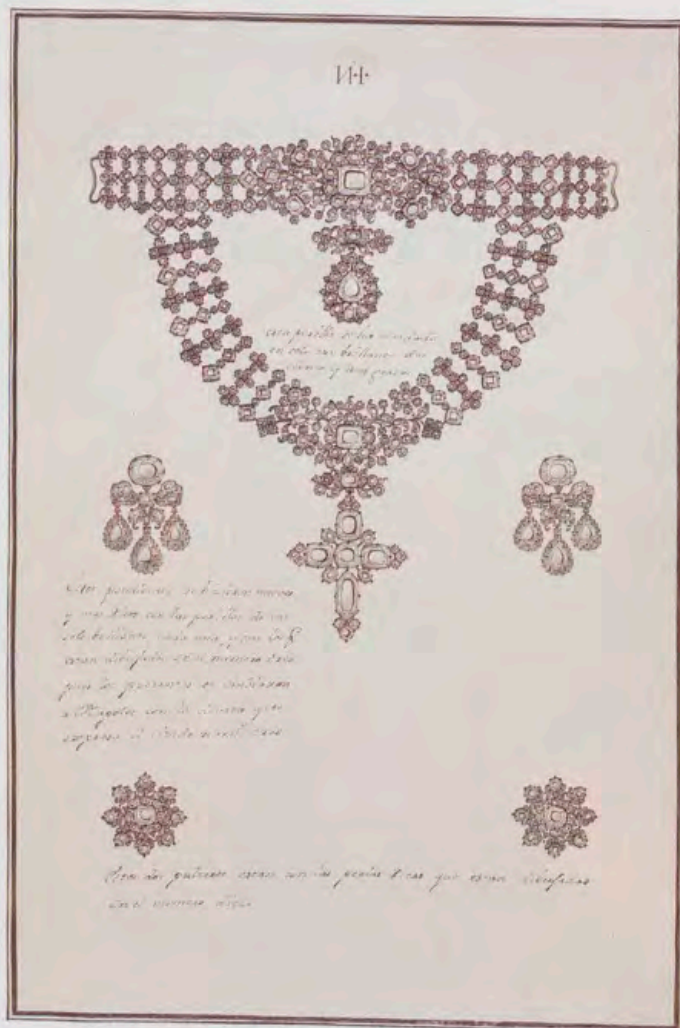
*Maria Amalia,
reina de Nápoles.
Giuseppe Bonito.
Fondo del Museo
del Prado.*

Las joyas pertenecientes a la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, sólo eran conocidas, hasta el momento, por los retratos conservados en los museos nacionales y extranjeros y por los inventarios realizados a su muerte en 1760. Pero la aparición de unos dibujos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid nos ha ayudado a completar el estudio y conocimiento de las mencionadas alhajas.

Estos dibujos, a diferencia de otros encontrados en Madrid, Sevilla, Barcelona, Valencia o Pamplona, no son de exámenes realizados por los plateros de oro para alcanzar el grado de maestría, o modelos para esos mismos exámenes, sino un inventario o catálogo ilustrado de las joyas que poseía la Reina cuando partió de Nápoles, con su esposo, camino de España, para ocupar el trono vacante dejado por la muerte de Fernando VI.

Los dibujos, anónimos, debieron realizarse por algún joyero, debido a la maestría y detalle con que están representadas las tallas y diseños de las piedras, y fueron cuidadosamente coloreados para dejar constancia de las piedras utilizadas en cada joya.

Al aparecer estas joyas en algunos retratos de Molinaretto o Bonito se puede pensar que son de origen italiano, aunque también pueden ser sajonas, porque figuran en el retrato realizado a María Amalia por Silvestre para presentárselo al infante Carlos. Alvar González-Palacios menciona a Michele Lofrano como el mejor joyero de Nápoles, pero no se puede asegurar que éste fuera el autor de los dibujos¹. Un inventario, añadido a éstos, parece ser de época posterior y su grafía coincide con algunos apuntes y aclaraciones que acompañan a los dibujos. Tampoco aparece firmado ni fechado, por lo que no se sabe quién y cuándo lo hizo.



Collar, pendientes
y broches de brazaletes (VI - I).

Es posible pensar que este catálogo de dibujos fue utilizado como relación de las joyas dejadas por la Reina a su muerte y que el inventario es un anexo con las joyas que no estaban dibujadas, porque pudieron ser adquiridas por la Reina poco antes de salir de Nápoles o nada más llegar a España. Las anotaciones en los dibujos son aclaraciones sobre las personas a quienes se dejaron las piezas en herencia o sobre las transformaciones que sufrieron las joyas. Todo hace pensar que los dibujos fueron revisados y comparados con las piezas existentes en el joyero de la Reina.

Esta teoría queda subrayada por la mención que se hace a «diferentes diamantes sueltos y entre ellos uno de color de rosa comprado de la herencia del cardenal Acquaviva». M.^a Teresa Oliveros de Castro, en la biografía que escribió de la Reina, relata detalladamente, con ayuda de los documentos conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, los pormenores de esta piedra². El diamante fue ofrecido a la Reina por la duquesa Strocchi, heredera del cardenal Acquaviva, poco antes de partir hacia España, y con la premura del viaje la pieza no fue pagada hasta meses más tarde.

Además de este diamante, el inventario describe otras joyas de la Reina: «un par de lazos todos de brillantes para

mangas y hacen compañeros con el adrezo rico de diamantes; un par de brazaletes o pulseras de seis ilos de perlas cada uno, con sus pasadores de brillantes y en el medio de ellos dos rosas de brillantes y en el medio de dichas Rosas un gran brillante en cada una de los mayores que se han visto; una piocha de catorce brillantes gotas que puede servir para el pecho, con reloj, estuche y caja de cristal de roca guarnecido todo de brillantes; quatro flores de brillantes y un engaste de lo mismo, sin la piedra de en medio; una piocha de brillantes figura de cornicopia con dos diamantes grandes; siete perillas de brillantes desiguales en el tamaño y la mayor de ellas con un diamante color de rosa; un adrezo de zafiros, diamantes brillantes blancos y amarillos, con ojas esmeraldas de verde y se compone de pieza de garganta, collar y cahida en devota con su cruz, par de pendientes a tres colgantes, un par de pulseras a rosetta con perlas menudas, una piocha grande, otra en mariposa y un ramo grande para el pecho; treinta y seis alfileres para el cavello de a un brillante cada uno, desiguales en el tamaño; una devota de perlas, un par de brazaletes compañeros con sus broches y botones de topacios orientales y brillantes pequeños y un par de pendientes de las mismas piedras de una perilla; un collar de perlas sin diamantes; un par de pulseras compañeras con sus broches de brillantes y un par de pendientes de brillantes con cinco perlas en cada uno; algunos relojes guarnecidos de pedrería y entre ellos ay algunos que no tienen piedras; un collar y su perilla, con treze perlas asentadas y un par de pendientes compañeros con quatro de dhas perlas y todas ellas guarnecidas o contornadas de un cerquito de diamantes».

La Reina tenía también otros objetos adornados con pedrería, como un abanico «con las guardillas guarnecidas de pedrería» y varias cajas.

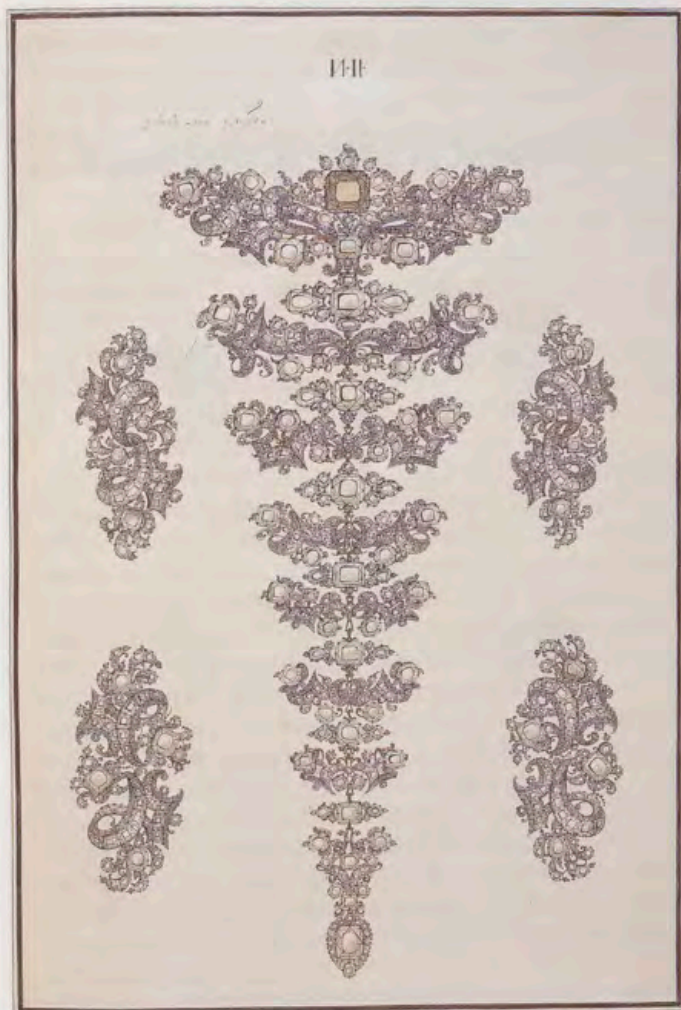
Aparte de este inventario que acompaña a los dibujos, se conocen otras joyas de la Reina a través de su testamentaria y de las particiones que hizo de las alhajas entre sus herederos. A su hijo Fernando, rey de Nápoles, le dejó la devota grande de diamantes que le había regalado su suegro con motivo de su boda con el príncipe Carlos, los pendientes y los brazaletes a juego. Además, una caja de oro con esmalte, guarnecida de brillantes, y una sortija compuesta de un diamante a perilla, contorneado de brillantes. Fue el principal beneficiario pero no el único, pues a su hermana, la infanta María Josefa, le dejó un aderezo de rubíes y diamantes; y a la infanta María Luisa, otro de esmeraldas y brillantes.

Hubo otras joyas que fueron enviadas a Polonia, Sajonia y Baviera: al Príncipe Real de Polonia, un anillo de brillantes; a la Princesa Real, un reloj diáspero guarnecido de brillantes; a la princesa Amalia de Sajonia, su sobrina, una piocha de brillantes con tres perillas; y a la Reina Madre, un anillo de brillantes.

La costumbre de repartir las joyas entre sus familiares era muy frecuente entre los reyes. En España, eran consideradas de uso personal de los monarcas, salvo algunas que están explícitamente señaladas en los inventarios como vinculadas a la Corona (la Peregrina y el Estanque), y podían hacer con ellas lo que quisieran. Esto explica la inexistencia de estas piezas, en la actualidad, en las colecciones españolas.

Por esta razón, sólo contamos con los dibujos y con las representaciones de joyas en los retratos reales para conocer estilísticamente cómo eran las joyas de la Corona.

Los dibujos que centran nuestro estudio son seis, numerados en la parte superior y enmarcados por dos trazos, uno más grueso que el otro. El primero (VI-I) es un collar, dos pendientes y dos broches de brazaletes. El collar, en



Broche de pecho conocido como «stomacher»,
y broches para mantos (I - II).

algunos inventarios, se denomina «pieza de garganta». El diseño de éste está formado por dos piezas semejantes; una en disposición horizontal y otra arqueada. El motivo central del collar es un lazo compuesto por tres cuerpos. El superior, de forma alargada, lleva un diamante, talla francesa, en el centro, bordeado de diamantes circulares, de los que parten ramas cuajadas también de diamantes de diversas tallas, y flores de seis pétalos con un diamante cuadrado en el centro. De éste cuelga el cuerpo intermedio, también alargado, pero más pequeño, con un diamante talla francesa en el centro y dos flores de diamantes a los lados, unidas a él por pequeñas hojas cubiertas de pedrería. El cuerpo inferior es una perilla con un diamante talla pera en el centro, rodeado de diamantes de diversas tallas. Los extremos del cuerpo superior se prolongan en tres hileras de diamantes en forma de flores de cuatro pétalos y rombos, unidas entre sí y rematadas en dos presillas para enganchar a ellas las cintas de seda o terciopelo que servían para ajustarse la joya al cuello. Del centro de la hilera inferior se engancha la pieza arqueada que completa el diseño del collar. Esta pieza es semejante a la descrita anteriormente, pero el lazo central es más pequeño y la perilla fue sustituida por una cruz latina; ésta lleva cinco diamantes, cuatro talla francesa; y el

del brazo inferior, rectangular. En los extremos y en los vértices de la cruz se colocaron diamantes talla pera y circular.

Este collar es una joya poco representada en los retratos del siglo XVIII. Hasta el momento no se ha encontrado ninguno en el que alguna reina o dama de la Corte lo luzca. Una joya parecida, aunque con ciertas variantes y de época posterior, la luce lady Elizabeth Keppel en un retrato realizado por sir Joshua Reynolds en 1761³.

Los lazos centrales fueron muy utilizados a finales del siglo XVII y principios del XVIII en toda Europa a manera de broches sobre el cuerpo del vestido. Ejemplares parecidos, aunque con ciertas variantes, se conservan en el Victoria and Albert Museum, provenientes del Tesoro de la Virgen del Pilar, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid y en el Museo del Pueblo Español de Madrid⁴. Sin embargo, sí se han encontrado varios dibujos con joyas semejantes. Uno, conservado en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, fechado hacia 1750, representa una composición parecida de broche con cruz⁵. Estas cruces también fueron realizadas por los artífices reales napolitanos⁶. Lo que resulta novedoso es que a estos lazos se unan, haciendo la función de las cintas de seda o terciopelo a las que las mujeres cosían las piezas para colgárselas al cuello, estas hileras de diamantes.

En la nota que fue añadida después se dice que sólo se transformó de ella la perilla, colocándose en su lugar un único diamante de cien gramos.

En la misma lámina se dibujaron dos pendientes y dos broches de pulseras. Los pendientes, tipo «girandole», se componen de un diamante circular, talla brillante, al que se une, por la parte inferior, una lazada, cuajada de diamantes con un diamante cuadrado en el nudo. De ella penden tres colgantes en forma de pera. Este tipo de pendientes fueron muy utilizados, y, como apunta María Jesús Sanz Serrano, existen dibujos semejantes en el Museo Episcopal de Vich, en los libros de pasantías de Barcelona, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca Nacional de París y en los libros de exámenes de Sevilla⁷.

Los pendientes no formaban juego con el collar, pues en la nota que se adjunta se dice que se hicieron unos nuevos, más ricos, para acompañar al collar, ya que éstos se enviaron a Nápoles junto con la devota y los broches de pulseras que aparecen en el dibujo número tres, como parte de la herencia que la reina María Amalia dejó a su hijo Fernando, rey de Nápoles.

Los broches de pulsera o botones tienen forma de flor de ocho pétalos cubiertos de diamantes, con un diamante cuadrado en el centro, rodeado de otros circulares más pequeños. Estos botones abrochaban hilos de perlas o cintas de tela. Unos similares se conservan en el Gabinete de Estampas de París grabados por Mondon y fechados en 1750⁸.

El segundo dibujo (I-II) es un broche de pecho, conocido también como «stomacher» o «devant le corsage», junto con cuatro broches de manto. El «stomacher» es una joya de forma triangular que cubría todo el cuerpo del vestido, desde el escote hasta el talle. Este modelo está formado por ocho piezas alargadas, separadas por siete entrepiezas de idéntico diseño y tamaño decreciente, según se va estrechando la joya, y una pieza triangular terminada en una perilla haciendo la función de remate. En la primera pieza, cuatro cintas mixtilíneas, entrelazadas, cuajadas de diamantes, se prolongan en motivos vegetales. Uniendo las cintas, un diamante cuadrado, talla francesa, enmarcado por dos circulares; y sobre él, un gran diamante, talla esmeralda, bordeado de diamantes circulares muy facetados.

Seis diamantes cuadrados se reparten por la pieza para darle más equilibrio y riqueza. La segunda, cuarta y sexta piezas tienen el mismo diseño aunque son de distinto tamaño por la forma de la joya, y lo mismo ocurre con la tercera, quinta y séptima, que además forman pareja con las anteriores, ya que son iguales aunque en sentido inverso. Se trata de dos cintas más grandes mixtilíneas, enlazadas con otras en forma de «ces» cuajadas de diamantes. Motivos vegetales completan el dibujo. En los extremos de todas las piezas, en la parte superior, se colocaron diamantes de la misma talla para subrayar el diseño triangular de la joya.

Las entrepiezas, que se alternan con las anteriores, están formadas por un diamante central, talla cuadrada, flanqueado por dos romboidales y uno oval. En el eje de las tres primeras se colocaron un diamante en la parte superior y otro en la inferior, sirviendo de unión con las piezas, pero en el resto se sustituyeron por simples arillos.

La pieza de remate tiene forma triangular. Consta de dos cintas, con diseño romboidal, encerrando un diamante cuadrado, y rematadas con otros diamantes en los vértices. En la parte inferior de las cintas, una perilla con un diamante central, talla esmeralda, bordeado de otros circulares.

Los broches de manto son simétricos y están constituidos por una cinta retorcida y quebrada, recubierta completamente de diamantes. Entre la cinta se mezclan hojas y flores también con pedrería. Forman pareja de dos a dos.

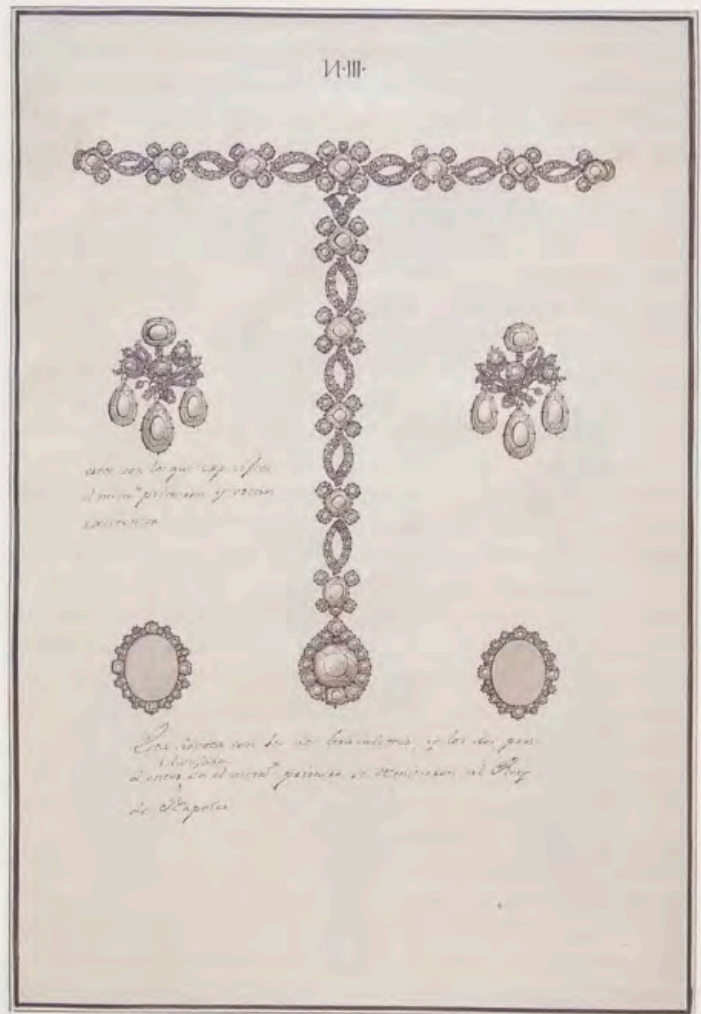
Todo el conjunto luce en el busto de la reina María Amalia de Sajonia en un precioso retrato, que pertenece al Museo del Prado, realizado por Giuseppe Bonito en torno a 1745. Como explica Jesús Urrea, la Soberana está vestida con un finísimo traje de corte, color gris plata, que conjunta ricamente con el magnífico broche, realizado, como ya se ha dicho, enteramente en diamantes⁹.

Al observar el retrato se comprueba que las piedras están montadas en plata o platino para crear más afinidad entre éstas y el metal. Además, en el siglo XVIII era costumbre engarzar estas piedras en metales blancos, buscando uniformidad con el colorido de las joyas y para evitar que éste eclipsara el de las piedras.

En el retrato sólo luce uno de los broches de manto, pero seguramente tendría puestos los cuatro. Las demás joyas que lleva la Soberana son similares a las de otros dibujos que se estudiarán a continuación.

El tercer dibujo (V-III) representa una devota, dos pendientes y dos broches de brazaletes. La devota es una joya en forma de «T» que las mujeres se colocaban en el cuello, ajustándose a él la pieza horizontal y dejando caer sobre el pecho la vertical. En los inventarios se denomina collar con caída de devota. El diseño de este modelo, que se repite en toda la pieza, está formado por un ojal cuajado de diamantes y un conjunto de cinco diamantes, uno central, romboidal, talla francesa, y cuatro, más pequeños, en forma de aspa. En el centro del cuerpo horizontal, el conjunto de diamantes es un poco más grande y además lleva dos más pequeños en el vértice superior e inferior. Al diamante del vértice inferior se une un motivo en forma de V, igualmente cubierto de diamantes, que sirve de nexo de unión entre los dos cuerpos de la joya. El remate de este cuerpo vertical es una perilla, con un gran diamante circular, talla brillante, bordeado de otros, también circulares y más pequeños.

Es una joya poco representada en los retratos de la época, pero aparece con mucha frecuencia en la documentación relativa a la reina María Amalia. Como ya se ha dicho antes, esta devota, junto con los dos pendientes y los dos broches de brazaletes que se representaron en el dibujo número uno, fueron los que se enviaron a Nápoles como parte de la herencia del rey Fernando, hijo de María Amalia.



Devota, pendientes y broches de brazaletes (V - III).

Además, como dice Oliveros de Castro, estas joyas fueron parte del regalo que Felipe V realizó a María Amalia cuando ésta se casó con el príncipe Carlos¹⁰.

Este tipo de joya fue realizada por los joyeros europeos a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII. En Sicilia se conservan algunos ejemplares parecidos, con la misma finalidad, pero dentro de la joyería popular, en la colección Cammarata y en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Roma, realizados en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque parecen derivar de modelos anteriores¹¹.

Una joya similar, aunque con el cuerpo vertical más corto, fue diseñada por Sebastiano Meyandi en Italia hacia 1755¹². Y en el Museo Poldi Pezzoli de Milán se conserva una joya del mismo estilo, realizada en plata, topacios, brillantes y diamantes rosas de procedencia francesa o italiana¹³.

Entre los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid existen varios en los que se reproducen piezas análogas¹⁴.

La archiduquesa María Giuseppa Gabriela d'Asburgo, prometida de Fernando IV, luce una joya similar, aunque parece que no lleva pedrería, en un retrato conservado en el Museo de Nápoles¹⁵.

Los pendientes son tipo «girandole» con un diamante, talla brillante, al que se unen por la parte inferior tallos, hojarasca y flores, de los que penden tres diamantes, talla pera, del mismo tamaño. No nos vamos a detener más en ellos, pues son iguales a los representados en el dibujo número uno.

Los broches de pulsera son muy sencillos. El diseño es un óvalo bordeado de diamantes circulares, con cuatro más grandes en los ejes verticales y horizontales. Estos broches solían llevar una miniatura en el óvalo y adornaban casi siempre las muñecas de las damas de la Corte. Este tipo de broche lo lucen las damas retratadas en el cuadro de Van Loo «La familia de Felipe V», y la propia reina María Amalia en el antes mencionado de Bonito.

El cuarto dibujo (VI-IV) representa un collar de diseño similar al del número uno, y dos pendientes tipo «girandole». El collar consta de dos cuerpos iguales, uno horizontal y otro arqueado. El diseño está formado por círculos y rosetas, separadas por cintas. El adorno central de ambos cuerpos lo constituye una roseta más grande con un diamante, talla tabla, en el centro, bordeado de diamantes circulares, cobijados por arcos entrelazados, cubiertos de pedrería. A la parte inferior se une una lazada, cuajada asimismo de diamantes, con uno cuadrado en el nudo. A él se engancha la perilla con un diamante central, talla pera, rodeado de segmentos cubiertos igualmente de pedrería.

Los círculos llevan un diamante en el centro, del que parten pétalos cubiertos de diamantes en disposición helicoidal, dejando entre ellos espacios calados. Las rosetas son iguales a las del adorno central, y las cintas tienen forma de «ochos», con una piedra en el centro y recubiertas de diamantes.

El motivo de roseta, lazo y perilla recuerda los zarcillos utilizados en el siglo XVIII. Un diseño semejante lo estudia M.^a Jesús Sanz Serrano, que además lo compara con otros encontrados en Barcelona. Asimismo apunta que forma parte, como adorno central, de un collar italiano de la segunda mitad del siglo XVII, conservado en el Museo Poldi Pezzoli de Milán¹⁶.

Un dibujo semejante al de este collar se encuentra en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, realizado por Augusto Duflos, joyero del Rey de España en 1767¹⁷. Y en la Biblioteca Nacional de Madrid también existen diseños semejantes a éste y con el mismo motivo, repitiéndose en ambos cuerpos¹⁸.

Una nota aclaratoria, posterior al dibujo, señala que la Reina mandó sustituir el adorno central por otra cosa, y lo reutilizó en otra joya.

Los pendientes, tipo «girandole», son parecidos a los descritos anteriormente. Un diamante, talla brillante, rodeado de otros más pequeños. De la parte inferior, un brote vegetal con un diamante en la parte baja, del que parten dos ramas en forma de «V». De los extremos y de la parte inferior penden tres colgantes en forma de gota, con un diamante talla pera bordeado de otros más pequeños.

En el quinto dibujo (VI-VIII) se representa una corbata, dos pendientes y dos piochas. La corbata es una joya de disposición vertical que las mujeres se colgaban al cuello con una cinta. Esta consta de tres cuerpos unidos entre sí por anillas. El superior lo forma un gran diamante rosa, talla brillante, bordeado de diamantes más pequeños, seis de ellos también rosas. De su parte inferior pende el segundo cuerpo, que consta de un diamante rosa, talla tabla, flanqueado por dos «ces» o volutas cubiertas de diamantes, de los que cuelgan tres hileras de perlas divididas en cuatro tramos por tres motivos almendrados, formados por un

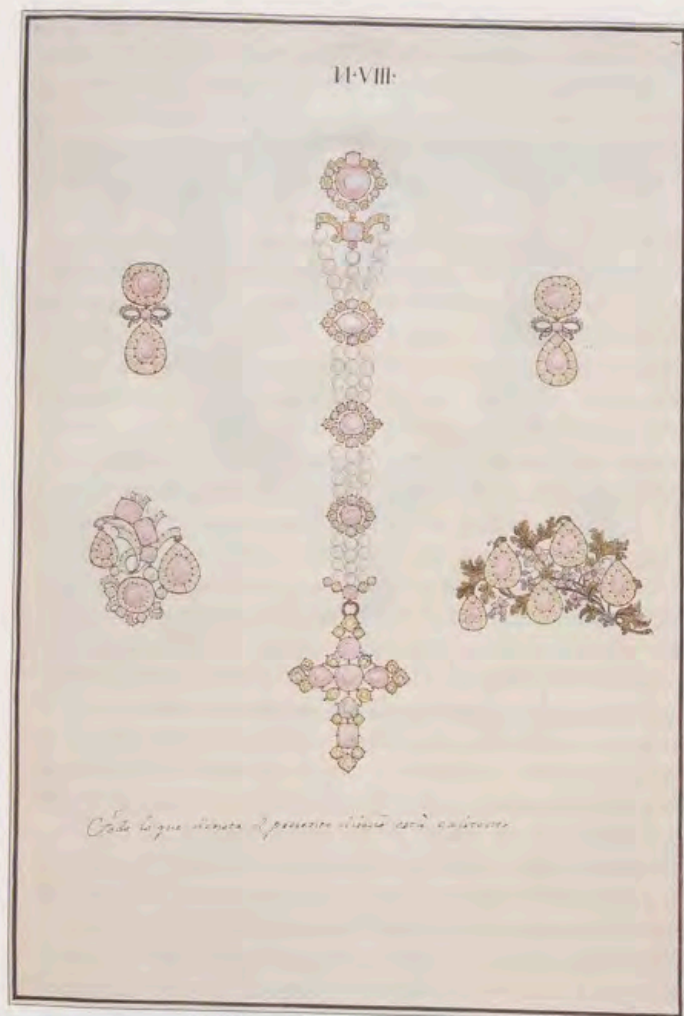


Collar y pendientes tipo «girandole» (VI-IV).

diamante central, de color rosa, rodeado de diamantes más pequeños rosas y blancos. Las hileras de perlas se unen en un conjunto de cinco diamantes, tres rosas y dos blancos. Al central se une el cuerpo inferior, formado por una cruz latina, con un diamante circular en el centro, otro semejante en el brazo superior, dos talla pera en los laterales, y uno, talla pera, unido por dos romboidales a uno cuadrado en el brazo inferior. Todos son de color rosa. En los vértices y en los remates de los brazos, tres diamantes blancos, de forma romboidal.

Esta pieza fue muy utilizada en el siglo XVIII. Existe otra, de la misma disposición y posiblemente con la misma utilidad, que se conserva en el Victoria and Albert Museum¹⁹. En los libros de pasantías de Sevilla, en algunas ocasiones, se denominan erróneamente «zarcillos», debido a que su diseño era muy semejante.

Los pendientes o zarcillos son muy simples. Constan de dos cuerpos separados por un lazo cuajado de diamantes, en cuyo centro se colocó otro diamante cuadrado. El cuerpo superior es un diamante rosa, talla brillante, bordeado de otros circulares de color blanco. El inferior es también un diamante rosa, talla pera, rodeado de diamantes blancos. Este tipo de pendientes se pueden ver con mucha frecuencia



Corbata, pendientes y piochas (I - VIII).

en los retratos de la época, porque su diseño era más sencillo que el «girandole», y por lo tanto su precio era menor. La reina María Amalia lleva estos pendientes en el retrato realizado por Giuseppe Bonito hacia 1745. La reina María Teresa de Francia tenía unos pendientes similares que fueron inventariados en 1691²⁰.

Las piochas o «pioggias», también conocidas como tembladeras, eran utilizadas por las mujeres para adornarse el cabello. Eran como una lluvia de pedrería sobre la cabeza y por eso se denominaron «pioggia» en italiano, su lugar de origen. Además, como vibraban al mover la cabeza, recibieron el segundo nombre. Esta joya —traída de Italia y puesta de moda por Isabel de Farnesio— fue muy utilizada por las reinas y damas de la Corte durante el siglo XVIII. Adorna su cabeza en casi todos los retratos que se le hicieron (Jean Ranc, Miguel Jacinto Meléndez, Louis Van Loo, etc.) y regaló una a María Amalia cuando se casó con el príncipe Carlos. María Amalia también la usó con mucha frecuencia y aparece tanto adornando su cabello como en los inventarios de sus joyas.

El diseño asimétrico de la piocha de la izquierda se reparte a ambos lados de un eje, formado por cinco diamantes, tres rosas y dos blancos, de distinto tamaño y

talla. A la derecha del eje, un diamante rosa, talla pera, bordeado de otros blancos y cuatro tallos cuajados de diamantes. A la izquierda, en la parte inferior, un diamante rosa circular, rodeado de otros blancos, de los que parten cuatro volutas cuajadas de diamantes rosas intercaladas con cuatro diamantes romboidales, de color blanco. Encima de este diamante, un tallo cubierto de diamantes blancos, que termina en un diamante rosa, talla pera, rodeado de diamantes blancos.

Esta piocha luce en el cabello de la Reina en el retrato realizado por Giuseppe Bonito, y que ya fue comentado. Parece estar realizada enteramente en diamantes blancos, pero esto puede ser una licencia del pintor.

La piocha de la derecha presenta un diseño vegetal. Un tallo con dos hojas se abre en varias ramas, de las que penden cinco diamantes rosa, talla pera, bordeados de diamantes blancos. Intercalados entre ellos, varias hojas y flores. Los pétalos de las flores son pequeños diamantes de color rosa. El tallo, las ramas y las hojas están esmaltados en verde.

En el retrato que realizó Molinaretto, aproximadamente en 1739, luce una semejante a ésta, formada por gotas de diamantes. Parece ser la misma que lleva en el retrato de Louis Silvestre, ambos en el Museo del Prado. La Reina debía tener varias piochas de motivos vegetales, pues estaban muy de moda en la época y aparecen con más frecuencia en los inventarios y en los libros de dibujos, debido a que su diseño se adaptaba más al gusto rococó.

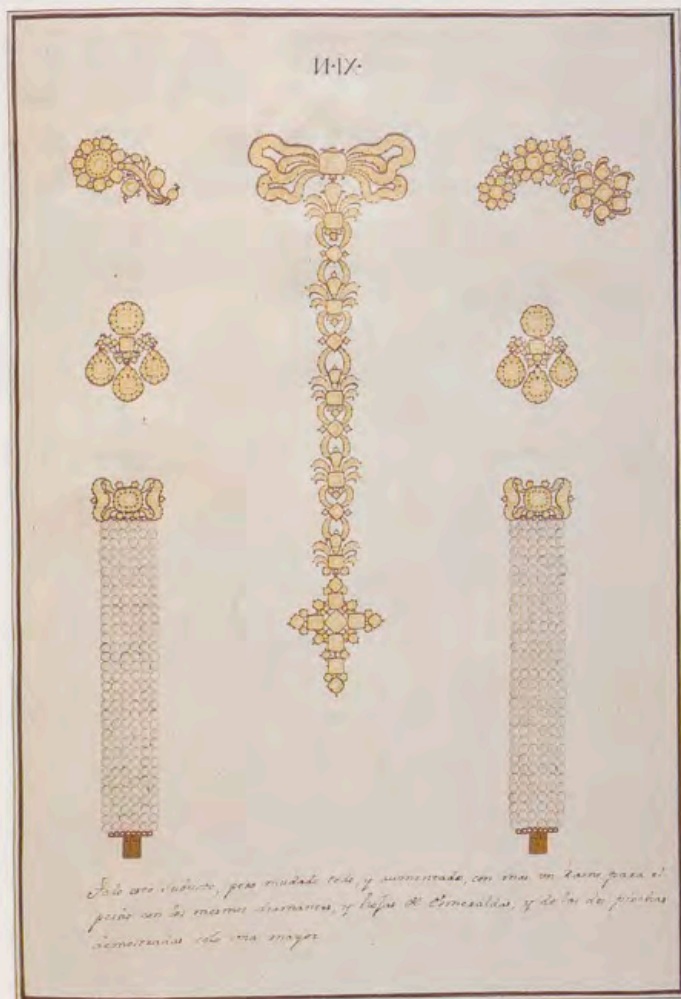
Por último, el sexto dibujo (I-IX) presenta una corbata, dos piochas, dos pendientes y dos pulseras. La corbata está formada por tres cuerpos, como la anterior. El superior consta de una doble lazada, cuajada de diamantes, en cuyo centro hay otro diamante talla tabla. De su parte inferior pende el cuerpo intermedio, formado por un diamante al que se unen por la parte inferior cuatro ramas simulando una palmera, con un diamante en el centro. De aquí cuelga una especie de ocho, cuajado de diamantes, en cuyo centro hay un diamante cuadrado, flanqueado por dos más pequeños. Este motivo se repite cuatro veces y media. El cuerpo inferior es una cruz, muy parecida a la del dibujo anterior, con un diamante romboidal en el centro, tres cuadrados en los brazos y dos cuadrados unidos por dos pequeños romboidales en el brazo inferior para darle más longitud. Los vértices de la cruz se unen por dos pequeñas puntas de diamantes y uno circular. En los extremos de los brazos se colocaron tres diamantes, dos circulares y uno romboidal. Todos son de color amarillo.

Diseños similares de cruces fueron realizados en Francia por Friedrich Jacob Morison en la época de Luis XIV, aunque la mayoría de las veces se lucían solas, atadas al cuello por una simple cinta²¹.

Unas joyas con el mismo diseño (lazo, cuerpo intermedio vertical y cruz) se realizaron en Sicilia en la segunda mitad del siglo XVIII²².

Las piochas tienen un diseño floral. La de la izquierda, más sencilla, consta de un diamante circular, del que nace un tallo, cubierto de diamantes, que termina en una flor de catorce pétalos, siete diamantes cuadrados y siete circulares, más pequeños, que rodean un diamante circular, talla brillante. Del tallo salen tres diamantes de distinta talla.

La piocha de la derecha, más grande, está formada por tres flores unidas por ramas y hojas. Dos de las flores son simples margaritas; y la tercera, de mayor tamaño, consta de un diamante central cuadrado, bordeado de seis de la misma talla, y entre ellos, rellenando los vacíos del diseño, puntas de diamantes. Toda la joya está realizada en diamantes amarillos.



Corbata, piochas, pendientes y pulseras (VI - IX).

Los pendientes son tipo «girandole» con un diamante cuadrado, talla tabla, rodeado de diamantes más pequeños en el cuerpo superior, al que se une por la parte inferior otro diamante cuadrado, enmarcado por puntas de diamantes simulando una lazada. De ella penden tres colgantes, con un diamante cuadrado, talla tabla, en el centro, rodeado de diamantes más pequeños. También son diamantes amarillos.

Por último, dos pulseras formadas por seis hileras de perlas del mismo tamaño, con un broche formado por un diamante oval rodeado de diamantes, flanqueado por dos cintas cubiertas de diamantes y un cierre en forma de charnela.

Estas pulseras, como ya se ha dicho antes, fueron muy usadas por las damas europeas en el siglo XVIII. En España se pueden ver adornando los brazos de la reina Isabel de Farnesio, y de sus hijas y nueras, en el cuadro de Louis Van Loo «La familia de Felipe V». María Leczinska, esposa de Luis XV, también las luce en un cuadro pintado por Carlo Van Loo (Palacio de Versalles). Estas pulseras se usaban a pares, y se colocaban una en cada brazo.

Todo el aderezo está realizado en diamantes amarillos. Estos se utilizaban con poca frecuencia porque tenían un

precio elevado. Este, sin duda, era un aderezo rico que todavía no se ha encontrado en ningún retrato de la Soberana.

La joyería del siglo XVIII estuvo influida por el esplendor de la Corte de Francia. Italia y España, al estar emparentadas con la Casa Francesa, siguieron los cánones allí impuestos. Los diamantes eran las piedras más utilizadas debido a los destellos que producían a la luz de las velas en las fiestas nocturnas. Pero poco a poco se fue introduciendo el gusto por las piedras de color y en algunas ocasiones las piedras se teñían para hacer su color más intenso. Los diseños se fueron haciendo cada vez más complicados, debido al gusto rococó, pero las piezas adquirieron más gracia y ligereza. Muchos de ellos tienen forma asimétrica y se combinan los motivos vegetales con los abstractos. La cabeza se solía adornar con diademas, piochas o flores. En las orejas se siguieron utilizando los pendientes tipo «girandole» que había puesto de moda Gilles Legaré a finales del siglo XVII. Los suntuosos vestidos con tontillo enriquecieron las joyas que se lucían sobre el busto: collares, «stomacher» cada vez más ricos y complicados a base de lazos, cintas o motivos vegetales, broches para sujetar las capas, cinturones para el talle y broches de falda se encargaban a los joyeros con frecuencia. En las muñecas, brazaletes de perlas o cintas unidas por broches con miniatura. Hebillas, botones, anillos, etc., completaban el aderezo de las damas.

María Amalia de Sajonia había contemplado en su niñez la riqueza de la joyería sajona. La Corte de Dresde fue la más brillante de Alemania. Siguió los gustos de Versalles e intentó imitarla. Los mercaderes franceses eran bien acogidos allí. María Amalia se impregnó del gusto por las joyas y se lo llevó con ella cuando viajó hasta Italia y luego a España. Sus joyas recogen todo el gusto de la época y constituyen una importante muestra de la riqueza de la joyería en la primera mitad del siglo XVIII.

NOTAS

- ¹ GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar: «El Arte y la decoración en la Corte de Nápoles». *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 7 marzo-6 mayo 1990, pág. 126.
- ² OLIVEROS DE CASTRO, M.^a Teresa: *María Amalia de Sajonia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pág. 134 y doc. 352 al 359.
- ³ SCARISBRICK, Diana: *Ancestral jewels*. The Vendome Press, New York, 1990, pág. 53.
- ⁴ BURY, Shirley: *Jewellery Gallery Summary Catalogue*. Victoria and Albert Museum, 1982, pág. 90, n.º 2 y 4; *Un siglo de joyería y bisutería española. 1890-1990*. Mallorca, julio-septiembre 1991, pág. 69, n.º 122.
- ⁵ LANLLIER, Jean, y PINI, Marie-Anne: *Five centuries of jewelry. 16 th to 20 th century*. Arch Cape Press, New York, 1983, pág. 111.
- ⁶ *Civiltà del 1700 a Napoli 1734-1799*. Centro Di, Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980, pág. 228, n.º 489.
- ⁷ SANZ SERRANO, M.^a Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pág. 131.
- ⁸ LANLLIER, J.: *Opus cit.*, pág. 111.
- ⁹ URREA, Jesús: *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia, 1731-1759*. Museo del Prado, febrero-abril 1989, págs. 122-123.
- ¹⁰ OLIVEROS DE CASTRO, M. T.: *Opus cit.*, págs. 139 y 481.
- ¹¹ DI NATALE, Maria Concetta: *Ori e argenti di Sicilia*. Trepani, 1 luglio-30 ottobre 1989, págs. 113-114.
- ¹² LANLLIER, J.: *Opus cit.*, pág. 116.
- ¹³ *Ibidem*, pág. 121.
- ¹⁴ Biblioteca Nacional de Madrid, dibujos números 27 al 39.
- ¹⁵ *Civiltà...*, pág. 404, n.º 7.
- ¹⁶ SANZ SERRANO, M.^a Jesús: *Opus cit.*, pág. 127 y figs. 74 y 85.
- ¹⁷ LANLLIER, J.: *Opus cit.*, pág. 106.
- ¹⁸ Biblioteca Nacional de Madrid, n.º 23 al 26 y 40.
- ¹⁹ LANLLIER, J.: *Opus cit.*, pág. 104.
- ²⁰ MOREL, Bernard: *Les Joyaux de la Couronne de France*. Belgique, Fonds Mercator, 1988, pág. 171.
- ²¹ *Ibidem*, pág. 172.
- ²² DI NATALE, Maria Concetta: *Opus cit.*, pág. 118.



UNA SERIE DE DIBUJOS DE ANTONIO GHERARDI EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO

Por Carmen DIAZ GALLEGOS y Leticia RUIZ

La Adoración de los Pastores.
A. Gherardi.

La serie de dibujos de Antonio Gherardi sobre los cuales versa este estudio se encuentran en el contexto de los denominados *Álbumes de dibujos de Fernando VII*. Son propiedad del Patrimonio Nacional y se hallan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La colección de dibujos está distribuida en tres álbumes; su encuadernación es de pasta valenciana, con motivos decorativos en dorado estilo Imperio, y fue realizada por el encuadernador de cámara Pedro Pastor. Las primeras páginas de cada libro llevan el encabezamiento: «COLECCION DE DIBUJOS DEL REY NUESTRO SEÑOR DON FERNANDO VII. MADRID, 1831». El tomo primero consta de 100 hojas y contiene 189 dibujos; el segundo consta de 120 hojas con un total de 213 dibujos; y el tercero contiene 120 hojas con 181 dibujos.

Hay que destacar el desorden en que están dispuestos los dibujos dentro de los álbumes, lo cual denota un evidente desconocimiento de la materia por parte de quienes estuvieron encargados de la clasificación y posterior colocación de los mismos. Asimismo, debe incidirse sobre los aspectos que comentamos a continuación: las hojas de papel aparecen perfectamente recortadas y pegadas en las hojas de los álbumes, rodeadas a su vez por un encuadre dibujado con acuarela, que simula la existencia de un marco para cada pieza. Este sistema hace especialmente difícil la identificación del tipo de papel empleado e impide apreciar las «marcas de agua». Se hacen también ilegibles algunas inscripciones situadas al dorso; otras han sido cortadas por la mitad.

PROCEDENCIA DE LOS DIBUJOS

Al abordar el problema de la procedencia de esta importante colección de dibujos nos encontramos con un enorme vacío de documentación, si excluimos el hecho de que en la papeleta existente en la Biblioteca Real para designar los álbumes con su correspondiente signatura se señala que pertenecieron al pintor Mariano Salvador Maella¹. Este dato cobra verosimilitud al comprobar cómo casi la mitad del total de los dibujos pueden adscribirse al mencionado artista. Conocemos, además, la situación de penuria y abandono por la que hubo de atravesar el célebre pintor valenciano en sus últimos años, tras caer en desgracia en la Corte, circunstancia que bien pudo haberle impulsado a desprenderse de su colección de dibujos a cambio de la posibilidad de obtener algún favor del Rey².

Si acudimos a los Inventarios Reales, como posible fuente de información sobre el tema, debemos referirnos especialmente al que corresponde a la Testamentaria de Carlos III, terminada en febrero de 1794³. En los folios 621-640 vº, y correspondiendo al Real Sitio de El Pardo en la denominada «Pieza de los dibujos del gabinete interior de muy poco mérito», se enumera y describe someramente la colección, que constaba de unos 200 dibujos, colección acaso en parte recogida en los álbumes que nos ocupan y en parte dispersa, restos de la cual pueden hallarse en la colección de dibujos de la Real Academia de San Fernando y, posiblemente, en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.



La Adoración de los Pastores.
Veronés.

SIGLOS, ESCUELAS Y AUTORES

De la totalidad de los dibujos contenidos en los álbumes un número muy reducido de piezas, que ni siquiera llega a la decena, lleva firmas consideradas autógrafas, dejando a un lado las inscripciones de tipo explicativo o inscripciones añadidas, las cifras que obedecen a tasaciones y aquellas firmas que no designan

al autor, sino al coleccionista, en muchos casos un afamado artista⁴.

Hallamos en los álbumes dibujos de pintores italianos del siglo XVI. Entre ellos destacan los nombres de Luca Cambiasso (1527-1585) y Romulo Cincinato (1502-1591), con una serie de ejemplares que están en relación con la pintura tardo-manierista de El Escorial. Asimismo debemos referirnos a Polidoro Caldara



Cristo y el Centurión.
A. Gherardi.

«da Caravaggio» (1500-1543) y a Francesco Vanni (1563-1610).

En cuanto al arte del Renacimiento en la escuela flamenca hay que mencionar a Pieter Kempener (1503-1580), conocido en España como Pedro de Campaña, autor de un *Descendimiento*. Por lo que se refiere al Renacimiento español destacamos uno de los dibujos más bellos de la colección, el titulado *Cristo descendiendo de la cruz*, con firma autógrafa de Teodosio Mingot (1551-1590).

Los álbumes de Fernando VII cuentan con numerosos dibujos relacionados con el período barroco en Italia. Además de las piezas que presentamos como obra de Antonio Gherardi, aparece un dibujo de *Hércules Farnesio*, atribuido a Annibale Carracci (1560-1609), a una interesante versión del tema *Las Cuatro Edades del Hombre* de Pietro de Cortona (1596-1669) en relación con la decoración del Palacio Pitti en Florencia. Los álbumes cuentan asimismo con varios estudios de paisaje próximos al estilo del boloñés Francesco Barbieri «Guercino» (1591-1666). Están presentes diversos estudios de arquitecturas fingidas de la mano de Angelo-Michele Colonna (1604-1687), previos para la decoración de la madrileña iglesia de San Antonio de los Alemanes,

y existe un gran número de obras dentro del más depurado clasicismo romano de la escuela de Carlo Maratti (1625-1713), junto a dos representaciones de tema ecuestre en la línea de Antonio Tempesta (1555-1630). En la colección existe una hoja de papel con *Estudios de figura* atribuidos a Domenico Maria Viani (1668-1711) y con la curiosa representación de un *Artista mostrando un retrato en su caballete*, donde aparece una inscripción alusiva a Enrico Weymer (1665-1738) como discípulo de Bacciccia. Ofrecen singular interés algunas obras de Luca Giordano (1634-1702), diseños previos para lienzos custodiados en los Palacios Reales españoles: el *Martirio de San Lorenzo* y *La embriaguez de Noé*⁵. También hay que dejar constancia de la existencia de un buen número de copias dibujadas a partir de obras de Giordano realizadas en el siglo XVIII.

Por lo que respecta al Barroco de escuela francesa, reseñamos la existencia de una pieza que reproduce la obra de Michel Dorigny (1617-1655) titulada *El triunfo de la Prudencia*⁶, del Museo del Prado. Sobresale por sus singulares características un *Paisaje con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, del artista flamenco Lucas van Uden (1595-1672).

Del Barroco español existen piezas de extraordinario interés, dotadas además de firmas autógrafas: un *San José con Jesús Niño* y una *Inmaculada* de Alonso Cano (1601-1667), así como un *Pasaje del Nuevo Testamento*, de Jusepe Leonardo (1601-1652). De Carreño de Miranda (1614-1685) apuntamos la presencia de dos estudios, uno de *Cabezas de querubines* y dos versiones de *Niño Jesús como Salvador*. Se encuentran también recogidos ejemplares de la escuela valenciana en relación con Francisco Ribalta (1565-1628) y Jerónimo-Jacinto de Espinosa (1600-1667).

Dentro de la gran variedad de épocas y estilos que aparecen representados en los álbumes, ocupan un lugar importantísimo aquellos dibujos pertenecientes al Barroco tardío y Neoclasicismo, con figuras como Corrado Giaquinto (1703-1766) y Francesco Solimena (1657-1747) entre los italianos, y Louis-Michel Van Loo (1707-1771) entre los franceses, con un estudio previo para el espectacular tema titulado *La educación del Amor por Venus y Marte* de la Real Academia de San Fernando (óleo sobre lienzo, 225 x 160 cm.).

Como fieles seguidores tanto del momento cumbre del clasicismo barroco como de las enseñanzas de los grandes maestros italianos y franceses del momento están representados

los españoles Mariano Salvador Maella (1739-1819), Francisco Bayeu (1743-1795), José Camarón y Boronat (1731-1803), Benito Espinós (1789-1818), Antonio González Ruiz (1711-1785), Zacarías González Velázquez (1723-1794), Miguel-Jacinto Meléndez (1679-1734) y Luis Paret y Alcázar (1746-1779), cuya producción dibujística configura más de la mitad del total de las piezas contenidas en los álbumes, siendo la suya una aportación de enorme peso específico tanto en calidad como en cantidad con respecto al conjunto.

NOTAS SOBRE SU VIDA Y SU OBRA

La clave para atribuir esta serie de dibujos a Gherardi nos la dieron las inscripciones que figuran en dos de ellos y las notas que aparecen en un escueto inventario de la Biblioteca de Palacio, aunque, lógicamente, existen ciertas reservas por ser todavía poco conocida la obra dibujada de este artista.

Del pintor y arquitecto Antonio Gherardi (1644-1702) se conocen las noticias que de él aporta Pascoli en su *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, editado en Roma en 1736⁷. Natural de Rieti, en su adolescencia se va a Roma, donde se forma durante diez años con el venecianista romano Pier Francesco

Cristo y el Centurión.
Veronés.



La Asunción.
A. Gherardi.



Mola (1612-1666), y tras una estancia en la Lombardía y el Véneto, se adscribe al círculo de Pietro de Cortona, después de la muerte de Mola. Ya en la década de los setenta inicia su andadura artística tanto en calidad de pintor como de arquitecto. Parece ser que el artista guardaba algún parentesco con el fresquista tardo-barroco Filippo Gherardi, oriundo también de Rieti y que desarrolló asimismo su actividad artística en Roma, en fechas parecidas a las de Antonio.

Rudolf Wittkower ofrece breves pinceladas de su escasa obra arquitectónica; incluido en el Barroco tardío, próximo al Rococó, Gherardi realiza dos capillas en Santa Maria in Trastevere y en San Carlo al Catinari, que Wittkower califica de atrevidas por su «arquitectura pintoresca, con transcripciones de la *quadratura* pictórica a tres dimensiones», y que al parecer se basan en un elaborado seguimiento de las obras de Bernini y Guarini⁸.

En 1948 será Amalia Mezzetti quien profundice en la obra pictórica del rietinio, a propósito de una restauración llevada a cabo en Santa Maria in Trivio, iglesia romana cuya bóveda fue pintada por Gherardi, y considerada, junto a los frescos del Palacio Nari, también en Roma, la más importante de este artista⁹.

Mezzetti desarrolla los aspectos biográficos y formativos ya apuntados por Pascoli y se detiene brevemente en el viaje veneciano emprendido por Gherardi hacia mediados de los años sesenta, siempre en torno a la muerte de Pier Francesco Mola (1666), quien había vivido una prolongada estancia en Venecia. El joven Gherardi completa así las enseñanzas de su maestro y marca para siempre el carácter de su pintura, impregnada de un fuerte venecianismo, lo que le hizo destacar entre los academicistas romanistas que Sacchi, Bellori o Maratta proclamaban.

Por lo que se refiere a los dibujos, se aprecia un academicismo romanista unido al venecianismo antes mencionado. Desarrolla al mismo tiempo un gusto por la pureza del dibujo, con indudable tendencia a la perfección. Se observa en la obra dibujística de Gherardi la presencia del estilo de su maestro Pietro de Cortona, con el profuso empleo de la pluma en trazos finos y un tanto quebrados. En la serie que presentamos busca el efecto de contraste entre el tono sepia de los contornos y las pinceladas de aguada gris, con los cuales confiere volumen a sus figuras, creando efectos de luces y sombras que, a su vez, marcan la perspectiva y los distintos planos de las composiciones.

En su periplo por Bolonia, Módena, Parma,

La Asunción de la Virgen.
Veronés.



Piacenza, Milán, Verona y la propia Venecia, Gherardi debió dibujar mucho para obtener las impresiones que el contacto directo con la escuela veneciana le había causado. Amalia Mezzetti se lamenta de la escasez de documentos y material gráfico existentes en este período juvenil del artista, por lo que la presencia de siete dibujos del pintor en las colecciones fernandinas aumenta considerablemente el conocimiento de su obra. Estos dibujos podrían formar parte de un conjunto numeroso de diseños realizados a modo de libro recordatorio de su viaje veneciano.

LOS DIBUJOS DE LA COLECCION DE FERNANDO VII

Las obras dibujadas por Gherardi son pinturas religiosas de Veronés, la mayoría grandes cuadros de altar relacionados con la vida de la Virgen, de perspectivas un tanto forzadas, dada su ubicación, que podrían muy bien servir de inspiración a un fresquista en el desarrollo —*sotto in su*— de las complejas decoraciones barrocas de las iglesias y palacios romanos del momento.

«La Adoración de los Pastores»¹⁰ reproduce fielmente la tela que se exhibía a mediados del siglo XVII en la capilla de los sederos de la veneciana iglesia de los Crucíferos¹¹, y que más tarde pasó a la Basílica de San Juan y San Pablo (capilla del Rosario) de la misma ciudad.

También en Venecia, Gherardi dibuja «Cristo y el Centurión»¹² que entonces pertenecía a la casa Grimani, coincidiendo con el grabado hecho por Monaco (178 × 275 cm.). En 1747 la obra pasa a la Gemäldegalerie de Dresde. En este caso la versión dibujada del artista de Rieti subraya aún más la impresión de friso escultórico de la obra, al omitir casi en su totalidad el ya escaso fondo del original: insinúa brevemente las columnas de la derecha, resalta con tosquedad el sombreado de los plegados e incide en la continuidad formal de los personajes en una primera línea, negando así la perspectiva y profundidad de la tela.

En el retablo del altar mayor de Santa Maria Maggiore, Gherardi realiza de nuevo una copia fiel del original: «La Asunción de la Virgen» (392 × 200 cm.). El dibujo¹³ recoge el aspecto cimbrado de la pintura y hace resaltar especialmente los grupos de apóstoles y ángeles marcando los efectos de luces y sombras. Más tarde la tela pasó a la galería de la Academia (desde 1812), cuando ya se le habían añadido dos enjutas superiores para proporcionar un formato singular.

De especial interés resulta el dibujo gherar-

diano «Curación de un parálítico en la piscina probática»¹⁴. En esta ocasión la pintura recreada se hallaba en la colección Grassi, obra descrita por Ridolfi con atribución a Carletto y Gabriele Veronés (con anchura estimada en unos 300 cm.). Se conserva un grabado de Monaco de 1763, que pertenece a la *Raccolta di 112 stampe di pitture*¹⁵. El original perdido de la colección Grassi presentaba innegables influencias de la pintura de Tintoretto: la presencia de poderosos espacios porticados y personajes estratégicamente situados para proporcionar perspectivas y profundidad, en contraste con el primer término de la escena central, situada en uno de los márgenes de la composición. No cabe duda de que la evocación de «El Lavatorio del Prado» y sobre todo «La sustracción del cuerpo de San Marcos» (Academia de Venecia) se hace más que latente. Se conoce un estudio de Veronés con este tema donde se potencia igualmente el espacio arquitectónico descrito por San Juan (Cap. 5, 1-9), pero sin incluir el templete circular a espaldas de Cristo. Para Richard Cocke, el estudio de Veronés correspondería al período final del artista¹⁶.

En la iglesia de Santiago en Murano, Antonio Gherardi tuvo ocasión de dibujar la «Visitación» (270 × 150 cm.), obra asimismo tardía y recogida, como en otras ocasiones, en el catálogo de Ridolfi de 1648. Desde el

siglo XVIII pertenece a colecciones inglesas y actualmente se exhibe en el Barber Institute of Fine Arts de Birmingham¹⁷. Gherardi debió tomar notas del original de Veronés y, después de tratar el tema en sucesivos estudios, llegaría a componer la escena tal como aparece en el dibujo¹⁸, con el fin de adaptarlo a un determinado espacio arquitectónico. Veronés sitúa el encuentro entre María y Santa Isabel en lo alto de una escalinata, rodeadas ambas de personajes y arquitecturas. Gherardi, sin renunciar ni al ambiente urbano ni al elegante gestualismo de las figuras, elimina la escalinata y las barandillas metálicas de la misma, y coloca una balaustrada pétrea y circular que se interrumpe para permitir una visión clara de María y sus padres. Además, esboza la arquitectura palaciega de Veronés, situando las dos figuras femeninas, que en el lienzo aparecían en la escalinata, apoyadas en la balaustrada. Junto a esto, elimina del original la zona inferior y la arcada con árboles de fondo, que Gherardi llena de nubes, proporcionando así la forzada perspectiva de abajo arriba que una decoración seguramente cupular requeriría. Es probable que el estudio le sirviera poco después para la iglesia romana de Santa Maria in Trivio, en cuya bóveda pinta al fresco una «Visitación», en la que se encuentran aspectos tomados de las telas del maestro veneciano, aunque, curiosamente, en el fresco de Santa

La Piscina Probática.
A. Gherardi.





La Visitación.
A. Gherardi.

María, Gherardi abandona la idea de balaustrada para retomar la escalinata con barandilla metálica del original de Murano¹⁹.

Por último, señalaremos los otros dos dibujos de Antonio Gherardi en los álbumes de Fernando VII: «La Sagrada Familia con Santa Isabel y tres ángeles músicos»²⁰ y la «Presentación de Jesús en el Templo»²¹. En ambos casos desconocemos el original en el que se inspira el artista de Rieti, aunque la huella veronesiana parece de nuevo más que probada.

En el primer caso —«Sagrada Familia»— encontramos una cierta proximidad con la tela de la «Virgen con el Niño, Santos y Devotos» (338 × 208 cm.) del retablo Marogna de la iglesia de San Pablo en Verona. La Virgen y el Niño, situados sobre un altar sostenido por poderosas ménsulas y flanqueado por columnas jónicas, aparecen a la izquierda de una composición que tiene como fondo un ancho arco con pétreo balaustrada. En el dibujo de Gherardi la figura de San José ha reemplazado al Bautista de la tela de Verona y se han sustituido los Devotos por Santa Isabel y San Juanito, además de introducir, en el plano inferior, tres ángeles músicos. Aparte de la tela del retablo Marogna, cons-

tatamos un recuerdo de un dibujo con este mismo tema (excluyendo los ángeles) de Carletto Caliarì copiando al parecer un original de su padre, en el que los personajes mantienen una tipología muy cercana a este dibujo del reatino, aunque la escena presenta una familiaridad e intimismo que se aleja de una obra de altar como la que seguramente nos ocupa²².

Otra obra de altar parece inspirar nuevamente a Gherardi en su «Presentación de Jesús en el Templo». Desconocemos si se trata en este caso de un ejemplar veronesiano hoy perdido, de un estudio más personal del artista sobre variantes de apuntes tomados en su viaje veneciano de mediados de la década de los sesenta. En la tela se aprecian influencias de la obra de Tiziano, especialmente por los tipos femeninos, y en la solemne ubicación de la escena, al pie de altos basamentos de los que arrancan poderosas estructuras onduladas. De la década de los años cincuenta es la tela del mismo tema que Veronés realiza para la casa de los Bonfadini en Verona (tela de 186 × 417 cm.) y que actualmente se halla en la Gemäldegalerie de Dresde; en ella, a pesar de las diferencias compositivas, podríamos destacar la proximidad de la figura de la Virgen y el



La Sagrada Familia.
A. Gherardi.

Niño y la actitud de reverente expectación y curiosidad de quienes acompañan y rodean a los protagonistas de la tela, junto a los primeros planos de espaldas de personajes cargados de expresivo naturalismo.

En torno a 1670 Antonio Gherardi inicia su andadura artística con los dos encargos más significativos de su carrera pictórica: el Palacio Nari y la iglesia de Santa Maria in Trivio. En ambos casos, el artista tuvo que desarrollar un amplio programa decorativo, realizado en su mayor parte al fresco. La impronta veneciana será a partir de ahora la característica fundamental de su pintura: aspectos compositivos y espaciales aplicados en sus decoraciones al fresco, sentido cromático, galería tipológica de personajes (con inclusión de niños, pajes de raza negra, pequeños animales en primeros planos), arquitecturas monumentales... No es extraña la afirmación de Amalia Mazzetti cuando afirma que «en la pintura del Seicento la obra de Gherardi representa la más clara e inequívoca afirmación de venecianismo».

NOTAS

¹ Hallamos información en este sentido en la publicación *El Palacio Real de Madrid* (Dirección y textos de Matilde López Serrano). Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1975, pág. 359.

² M. S. Maella. Expediente Personal. A. G. P. Caja 12366/47.

³ *Inventario y Tasación General de los muebles pertenecientes a la Real Furriera de los Palacios Reales de Madrid, Retiro, Sitios y Casas de campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento de Sr. Rey D. Carlos III, formado en virtud de Orden de 10 de Enero y ejecutado por los Oficios de la Real Casa*. A. G. P. Registro: 261-262.

⁴ En la Biblioteca de Palacio existe un somero inventario en el cual están registrados todos los dibujos que componen la Colección de Fernando VII, si bien en la mayoría de los casos solamente figura una ligera descripción, a veces con indicación de época o escuela, con escasas referencias a atribuciones dadas por especialistas. Estos datos han sido recopilados a lo largo de los últimos años por el personal facultativo encargado de custodiar los fondos de la Biblioteca Real.

⁵ Ambas obras, pintadas al óleo sobre lienzo, se encuentran en El Escorial, con dimensiones: 414 x 299 cm. y 234 x 194 cm., respectivamente.

⁶ Oleo sobre lienzo. Dimensiones: 257 x 295 cm. N.º Cat. 2249 (1972).

⁷ L. PASCOLI, *Vite de Pittori*, 1736, págs. 287-288.

⁸ R. WITTKOWER, 1948-1958. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Ed. española, 1983, pág. 376.

⁹ MEZZETTI, 1948. «La pittura di Antonio Gherardi», *Bolletino d'Arte*, XXXIII págs. 157-179.

¹⁰ N.º 31 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 265 x 240 mm. En zona central interior lleva la inscripción: «Antonio Gherardi», a lápiz. El Inventario de la Biblioteca de Palacio señala este dibujo como de Gherardi.

¹¹ En 1648 Ridolfo la cita en la iglesia de los Cruciferos, pintada en 1565, y la considera autógrafa sólo en parte. Datos recogidos por MARIANI, 1968, en *Vero-*



Presentación de Jesús
en el Templo.
A. Gherardi.

nés, pág. 108, n.º 117 (350 × 290 cm.). Ed. española de 1976, Barcelona.

¹² N.º 47 del tomo III. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 192 × 277 mm.

¹³ N.º 152 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 395 × 225 mm. N.º 40 en zona inferior izquierda. El Inventario de la Biblioteca de Palacio lo pone, con interrogantes, en relación con el artista francés Lefèvre.

¹⁴ N.º 149 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 225 × 405 mm.

¹⁵ Grabado recogido por RICHARD COCKE, 1984. *Veronese's Drawings*, 1984. Sotheby's Publications. Londres, pág. 266, fig. 93.

¹⁶ RICHARD COCKE, 1984. *Op. cit.*, pág. 287.

¹⁷ Para MARIANI se trata de una obra fragmentaria, *Veronés*, 1968, pág. 126, n.º 260, Milán. Ed. española, Barcelona, 1976.

¹⁸ N.º 138 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 185 × 266 mm. En zona central-inferior lleva la inscripción: «Antonio Gherardi», a lápiz.

¹⁹ Fig. 12 del artículo de AMALIA MEZZETTI, 1948. *Op. cit.*, pág. 165.

²⁰ N.º 9 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. 263 × 175 mm.

²¹ N.º 35 del tomo I. Pluma y aguada gris sobre papel amarillento. El Inventario de la Biblioteca de Palacio atribuye este dibujo a Gherardi.

²² RICHARD COCKE, *Op. cit.*, pág. 336.

LA LEY DEL PATRIMONIO NACIONAL

Por Javier GARCIA FERNANDEZ



Real Monasterio de El Escorial.

La Ley 23/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional, ha cumplido diez años. El décimo aniversario de esta norma merece resaltarse, porque es sin duda una ley de gran importancia, que ha cumplido la doble función de adecuar una institución preconstitucional al nuevo ordenamiento democrático y, en segundo lugar, ha venido a fijar las reglas de funcionamiento de una entidad cuyas funciones y proyección pública, con relación a la Corona, requerían el esclarecimiento de su posición

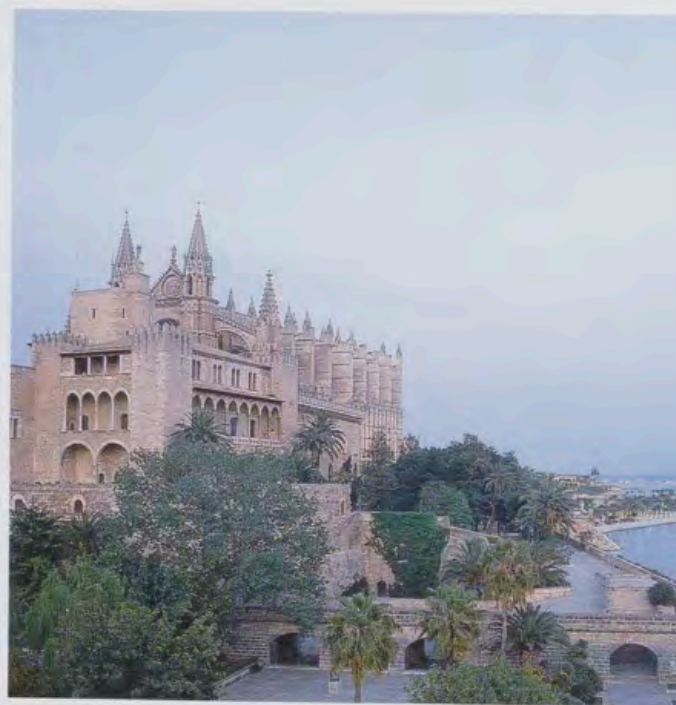
jurídica. Ambos objetivos se consiguieron con la Ley 23/1982, de 16 de junio, y su decenio, por ello, no debe pasar desapercibido. Pero además, a mi juicio, la Ley de Patrimonio Nacional de 1982 es una de las normas más innovadoras y constitucionalmente imaginativas de nuestro ordenamiento posconstitucional, lo que a menudo no suele destacarse con la importancia que merece. Está justificado por ello examinar brevemente el punto de encuadre de esta Ley, que no es otro que la regulación constitucional del Patrimonio Nacional.

LA INCORPORACION DEL PATRIMONIO NACIONAL A LA CONSTITUCION

El artículo 132.2 de la Constitución establece: «Por ley se regularán el Patrimonio del Estado y el Patrimonio Nacional, su administración, defensa y conservación». La presencia del Patrimonio Nacional en este precepto constitucional tuvo una serie de peculiaridades, ya señaladas por diversos autores¹, que conviene recordar.

Ni en el anteproyecto de Constitución que redactó la

Ponencia constitucional ni en las sucesivas redacciones que se sucedieron durante la tramitación en el Congreso de los Diputados apareció el Patrimonio Nacional. Ya en el Senado, el Grupo Parlamentario de Unión de Centro Democrático presentó una enmienda para dar cabida a esta institución pero, y es un dato muy significativo, dicha enmienda, la número 719, proponía incorporar la referencia sobre el Patrimonio Nacional al entonces artículo 42 (hoy 46), que se refiere, como es sabido, a la conservación y promoción del patrimonio histórico, cultural y artístico. La enmienda fue defendida en la Comisión de Constitución por el senador Chueca Goitia y fue aprobada por unanimidad². Resulta claro, pues, que en la intención de los autores de la enmienda, y de su defensor, la noción del Patrimonio Nacional y su eventual constitucionalización partía de la consideración de éste como institución que custodia importantes bienes culturales,



Palacio Real de La Almudaina, en Palma de Mallorca.

sin prestar mayor atención a la función política que preveía la todavía vigente Ley de Patrimonio Nacional de 7 de marzo de 1940. Y es éste el motivo, según entiendo, por el que la enmienda 719 fue votada unánimemente y quedó incorporada al texto que aprobó la Comisión de Constitución del Senado.

Claustrillas. Real Monasterio de Las Huelgas, de Burgos.

Al llegar el proyecto de Constitución a la Comisión Mixta Congreso de los Diputados-Senado, que tenía que fijar un texto definitivo, a partir del que había aprobado cada Cámara, el párrafo que hacía referencia al Patrimonio Nacional se sacó del ya artículo 46, por entenderse, según explicó posteriormente el presidente de las Cortes y de la Comisión Mixta, Antonio Hernández Gil³, que los bienes de esta institución no eran exclusivamente de carácter histórico-artístico. Frente al criterio de algún miembro de la Comisión Mixta, que sostenía que no debía haber referencias al tema por no ser materia constitucional⁴, al fin primó la consideración de que, a diferencia de otras Constituciones históricas, la que entonces estaba culminándose regulaba los bienes de dominio público y los comunales, lo que justificaba incorporar igualmente los de Patrimonio Nacional. Así nació este artículo 132.3⁵.

Creo que constitucionalizar el Patrimonio Nacional,



y en el artículo 132 además, constituyó un triple acierto. En primer lugar, por extraer esta regulación del artículo que trata del patrimonio histórico y artístico. Es evidente que la mayoría de los bienes que configuran el Patrimonio Nacional tienen la condición de bienes culturales,

Palacio Real de Aranjuez.

(artículo 56.3). Estas cualidades sólo se excepcionaban respecto al núcleo de apoyo administrativo directo del Rey, que es su Casa, y respecto, asimismo, a la dotación presupuestaria destinada al sostenimiento de la Real Familia y de la propia Casa (artículo 65).

Pero las Cortes Constituyentes no consideraron oportuno exceptuar del instituto del refrendo la gestión de los bienes que configuran el Patrimonio Nacional, por razones fácilmente entendibles.

Desde un punto de vista conceptual, el restablecimien-



pero la función jurídica de los mismos va mucho más allá de esta consideración (para lo que habría resultado innecesario cualquier tratamiento constitucional diferenciado), como veremos a continuación. En segundo lugar, una vez excluida esa ubicación impropia, era un acierto llevar al texto constitucional una institución entroncada a la Corona, que forma parte del *status* jurídico de ésta⁶. En tercer lugar, en fin, por su tratamiento conjunto con los restantes bienes de dominio público, aunque esto último requiere alguna matización.

Al regularse en la Constitución del *status* jurídico de la Corona, y en consonancia con la forma política de la Monarquía parlamentaria, se optó, como es sabido, por atribuir a la figura del Monarca las cualidades de inviolabilidad e irresponsabilidad, quedando todos sus actos sometidos a refrendo



«Fuente de las Conchas» en el Campo del Moro, con el Palacio Real de Madrid al fondo.

to de un Patrimonio de la Corona pugnaba con la noción de Monarquía parlamentaria, tanto porque no se acostumbra a atribuir Patrimonio formalmente separado a la Jefatura del Estado, como porque una gestión directa, y no sometida a refrendo, de un conjunto de bienes extensos, con dependencias abiertas al público y con un número significativo de trabajadores, supondría hacer caer sobre el Monarca una responsabilidad administrativa y gestora que un Jefe de Estado no debe soportar.

Eso explica la no inclusión del Patrimonio Nacional en el artículo 65 de la Constitución, aun cuando en términos jurídicos esta institución forme parte del régimen económico de la Corona⁷. Y dado que era conveniente dar tratamiento constitucional a la totalidad de los elementos administrativos y económicos que con-

figuran el *status* jurídico de la Corona, se optó por su regulación junto al Patrimonio del Estado. Tal encuadramiento, como afirma Martín Bassols, se puede considerar, sistemática y conceptualmente, correcto, ya que todo el artículo 132 está destinado a regular, a nivel constitucional, la problemática patrimonial del Estado⁸.

EL REGIMEN CONSTITUCIONAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Con estos antecedentes, el tratamiento del Patrimonio Nacional en el artículo 132.2 de la Constitución resultó bastante abierto, limitado sólo por algunos rasgos jurídicos expresamente excluidos, como son el rechazo implícito a configurar un Patrimonio de la Corona, y la no equiparación con el régimen jurídico otorgado a la Casa y a la dotación presupuestaria. De hecho, la única nota distintiva, en sentido positivo, que aporta la Constitución al Patrimonio Nacional es su proximidad (aunque diferenciada conceptualmente) al Patrimonio del Estado, y el mandato de regular por ley su administración, su defensa y su conservación.

A partir de estos escuetos elementos podemos decir que, el 28 de diciembre de 1978, estábamos ante un concepto constitucional abierto, no sólo pendiente del tratamiento que le diera la ley sino también porque, a pesar de existir entonces en Derecho positivo una institución del mismo nombre, se podía decir, aunque parezca paradójico, que el Patrimonio Nacional al que aludía la Constitución de 1978 carecía de antecedentes normativos.

El Patrimonio de la Corona no puede considerarse en términos estrictos un antecedente, porque el régimen jurídico de éste, según la Ley de 12 de mayo de 1865 (que es la norma que rigió en los

últimos años del reinado de Isabel II y, con un solo precepto derogado, en todo el reinado de Alfonso XII y de Alfonso XIII), se configuraba como un patrimonio absolutamente separado del Patrimonio del Estado (si bien vinculado), que el Monarca administraba sin dar cuenta a otro órgano⁹. Al- gún parecido puede encontrarse en la Ley de 18 de diciembre de 1869, «declarando extinguido el Patrimonio de la Corona y fi-

«Fuente de los Baños de Diana» (siglo XVIII) en el Jardín del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



jando los bienes que se destinan al uso y servicio del Rey», pero en todo caso la cierta semejanza en el régimen jurídico es con relación a la Ley 23/1982, y no en el momento en que se promulga la Constitución.

Tampoco el Patrimonio de la República, regulado definitivamente por Ley de 22 de marzo de 1932, puede considerarse antecedente (aun cuando su objeto sean los mismos bienes que integraban el Patrimonio de la Corona), porque, aun cuando se preveía que algunos de tales bienes podrían ser utilizados por el Presidente de la República o destinados a «oficinas y de-

pendencias», su destino primordial era destinarlos a «fines de carácter científico, artístico, sanitario, docente, social y de turismo» (artículo 4). Nada parecido, pues, a una institución o un objeto al servicio de la Jefatura del Estado¹⁰.

Finalmente, tampoco puede considerarse antecedente el Patrimonio Nacional que se crea por Ley de 7 de marzo de 1940, aun cuando se adopte la misma denominación y los bienes regulados sean prácticamente los mismos, ya que estaban adscritos al Jefe de un Estado que no se fundaba en la separación de poderes, por lo que el criterio de adscripción

y delimitación de los bienes respondía a principios jurídicos incompatibles y hasta opuestos a los de la Monarquía parlamentaria¹¹.

Por todo ello se puede decir que el Patrimonio Nacional que regula el artículo 132.3 de la Constitución es un concepto jurídico nuevo, pendiente del contenido que pueda darle la ley. Concretamente, al igual que ocurre con otros conceptos constitucionales, que, bajo una denominación preexistente en

el anterior régimen, recubren realidades políticas y jurídicas absolutamente diferentes (sindicatos, estados de excepción, por ejemplo), el Patrimonio Nacional tiene los escasos rasgos positivos y negativos que se desprenden del artículo 132.3 (más el hecho significativo de su ubicación en el Título VII de la Constitución y no en el Título II que regula la Corona), de lo que se derivan dos consecuencias fundamentales: a) que jurídicamente no puede ser la institución que se reguló en 1940 con el mismo nombre; b) que la nueva institución tendrá la configuración que le quiera dar la ley.

Poco más se puede avanzar a partir del tratamiento constitucional de la institución. Algún autor ha señalado que lo único que deja claro el precepto constitucional es la no confusión entre Patrimonio del Estado y Patrimonio Nacional¹², y quizá sea ésta, en efecto, una de las pocas características constitucionales que se pueden predicar de la misma. Pero eso significa simplemente que la Constitución ha establecido la necesidad

de recordar que la utilización del adjetivo «Nacional» se debe a que este término fue el empleado en la Ley de 1940 para rebautizar el Patrimonio de la República, y que la Constitución lo aceptó acriticamente¹⁴.

LOS PRINCIPIOS POLITICOS DE LA LEY DE PATRIMONIO NACIONAL

Antes de entrar en el significado de la Ley 23/1982,

dios personales o patrimoniales al servicio o pertenecientes al Patrimonio Nacional, «sin perjuicio de la completa separación administrativa y presupuestaria de dicha Institución respecto de la Casa de S. M. el Rey» (artículo 9)¹⁵.

Para analizar la Ley de Patrimonio Nacional conviene distinguir entre los principios políticos que la inspiran y los elementos que forman su estructura jurídico-administrativa. Los prin-

Escalera en el interior del Monasterio de las Descalzas Reales.

Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.



de dar un tratamiento jurídico-administrativo diferenciado a una masa de bienes que siempre ha gozado de ese tratamiento peculiar por su destino, sin predicar su exclusión de la titularidad del Estado. A este respecto, también se ha apuntado en sede doctrinal que el adjetivo «Nacional» sugeriría que no se trata de un Patrimonio del Estado, sino de la Nación. Pero esta calificación se fundaría en una categoría jurídica hoy por hoy inexistente¹³, y no parece que sea voluntad de la Constitución recrear conceptos o instituciones de difícil encaje en una Monarquía parlamentaria. *A fortiori*, hay que re-

de 16 de junio, conviene recordar que la normativa pre y posconstitucional que reguló el régimen jurídico de la Casa del Rey ha sido extremadamente cuidadosa en lo que atañe al tratamiento del uso de los bienes que entonces integraban el Patrimonio Nacional. Así, el Decreto 2942/1975, de 25 de noviembre, por el que se crea la Casa de Su Majestad el Rey, no aludía para nada a estos bienes, y el Real Decreto 310/1979, de 13 de febrero, que reorganizó la Casa con criterios ya inspirados en la Constitución, se limita a establecer que las unidades administrativas de la Casa podrán utilizar me-

diplomáticos personales o patrimoniales al servicio o pertenecientes al Patrimonio Nacional, «sin perjuicio de la completa separación administrativa y presupuestaria de dicha Institución respecto de la Casa de S. M. el Rey» (artículo 9)¹⁵.

El artículo 2 de la Ley 23/1982 establece: «Tienen la calificación jurídica de bienes del Patrimonio Nacional los de titularidad del Estado afectados al uso y servicio del Rey y de los miembros de la Real Familia para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen». Este precepto se puede considerar, según entiendo, modelo por varios motivos.

En primer lugar, *es un pre-*

cepto acorde con el artículo 132.3 de la Constitución. La Constitución, en contra de lo que ha podido decirse, no niega la calificación de titularidad estatal a los bienes de Patrimonio Nacional, sino que se limita a establecer que no son Patrimonio del Estado, es decir no entran en el régimen previsto en la Ley del Patrimonio del Estado (texto articulado por Decreto 1022/1964, de 15 de abril). Por consiguiente, bajo la calificación unitaria de bienes patrimoniales de titularidad estatal, encontramos tanto la noción de Patrimonio del Estado, que proviene de 1964, como la nueva noción de Patrimonio Nacio-



*Comedor
de la Casita del Príncipe,
de El Pardo.*

nal¹⁶. Luego, el Patrimonio Nacional es aquella parte de los bienes de titularidad del Estado que están afectados al uso del Rey y de los miembros de la Real Familia.

Decía que es un concepto modélico por varias razones, empezando por su fidelidad a la Constitución, porque, siendo impensable que tales bienes no tengan otra naturaleza que la de titularidad estatal, la Ley ha sabido caracterizar estos bienes por su destino, que es un destino al servicio de un órgano constitucional como es la Corona. Esta fórmula, que recuerda a la de la Ley de 18 de diciembre de 1868, permite cumplir todas las previsiones de la Constitución en orden a no segregar un Patrimonio único, el de titularidad estatal, pero reconociendo su diferente afectación.

Ahora bien, el hecho de caracterizar el Patrimonio Nacional como parte integrante de los bienes propiedad del Estado, no prejuzga el modelo institucional de su gestión. En esta línea cabía la posibilidad de atribuir su gestión y administración a la Corona, bien directamente a su titular, bien indirectamente a través de su Casa, como órgano de apoyo administrativo. Pero,

como hemos visto, la Constitución vedaba esta atribución desde el momento en que la persona del Monarca es inviolable y no está sujeta a responsabilidad. Ni era pensable que el Rey gestionara el Patrimonio que le ha sido afectado con el refrendo del Presidente del Gobierno o de los Ministros, ni el volumen de esta ges-

*Patio de los Borbones,
del Palacio Real de El Pardo.*



tión permitía la intervención libre, no refrendada, a través de la Casa. Cabía también la fórmula opuesta, es decir, gestionar esta porción de los bienes del Estado por medio del órgano que se ocupa del resto del patrimonio del Estado, que actualmente es el Ministerio de Economía y Hacienda, pero esta posibilidad habría dejado a una parte del régimen económico de la Corona como órgano constitucional bajo la gestión de otro órgano constitucional que es el Gobierno, lo cual pugnaba con el propio *status* de la Corona y habría introducido indebidamente a ésta en el marco de la relación fiduciaria que se anuda entre el Gobierno y el Parlamento.

Había por ello que buscar una solución imaginativa, y ésta vino a través de fórmulas institucionales históricamente preexistentes, si bien con un significado constitucional muy diferente. La Ley de 1932, que reguló el régimen jurídico del Patrimonio de la República, estableció un Consejo para la administración y gobierno de este Patrimonio, que la Ley de 1940 mantuvo con la misma denominación («Consejo de régimen autónomo») con la atribución de administrar el Patrimonio Nacional. Este antecedente organizativo debió parecer viable a los redactores del proyecto de ley, y, en efecto, podía ser una fórmula interesante siempre que el procedimiento de designación de sus miembros no conllevara responsabilidad política tanto para la Corona como para el Gobierno.

Con algún retoque escasamente significativo respecto al proyecto de ley, la Ley 23/1982 ha venido a crear un Consejo de Administración cuyos miembros (Presidente, Gerente y no más de diez Vocales) son nombrados mediante Real Decreto, previa deliberación del Consejo de Ministros, a propuesta y con el refrendo del Presidente del Gobierno. Como es obvio, en aplica-

ción del artículo 62 f) de la Constitución, es el Rey el que expide estos Reales Decretos. El Consejo de Administración tiene atribuidas todas las funciones relativas a la conservación, mejora, defensa, administración ordinaria, jefatura de personal, contratación y propuesta de afectación y desafectación de bienes, entre las más importantes, lo que hace de este órgano un auténtico Ente de

absolutamente desligado de una gestión que, como toda acción administrativa que incide sobre un conjunto indeterminado de ciudadanos y sobre el resto de la Administración, puede ser objeto de controversia. Transfiriendo esta responsabilidad a un órgano ajeno a la Corona, en cuyo nombramiento no ha tenido iniciativa ni decisión, la figura del Monarca no tiene que hacer frente a

responsabilidades impropias de un Jefe de Estado. Imaginemos el innecesario desgaste a que sería sometido un órgano, que simboliza al Estado y modera el funcionamiento de sus instituciones, si se viera demandado por un trabajador en un Juzgado de lo Social, fuera el responsable de un aumento de las tarifas por la visita turística del Palacio Real o, en fin, promoviera la re-

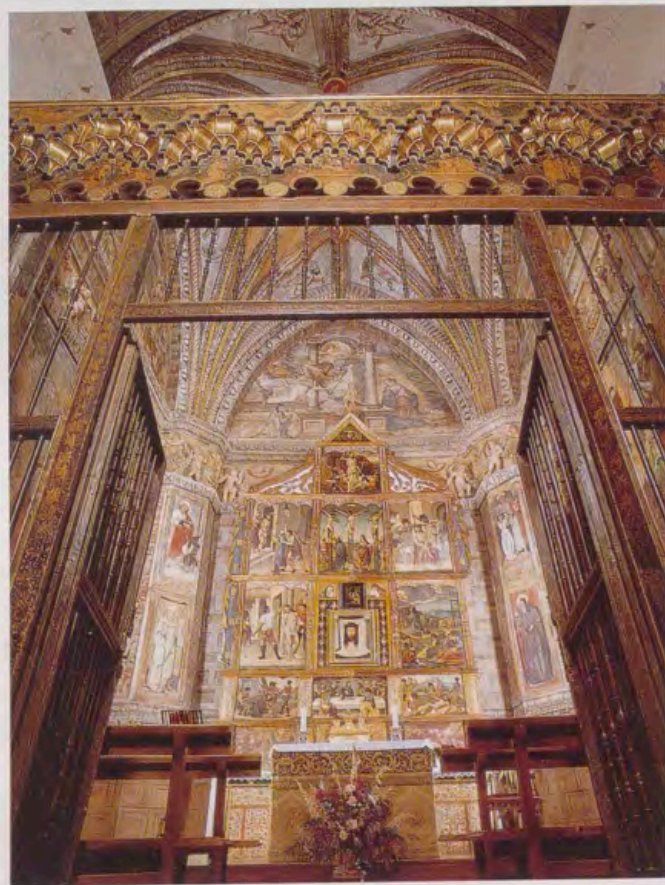
Casa del Labrador, en el Real Sitio de Aranjuez.

Capilla Mayor del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas.



gobierno, dotado además de personalidad jurídica. Desde un punto de vista dogmático es una Entidad de Derecho público no sometida a la Ley de Entidades Estatales Autónomas, cuyo rasgo más definitorio puede ser el de su naturaleza autárquica, no autónoma, entendiéndose por tal la capacidad para administrar sus propios intereses mediante una actividad similar a la actividad administrativa directa del Estado, sin que éste renuncie a la regulación normativa general, ya que las potestades del Ente no son originarias¹⁷.

Como señalaba más arriba, el diseño de un Consejo de Administración desligado, constitucional y orgánicamente, tanto de la Corona como del Gobierno, es una solución imaginativa cuyo primer efecto es contribuir al prestigio y a la función arbitral del Rey, que queda



forma de un inmueble de interés artístico.

Pero al mismo tiempo, el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional es independiente (y por ello es autárquico) de los restantes órganos constitucionales, y muy especialmente del Gobierno. La Corona tiene un *status* constitucionalmente deslindado del Gobierno, y no habría sido conforme a los principios de una Monarquía parlamentaria que uno de los elementos que configuran su régimen económico estuviera sometido a la decisión del Gobierno. Por tal motivo el Consejo de Administración no forma parte de la estructura regular de la Administración, sino que actúa separadamente de ésta, si bien de acuerdo con los criterios vigentes en materia de función pública y gestión presupuestaria y contable¹⁸.

Esta posición independiente del Gobierno no se ve empañada por el hecho de que el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional sea orgánicamente dependiente de la Presidencia del Gobierno¹⁹ y de que sus miembros sean nombrados por el Consejo de Ministros, a propuesta y con el re-

gano vinculado al Parlamento por una relación fiduciaria.

En suma, el diseño que ofrece la Ley de Patrimonio Nacional de su Consejo de Administración es el de un Ente autárquico con funciones administrativas al servicio económico de la Corona, y cuya posición constitucio-

Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



frendo del Presidente del Gobierno. Y no lo es porque en un Estado de Derecho sólo los órganos constitucionales pueden estar no sometidos a dependencia de otros órganos constitucionales. Ya que era necesario vincular el Consejo de Administración a un órgano constitucional distinto de la Corona, la dependencia del Presidente del Gobierno puede considerarse un acierto, por dos motivos: *a)* porque es el órgano que expresa la legitimación democrática que le ha conferido el Parlamento; *b)* porque se vincula a un órgano con capacidad de gestión, es decir permite que el Consejo de Administración pueda actuar con un soporte administrativo para facilitar el ejercicio de sus funciones. Por otro lado, no se daña la posición autárquica del Consejo de Administración con el procedimiento establecido para la designación de sus miembros, ya que el nombramiento emana de un ór-

gano, en relación tanto a ésta como al Gobierno, le convierte en un órgano que viene en cierto modo a suplir el refrendo gubernamental que acompaña a los actos del Rey y que le exime de responsabilidad. No es habitual en Derecho público esta clase de órganos que asumen una actividad refrendaria con la que liberar a la Corona de una responsabilidad en la gestión administrativa que no debe asumir, y por eso decía anteriormente que estamos ante una solución imaginativa.

LA NATURALEZA ADMINISTRATIVA DEL PATRIMONIO NACIONAL

La Ley de Patrimonio Nacional no se limita obviamente a fijar la naturaleza constitucional de éste y de su Consejo de Administración. En forma sintética podemos señalar que regula además los siguientes con-

tenidos: *a)* los bienes que integran el Patrimonio Nacional; *b)* la naturaleza jurídica de tales bienes; *c)* los llamados derechos de patronato; *d)* el régimen presupuestario y de personal.

Para delimitar los bienes que integran el Patrimonio Nacional se ha seguido el sistema de lista, lo que viene a remachar el carácter de regulación *ex novo* que se da a la institución, pues la Ley no se siente vinculada a los antiguos inventarios de bienes del Patrimonio de la Corona, de la República y Nacional de 1940, si bien en la práctica no difieren mucho²⁰. Con todo, como se ha señalado, no es una lista cerrada, porque se pueden incorporar nuevos bienes y se pueden desafectar otros²¹, y es lógico que así sea, dado que su configuración es finalista, como hemos visto. Por eso, como también se ha señalado, esta relación no tiene sustantividad histórica: no son bienes del Pa-

trimonio Nacional porque ya lo fueron de la Corona o del Patrimonio Nacional de 1940, sino exclusivamente porque así los define la Ley, con un destino muy determinado²².

La nueva relación de estos inmuebles (a los que se añaden los bienes muebles contenidos en los reales palacios o depositados en otros inmuebles de titularidad pública y las donaciones hechas al Estado a través del Rey), apunta a su naturaleza jurídica. Por un lado, son bienes de naturaleza mixta, en parte patrimoniales, pero también con rasgos que los aproximan al dominio público por sus fines singulares²³. Por otro lado, tienen una serie de rasgos como son la inembargabilidad, la imprescriptibilidad y la inalienabilidad, notas todas éstas que se conjugan con el mandato de su inscripción en el Registro de la Propiedad con el carácter de titularidad estatal²⁴. Finalmente, aunque su destino primordial (que es lo que justifica su peculiar naturaleza constitucional) es el uso y servicio del Rey y de los miembros de la Real Familia para el ejercicio de la alta representación que tienen atribuida, este destino se conjugará, en lo posible, con otros fines culturales, científicos y docentes. En tal medida, y siempre subordinado a sus altos destinos constitucionales, el Consejo de Administración es también una Administración cultural y medioambiental, como se cuida de señalar la Ley al prever que a los bienes de valor o de carácter histórico-artístico les será aplicable la legislación sobre patrimonio histórico-artístico (artículo 6.3) y que la institución velará por la protección del ambiente y por el cumplimiento de las exigencias ecológicas (artículo 3).

La tercera nota característica es la conexión del Patrimonio Nacional con los denominados Reales Patronatos. Sobre esta materia hay un meritorio y reciente

trabajo en esta Revista²⁵ que nos exime de extendernos, por lo que será suficiente recordar que se trata de fundaciones nacidas bajo el patrocinio real, y en los que los derechos de patronato que correspondían al Rey²⁶ son administrados por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional. En la Ley de 1865 estos Patronatos se configuraban como elementos integrantes del Patrimonio de la Corona, sin diferenciarlos de los inmuebles y de los bienes muebles y semovientes (artículo 1.10) y quizá por ello la Ley de 1869 ordenó su enajenación, lo que no impidió que durante la Primera República se creara, por Decreto de 26 de mayo de 1873, una Junta de Patronos para la administración del Patronato del Buen Suceso, que abrió paso a otros dos Decretos que crearon Juntas de Patronos en el Hospital de la Antigua Corona de Aragón y en el Patronato de Nuestra Señora de Loreto²⁷. La Segunda Re-

ría constitucionalmente correcto que recayeran de manera directa en el Jefe del Estado, por lo que parece un acierto su desplazamiento al Consejo de Administración, con independencia de la autoridad moral que sin duda seguirá ejercitando el Rey.

Finalmente, el régimen presupuestario y de personal no se diferencia del resto de las Administraciones Públicas, si bien hay que señalar que a estos efectos es el Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno el Departamento que apoya y canaliza esta gestión.

UNA LEY CONSENSUADA

El Pleno del Congreso de los Diputados de 11 de mayo de 1982 debatió y votó el proyecto de Ley de Patrimonio Nacional con el siguiente resultado: 267 votos favorables, 1 en contra y 2 abstenciones. El entonces Ministro de la Presidencia afir-

la Cámara, con dos únicas intervenciones favorables de los senadores Prat (socialista) y Villar Arregui (U.C.D.)²⁹.

La Ley de Patrimonio Nacional ha sido pues una de las leyes más consensuadas de la transición. Y esto explica asimismo que una Ley aprobada en un Parlamento, con mayoría de un determinado signo político, haya sido desarrollada mediante reglamento³⁰ por un Gobierno de signo distinto, con perfecta armonía y sin forzar en absoluto el texto de la Ley, antes bien complementándola y enriqueciéndola.

Por todo ello, por su contenido innovador, a partir de unas previsiones constitucionales muy laxas, y por el acuerdo parlamentario con que se aprobó, la Ley 23/1982, de 16 de junio, de Patrimonio Nacional, es una norma básica del edificio constitucional, cuyo principal mérito ha sido consolidar y prestigiar a una institución fundamental de la Corona española.



Palacio Real
de El Pardo.

pública integra estos Patronatos en el Ministerio de la Gobernación, por Decreto de 22 de abril de 1931, y, finalmente, la Ley de 1940 incorporó once Patronatos a Patrimonio Nacional.

La solución jurídica adoptada por la Ley es igualmente acertada, pues los derechos de patronato conllevan responsabilidades de gestión, unas veces administrativa; otras, de naturaleza jurídica-privada, que no se-

mó con razón en el debate que todos los Grupos Parlamentarios podían sentirse solidarios del proyecto, dado el número de enmiendas acogidas, y con la misma satisfacción y acuerdo se expresaron los diputados Clotas (socialista), Riera (comunista), Carro Martínez (Coalición Democrática) y Vázquez Guillén (U.C.D.)²⁸. En el Senado no se presentó ninguna enmienda y el texto fue votado por asentimiento de

NOTAS

¹ Véase Martín BASSOLS: «Instituciones administrativas al servicio de la Corona: dotación, Casa de S. M. el Rey y Patrimonio Nacional», en Pablo LUCAS VERDÚ (comp.): *La Corona y la Monarquía parlamentaria en la Constitución de 1978*, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, Madrid, 1983, págs. 151-196 (y también en *Revista de Administración Pública*, núm. 100-102, 1983, págs. 891-933); Fernando Díez MORENO: «La evolución constitucional del Patrimonio Nacional», REALES SITIOS, número extr. XXV aniversario, 1989, páginas 15-30; y María Victoria GARCÍA-ATANCE: «El Patrimonio Nacional», *Revista de Derecho Político*, núm. 33, 1991, págs. 151-171.

² El texto de la enmienda se encuentra publicado en *Constitución española. Trabajos parlamentarios*, Cortes Generales, Madrid, 1980, tomo III, pág. 2950. El debate en la Comisión de Constitución del Senado aparece en el mismo tomo, págs. 3499-3503.

³ Antonio HERNÁNDEZ GIL: *El cambio político español y la Constitución*, Planeta, Barcelona, 1982, págs. 330-332. Las sesiones de la Comisión Mixta no eran públicas, por lo que la información que se posee de su trabajo proviene exclusivamente de los testimonios que han aportado sus miembros.

⁴ HERNÁNDEZ GIL: *op. cit.*, página 331.

⁵ *Ibidem*, pág. 332.

⁶ Véase BASSOLS: *op. cit.*, páginas 156-159.

⁷ Manuel ARAGÓN: «Corona», en José Juan GONZÁLEZ ENCINAR (dir.): *Diccionario del sistema político español*, Akal, Madrid, 1984, pág. 168; Luis María Díez-PICAZO: «El régimen jurídico de la Casa del Rey (un comentario al artículo 65 de la Constitución)», *Revista Española de Derecho Constitucional*, n.º 6, 1982, págs. 123-125.

⁸ BASSOLS: *op. cit.*, pág. 179.

⁹ Esta normativa está recogida en el opúsculo titulado *Legislación del Patrimonio de la Corona desde 12 de mayo de 1865 hasta 30 de junio de 1875*, Imprenta de Enrique de la Riva, Madrid, 1875. Véase, inevitablemente, Fernando COS-GAYÓN: *Historia jurídica del Patrimonio Real*, Imprenta de Enrique de la Riva, Madrid, 1881, págs. 280-350.

¹⁰ Sobre el Patrimonio de la República, véase Laureano LÓPEZ RODÓ: *El Patrimonio Nacional*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, páginas 223-230.

¹¹ El régimen jurídico del primer Patrimonio Nacional está bien tratado por LÓPEZ RODÓ: *op. cit.*, págs. 231-266.

¹² Fernando GARRIDO FALLA: «Artículo 132.3», en el vol. col. *Comentarios a la Constitución*, Civitas, Madrid, 1985, 2.ª ed., pág. 1945.

¹³ En el Derecho administrativo del siglo XIX y de principios del XX se utilizaba el adjetivo nacional o de la Nación para referirse ya a los bienes de dominio público de la nación (territorio, ríos, zona marítima), ya a los bienes nacionales procedentes de la desamortización civil y eclesiástica, pero ambos conceptos son absolutamente históricos y no responden a la dogmática del vigente ordenamiento. Sobre estas categorías, Vicente SANTAMARÍA DE PAREDES: *Curso de Derecho administrativo*, Imprenta Española, Madrid, 1911, 7.ª ed., págs. 495-497 y 610-630. Algo más tardíamente, José GASCÓN Y MARÍN (*Tratado de Derecho administrativo*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1929, tomo I, pág. 403), considera que el Patrimonio de la Corona tiene naturaleza de dominio público en sentido amplio, y más estrictamente, al contraponer con toda modernidad los bienes patrimoniales *versus* los de dominio público, los incluye en la primera de ambas categorías.

¹⁴ Como dice BASSOLS, *op. cit.*, pág. 181.

¹⁵ Ulteriormente, el Real Decreto 434/1988, de 6 de mayo, que derogó el 310/1979, dejó de referirse a Patrimonio Nacional, al estar ya vigente la Ley de Patrimonio Nacional.

¹⁶ Véase Fernando SAINZ MORENO: «Artículo 132», en Oscar ALZAGA (dir.): *Comentarios a las leyes políticas. Constitución española de 1978*, Edersa, Madrid, 1985, tomo X, págs. 123-217.

¹⁷ Véase Sabino CASSESE: «Autarchia», *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, Milano, 1959, tomo IV, págs. 324-331. Ha sido CASSESE, siguiendo a ZANOBINI, quien ha aportado unos perfiles jurídicos más rigurosos al principio de autarquía, ensamblando a los principios del Estado representativo más allá de las viejas nociones decimonónicas de las Escuelas alemana e italiana.

¹⁸ La única reforma operada en la Ley 23/1982 tuvo lugar cuando la Ley 21/1986, de 23 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1987, introdujo un nuevo apartado del artículo 9 que establece que la contabilidad de Patrimonio Nacional se ajustará a las normas aplicables a los Organismos autónomos.

¹⁹ A través del Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno como Departamento que tiene atribuidas las funciones de apoyo al Presidente.

²⁰ En cuanto a los bienes inmuebles, la lista sigue muy de cerca la que estableció el Decreto de 3 de junio de 1931, por el que se declararon monumentos histórico-artísticos los inmuebles más relevantes del recién extinguido Patrimonio de la Corona, así como la relación que fijó la Ley de 7 de marzo de 1940. Los inmuebles que la Ley de 1982 incorpora a Patrimonio Nacional son: el Palacio Real de Oriente, el



Fachada principal de la Casita del Infante de El Escorial, también llamada Casita de Arriba.

Parque de Campo del Moro, el Palacio Real de Aranjuez, la Casita del Labrador, el Palacio Real de San Lorenzo del Escorial, la Casita del Príncipe, la Casita de Arriba, las Casas de Oficios, de la Reina y de las Infantas (todas ellas también en El Escorial), el Palacio Real de La Granja, el Palacio Real de Riofrío, el monte de El Pardo, el Palacio de El Pardo, La Casita del Príncipe de El Pardo, el Palacio Real de La Zarzuela, el predio de La Quinta, la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen y el Convento del Cristo, también en El Pardo, y el Palacio de la Almudaina en Palma de Mallorca.

²¹ SAINZ MORENO: *op. cit.*, páginas 212-214.

²² BASSOLS: *op. cit.*, pág. 189.

²³ Este concepto ecléctico es quizá el más apropiado para definir una naturaleza dominical tan compleja. En primer lugar, porque, como hemos visto en la nota 13, no hay

Sala del Café, en la Casita del Príncipe, de El Escorial.



unanimidad doctrinal sobre el concepto de bienes patrimoniales (como se ve en el trabajo de José Luis MUÑOZ DEL CASTILLO y Manuela VEGA HERRERO: «Patrimonio del Estado y Patrimonio Nacional: aspectos jurídico-financieros», en *Estudios de Derecho y Hacienda. Homenaje a César Albiñana García-Quintana*, Ministerio de Economía y Hacienda, Madrid, 1987, vol. I, págs. 605-642). En segundo lugar, porque los autores que admiten un concepto cerrado y contrapuesto de bienes patrimoniales y del dominio público tampoco son unánimes en su caracterización, de tal modo que BASSOLS (*op. cit.*, págs. 191-195) y MUÑOZ DEL CASTILLO y VEGA HERRERO (*op. cit.*, pág. 637) observan concurrencia de ambos regímenes, en tanto que SAINZ MORENO (*op. cit.*, pág. 216) y GARRIDO FALLA (*op. cit.*, pág. 1946, así como en su *Tratado de Derecho administrativo*, Tecnos, Madrid, 1989, 9.ª ed., vol. II, páginas 429-430), entienden que son de dominio público aunque sujetos a un régimen específico. Finalmente, porque un examen atento de las determinaciones de la Ley avala la existencia de elementos tanto patrimoniales como demaniales, procedentes estos últimos de sus fines culturales y medioambientales, que son secundarios en todo caso.

²⁴ El Patrimonio de la Corona no se inscribía registralmente, y sólo se acudía al Registro para su enajenación, como se observa en el Reglamento de 20 de junio de 1865 para la ejecución de la Ley de 12 de mayo de 1865.

²⁵ Díez MORENO: «El régimen jurídico de los Reales Patronatos y el del Convento de Santa Clara de Tordesillas», REALES SITIOS, número 106, 1990, págs., 37-44.

²⁶ El derecho de patronato era, según el canon 1448 del ya derogado Código de Derecho Canónico de 1917, «el conjunto de privilegios, con ciertas cargas, que por concesión de la Iglesia competen a los fundadores católicos de una iglesia, capilla o beneficios, o también a sus causahabientes», y el canon 1450 prohibía constituir nuevos derechos de patronato (véanse los comentarios de Sabino ALONSO MORÁN a los cánones 1448 a 1456 y 1469 a 1471 en *Código de Derecho Canónico y legislación complementaria*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1969, págs. 564-567 y 570-572).

²⁷ *Legislación del Patrimonio de la Corona...*, cit., págs. 50-52 y 55-58.

²⁸ *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, núm. 240. Sesión de 11 de mayo de 1982, págs. 13923-13934.

²⁹ *Diario de Sesiones del Senado*, núm. 158. Sesión de 1 de junio de 1982, págs. 7880-7882.

³⁰ Real Decreto 496/1987, de 18 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional.

PIEZAS DE ARMERIA

Conservadas en la Real Armería del Palacio Real de Madrid se encuentran tres piezas de singular importancia que, entre otras, se atribuyen a Felipe I, casado con Juana I, hija de los Reyes Católicos.

Se trata del Capacete D-22, la Celada de una sola pieza, coronada por una cimera, que representa el fruto de la granada D-14, y un gran yelmo, perteneciente a la vistosa armadura para justa real A-16.

Estas piezas aparecen acuareladas en la relación denominada Inventario Iluminado, y gracias a él poseemos una aproximación del aspecto que tenían en su época de mayor esplendor.

Perdidos con el tiempo algunos de sus accesorios, las piezas fueron objeto, en el pasado, de repetidas limpiezas; en algún caso desaparecieron las originales superficies doradas que tanto embellecían el acero blanco.

En nuestros días, el Patrimonio Nacional, a través de la Subdirección de Bienes Muebles, ha encomendado al Departamento de Restauración la limpieza y mantenimiento de tales conjuntos. Una labor que termina con la neutralización o inhibición de las superficies metálicas, verdadero caballo de batalla a la hora de preservar este tipo de obras.

En efecto, como objetos metálicos que son, las piezas de armería padecen cuando están expuestas al aire y a la

humedad. Su corrosión implica la oxidación del metal; y éste, de hierro, experimenta en particular una serie de reacciones que modifican su estructura.

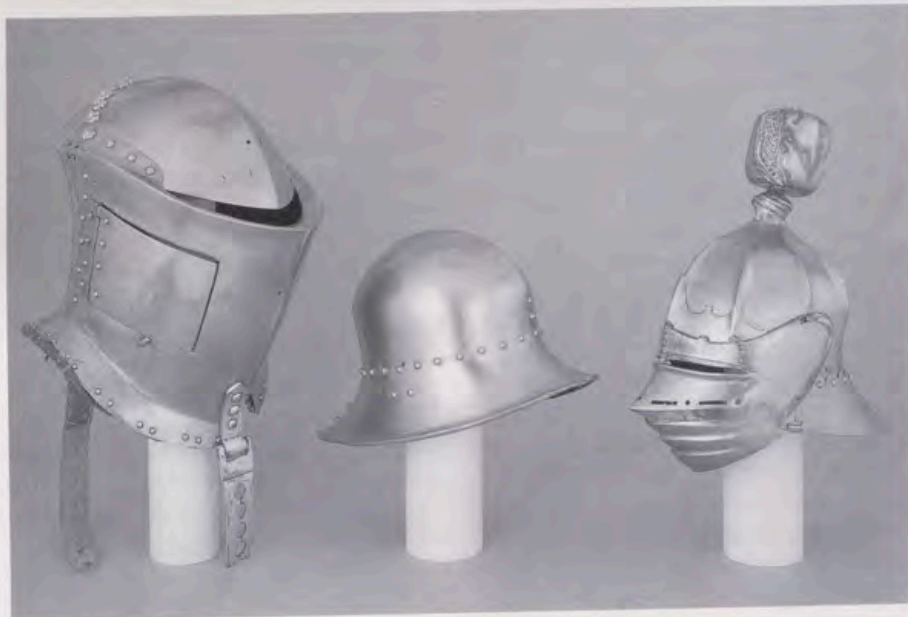
En las piezas reseñadas se evidenciaban señales de corrosión por picadura, un fenómeno que provoca la disociación iónica a través de electrólitos salinos.

El tratamiento consiste en la eliminación de los procesos de corrosión mediante sistemas de limpieza preferentemente mecánicos. Para ello se utiliza un papel metalográfico de grano extrafino, aplicado con una solución de carbonato sódico y cloruro cálcico en disolvente etanol. A continuación se desengrasa la superficie con acetona-alcohol, alternando, en su caso, esta limpieza con disolvente orgánico Xilol. En los dorados basta una aplicación puntual de un copolímero acrílico de tipo Paraloid B-72 al 10 por 100 en Xilol aplicado con pincel, como agente fijador.

Finalmente, y tras un secado con aire forzado, se procede a la aplicación de una capa de protección a base de cera microcristalina MICROFLEX (p.F. 96-100° C) disuelta en Xilol, con eliminación de sobrantes mediante un microcepillado mecánico.

Las piezas quedan, por fin, suficientemente limpias, con su brillo recuperado y protegidas del exterior, sin perder por ello el acabado y prestancia originales.

Carlos TORREIRO LUENGO
Víctor LASTRAS GARCIA



CONJUNTO NAZARI G-361

El mantenimiento de la Real Armería implica, en algunos casos, el tratamiento de conservación de determinados objetos con soporte o elementos orgánicos. Este es el caso del conjunto nazari G-361, cuya propiedad se atribuye al rey Boabdil. Compuesto por un cinturón con escarcela y un estuche de cuero, el material, decorado con hilo de plata, ofrece distintos motivos geométricos e inscripciones cúficas. El estuche cuadrangular, en cuyo reverso aparece bordada la mano de Fátima, símbolo del nombre de Dios con carácter protector, pudo haber guardado un ejemplar del Corán. Los elementos metálicos, tanto del cinturón como de la escarcela, son de hierro cincelado y sobredorado.



Su estado de conservación está determinado tanto por su antigüedad como por el natural proceso de degradación de los materiales que lo componen y por los sucesivos montajes de que fue objeto. El cuero presentaba un proceso de deshidratación avanzado, con grietas y pérdidas de material, así como perforaciones debidas al claveteado al soporte anterior.

Además, se ha visto alterado por el efecto ácido y biológico de los materiales empleados en su relleno: papel ácido y corcho con signos evidentes de ataque xilófago. La plata presentaba un empañamiento general y el hierro mostraba pérdidas del dorado, así como focos de corrosión puntual no activa.

El tratamiento de restauración con-



sistió, básicamente, en una limpieza superficial de los materiales tanto orgánicos como inorgánicos, interviniendo únicamente de forma activa en la reintegración, con fines consolidantes, de las partes más debilitadas del cinturón. Así, se realizó una limpieza mediante cepillado suave del cuero; eliminación del empañamiento de la plata con mezcla hidroalcohólica al 50 por 100; y realización de injertos con piel curtida y teñida para evitar pérdidas mayores y desgarros del soporte. Por último, se procedió a la sustitución de los materiales del anterior relleno por otros neutros e inertes: en la escarcela se empleó tisú neutro; y en el estuche, varias láminas superpuestas de cartón de algodón.

Teresa ORTIZ SALAZAR
Isabel DELGADO IGLESIAS

CRUZ DE ALTAR DEL CORO DE LA BASILICA DE EL ESCORIAL



El pasado mes de enero finalizó la restauración de una espléndida Cruz de altar, tras un laborioso y dilatado proceso que ha mantenido ocupada durante cinco meses a la Sección de Metales preciosos del Departamento de Restauración.

Procedente del Relicario Alto de San Jerónimo, en el Coro de la Basílica de San Lorenzo, se trata de un conjunto de tipo religioso, realizado en bronce dorado y madera de ébano.

La cruz latina de brazos rectos sobre astil de madera presenta un pie triangular. Destaca en todo ello la combinación cromática de los diferentes materiales empleados. De éstos, el metal es bronce fundido, cincelado y dorado a fuego (dorado al mercurio), una aplicación muy usual en el campo de las Artes Decorativas del siglo XIX. La madera, de intenso color negro, tiene variaciones cromáticas grisáceo-parduscas, una característica exclusiva de la madera de ébano de Macasar, parecida a aquella de Coromandel, y tan

apreciadas ambas por su finísima textura, peso y notable rareza.

En síntesis, un proceso de restauración en este tipo de objetos pretende la correcta recomposición de sus elementos, a menudo reinterpretados en anteriores manipulaciones inexpertas, la recuperación del brillo y el aspecto original.

Tras un complicado proceso de desmontaje, las piezas son trabajadas según su tipología. Así, mientras el bronce es tratado mediante baños de ultrasonidos y microcepillados que permiten recuperar el tono dorado original, el ébano es reparado, engarzado y encajado con gran minuciosidad, pues, al ser tan duro, es extraordinariamente quebradizo.

El montaje final nos muestra una pieza de gran factura que, aunque no presenta marcas de artífice, es un claro ejemplo, sin embargo, de lujo y esplendor en el Arte.

Carlos TORREIRO LUENGO
Antonino GARCIA ARRIBAS

RELICARIO DE SAN FERNANDO

Con motivo de la elaboración de inventarios que lleva a cabo el Patrimonio Nacional, ha cobrado actualidad un arca, que se encontraba en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con las reliquias del rey San Fernando.

El objeto del trabajo en curso es la catalogación, estudio y restauración de este interesante conjunto de piezas que adquieren importancia no sólo por su gran valor histórico, sino también por sus connotaciones religiosas.

Fernando III, rey de Castilla y León, nieto por vía materna de Alfonso VIII, el fundador de Las Huelgas de Burgos, dedicó su vida al empeño de la Reconquista, y culminó su obra al añadir en 1248 a los territorios ya conquistados la ciudad de Sevilla, única posesión de los almohades en Andalucía. En 1252, mientras preparaba una expedición a Africa, le sorprendió la muerte, y fue enterrado en la Capilla Real de Sevilla; sus restos se trasladaron a la Catedral en 1729, aunque ya antes (1671) Clemente X le había colocado entre los santos.

Sin duda, los fragmentos textiles y demás componentes del Relicario del Palacio Real se separaron del cuerpo del Santo en la fecha en que sus restos fueron colocados en la Catedral sevillana; leemos esta noticia con toda claridad en las cartelas de cuatro cojines incluidos en el arca: «Pluma en que descansó el cuerpo del Señor Rey San Fernando por espacio de 477 años».

Nos interesa ahora describir el pequeño tesoro que compone el Relicario y que, como ya hemos dicho, dará pie a un estudio riguroso de todas las piezas.

El arca de madera, con su tapa abovedada, va tapizada exteriormente con un riquísimo brocado de sedas polí cromas, oro y plata, perfilada con pasamanería plateada de dibujos geométricos y herrajes de ese mismo metal; el interior se forra con un damasco azulón y galoncillos también de plata.

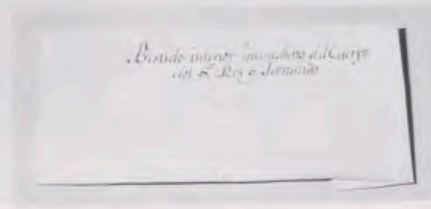
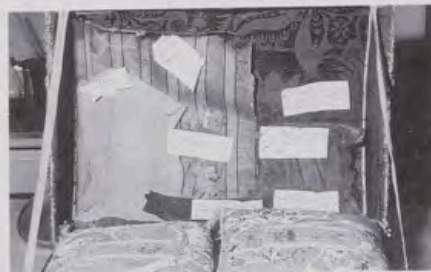
Al abrirla, sorprende encontrarla en perfecto orden; en la parte interior de la tapa, prendidas con alfileres y con

sus correspondientes cartelas explicativas de papel verjurado, se halla una muestra de todo lo que más tarde descubriremos en el fondo, envuelto cuidadosamente en el mismo tipo de papel y reseñado con idéntico mimo; el muestrario comprende las siguientes piezas:

— Un fragmento de tejido (23×16 centímetros) con orillo, de ligamento tafetán y escasísima densidad, que, según su leyenda, corresponde a la «toca del rostro de la Santísima Imagen de Nuestra Señora de los Reyes».

— Un pequeño conjunto de pieles con pelo descritas como «martas que adornaban el manto»¹.

— Un fragmento de tafetán de seda rojo (doblado) que se dice formaba «parte de la segunda funda del colchón donde descansaba el santo cuerpo».



— Un rectángulo de tejido viado (38×28 cm.) con costuras a repulgo en dos de sus lados, decorado en dos tonos de ocre de distintos anchos, que se separan por finas listas de color oscuro. Según su etiqueta es la «primera funda del colchón donde descansaba el Santo Cuerpo».

Hay que señalar que en esta zona del arca aparece un espacio vacío, aunque conserva su cartel: «cuatro cuentas o avemarías y un pater noster del rosario del Santo que se hallaba en la caja».

Nos vamos a ocupar ahora de lo recogido en el fondo del arca, enumerándolo en el orden en que se encontraba colocado y de arriba abajo:

— Como ya se ha dicho, lo primero que aparecen son cuatro cojines realizados en parejas, dos sobre fondo azul y dos sobre beige; se bordean con galón dorado de decoración geométrica, de similares características al empleado en el exterior del arca; y en cada vértice muestran vistosos pompones de entorchados; se cierran a base de presillas con sus correspondientes botones, también de pasamanería metálica en forma de trencilla dibujando lazos.

En el centro de su haz llevan una cartela escrita con tinta dorada y enmarcada con un pequeño galón con la información ya citada al principio.

— A continuación se halla un sobre, contemporáneo, en el que aparece un fragmento del denominado manto de San Fernando; este tejido es de tamaño similar al expuesto en la Real Armería, aunque se encuentra bastante peor conservado. Se decora, como es sabido, con castillos y leones cuartelados (se conservan seis cuarteles completos) en delicadísima técnica de lápiz². Como es lógico en un resto textil procedente de indumentaria medieval, conserva en su reverso su forro de piel.

— Seguidamente aparecen una serie de paquetitos (seis) con sellos de cera muy fragmentados, protegidos entre algodón hidrófilo.

— También envuelta, y con su explicación correspondiente, volvemos a encontrar la primera funda del colchón. Es en realidad uno de los extremos de la misma, pues conservamos su costura de confección, es decir, la parte que correspondería o bien a la cabecera o bien a los pies. Está realizada a partir de dos trozos de tejido,

ambos con orillo, uno de 30 cm. de ancho y otro de 85 cm., uniéndose entre ellos por costura poco exquisita. El fragmento del que habíamos hablado es continuación de este otro y se aprecia que está claramente cortado a tijera.

— De entre todas las reliquias destaca, si no por su belleza, sí por su importancia arqueológica, la parte final del cinto interior (26×5 cm.). Se compone de una pieza de guata forrada con tafetán de seda, de tono verdoso-agrisado en la actualidad¹; como adorno, y a la vez como confección, lleva cuatro ojetes en hilo de seda laza color carmesí, así como algunas partes respunteadas.

— Se guardan también restos de madera de la vaina de la espada del Rey y otros dos trozos de correa semejantes al situado en la tapa, aunque de tamaño mucho mayor.

— En otro envoltorio aparece fragmento de tejido vulgar de ligamento lienzo y muy teñido por descomposición cadavérica, del que se nos dice que perteneció al «vestido interior inmediato del cuerpo del Señor Rey San Fernando».

— Todavía queda un fragmento correspondiente a la primera funda del colchón. En efecto, presenta gran adherencia de restos de plumas. Se ajusta con exactitud a la llamada primera funda; como ya se ha dicho, es de tafetán finísimo de seda roja, y está confeccionado con la misma idea que su compañero de tejido listado; se compone, pues, de dos telas unidas a re-



pulgo por sus orillas, una de 40 cm. de ancho y otra de 80 cm.

— Sin duda, la pieza clave de todo el conjunto es el cojín situado en la base del arca (40×50 cm. aprox.). La pieza está completa y no ha sido nunca manipulada. A simple vista (no ha sido todavía desmontada) se observa que debajo de su tejido principal lleva otro de tafetán rojo —como ya hemos visto en el caso del colchón— y otro aún más interior de lana en color natural, con alguna lista azul; desconocemos por ahora cuál es su material de relleno: ¿lana?, ¿pluma?...

La valía de esta pieza viene dada por su carácter de tejido bordado, muy escaso en esa época, si exceptuamos la colección de Las Huelgas, el almohadón de don Rodrigo Ximénez de Rada, el gorro del infante don Felipe y el amplio grupo de obras de carácter mudéjar, de entre las que destaca el arca de San Isidoro de León.

En la Edad Media era muy frecuente bordar sobre lienzo, bien a base de cadenas, que lo ocultaban por com-

pleto, como si se tratase de labor de tapicería, o bien con otra serie de puntadas entrelazadas en el aire a modo de calados. A este último grupo pertenece la almohada de la que hablamos y que será objeto de estudio y posterior publicación por tratarse de una pieza, aunque conocida, inédita. Según el profesor Gómez Moreno, «presenta cinco golpes bordados con sedas roja y negra, trocadas en ambas haces y formando una cruz recruzada en medio de medallones angulosos con cuadrado central a las esquinas».

NOTAS

¹ Empleadas en la indumentaria del medievo como abrigo y como mengomaduras: piezas de piel, perfectamente recortadas y cosidas entre sí, que se usaban para dar una resistencia especial a determinadas partes de las prendas que así lo requerían.

Con motivo de la restauración del pellote de Fernando de la Cerda, se pudo comprobar, mediante análisis efectuados por el ICONA, que en estos casos se utilizaba piel de conejo, y no de marta, como se había creído hasta ese momento.

² Los análisis de densidad, torsión, naturaleza, etcétera de las fibras deberán ser realizados después del tratamiento de limpieza, pues en este momento la suciedad, en forma de descomposición cadavérica, no lo permite.

³ Por medio de análisis de colorantes sabremos cuál era el color original.

BIBLIOGRAFIA

- CARMEN BERNIS, *Indumentaria medieval española*. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid.
GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1946.

M.^a Lourdes DE LUIS

GRACIAS

Al producirse el relevo de don Sabino Fernández Campo y de don Joel Casino Gimeno, como Jefe y Secretario General de la Casa de Su Majestad el Rey, respectivamente, queremos, a través de nuestra Revista, dejar constancia del sincero agradecimiento del Patrimonio Nacional, que siempre se vio distinguido con su atención e interés.

Agradecemos mucho la colaboración que de ambos recibimos a lo largo de estos años, pero, aun cuando esta ayuda fue tan valiosa, destacaríamos, sobre todo, el afecto y la generosidad con que siempre nos fue brindada.

Son muchos los valores que concurren en la persona de don Sabino Fernández Campo. Su Majestad el Rey (q.D.g.) los destacaba en el Real Decreto mediante el cual se le nombraba Conde de Latores: «... agudo talento, prudente criterio, leal consejo, generosidad ilimitada...». Estas grandes cualidades y su humanidad le han hecho acreedor del afecto y admiración de todos.

En la misma trayectoria se encuentra la figura de don Joel Casino Gimeno, su colaborador más cercano, durante estos últimos años, en la Secretaría General de la Casa de Su Majestad el Rey, y cuya amabilidad y ayuda siempre recordaremos.

Para los Generales Fernández Campo y Casino Gimeno, nuestros mejores deseos en su nueva andadura, desde este Patrimonio Nacional, donde tanta huella dejan y donde siempre serán recordados con cariño.

Tras rendir este homenaje, obligado por sentido, deseamos dar la bienvenida a don Fernando Almansa Moreno-Barreda, Vizconde del Castillo de Almansa, y a don Rafael Spottorno Díaz-Caro, Jefe y Secretario General de la Casa de Su Majestad el Rey, haciéndoles llegar, con todo afecto, nuestra sincera enhorabuena.

PATRIMONIO NACIONAL



Entrevista



**ARTE
Y
ALQUIMIA**

RENÉ
TAYLOR

Al entrevistar a René Taylor se corre siempre el riesgo de querer llevar los temas de conversación a terrenos que se salen del campo específico de la Historia del Arte.

A cualquiera le gustaría hablar con Taylor de la figura de Pavelic, el líder croata preso en la Isla de Man en un campo de concentración bajo la responsabilidad de René, o sus actividades en la zona del Estrecho de Gibraltar durante la segunda guerra mundial, al servicio del British Council, léase Foreign Office. O arrojar alguna luz sobre hechos que oscurecieron los últimos años de un tratadista del Arte de la talla de Anthony Blunt. Pero es preferible conducirse dentro de las coordenadas artístico-culturales de esta Revista y centrarse en su actividad de hispanista. René Taylor es nuestro amigo de hace muchos años y ha colaborado en REALES SITIOS y en diferentes publicaciones y exposiciones del Patrimonio Nacional.

Aunque vive en Ponce (Puerto Rico) desde hace algunas décadas, viene con cierta regularidad a Europa. Siempre hay a mano un congreso sobre el Barroco en Granada, unos cuadros que trasladar de

Ponce a Roma, un cursillo o una publicación que ultimar en Madrid, para que sus amigos disfrutemos algunas semanas de la compañía de René.

Jubilado de la Dirección del Museo de Arte de Ponce, «museo por cuya visita bien vale cruzar el charco», como le gusta repetir con frase castiza, parece que tiene ahora más tiempo para poder investigar, escribir y publicar, labores de las que nunca estuvo alejado, y por eso goza tanto ahora que puede profundizar en ellas con más atención.

—¿En qué libro, viaje o asunto está Vd. enfrascado en este momento?

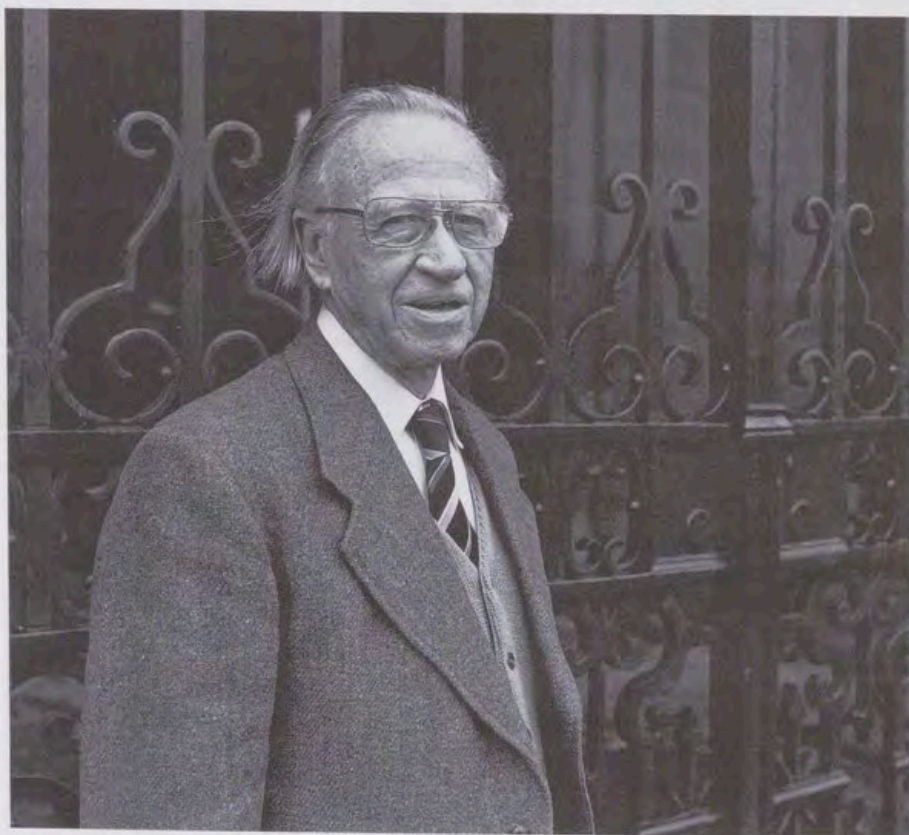
—*El viaje más reciente es éste que me ha traído a Europa, pero, más localmente, el que hemos hecho juntos esta mañana a El Poular, en la provincia de Segovia, lugar al que no acudía desde hace años, pero donde he rendido viaje en muchas ocasiones, y a veces con dificultades, especialmente cuando comencé a estudiar la sacristía del monasterio hace cincuenta años. Yo me vería muy satisfecho si pudiera publicar mi trabajo sobre la vida y obra de Hurtado.*

—¿Quién era Hurtado?

—*Francisco de Hurtado era hijo de un carpintero-albañil de la villa de Lucena, en la provincia de Córdoba. Su entorno familiar era más bien humilde y de muy joven aprendió el oficio de retablista. Las primeras obras que tenemos documentadas son tres retablos, a los cuales siguió uno más, encargado en 1696, para el convento de San Pedro de Alcántara en Córdoba. Se trata de una obra no muy inspirada, hecha en mármol, pero en la cual se apuntan ya algunas características muy importantes para el futuro del artista.*

—¿No estuvo Hurtado al servicio del cardenal Salazar?

—*Sí, fue inmediatamente después de San Pedro de Alcántara, hacia 1700, cuando Salazar, cardenal arzobispo de Córdoba, nombra a Hurtado maestro mayor para la construcción de una sacristía que albergaría el propio sepulcro del Cardenal. Era un ámbito octogonal, con una cripta dedicada originalmente a las reliquias del prelado. Pero lo que me interesa resaltar es que el nombramiento de maestro mayor para este trabajo se produce cuando el joven Hur-*





«Las fuentes documentales son importantes, pero casi lo es más su correcta interpretación, que incluso puede variar con la aparición de nuevos documentos».

tado tenía apenas 28 años. Ello demuestra que el artista tenía una experiencia y unas dotes fuera de lo normal. A partir de este momento el joven Hurtado pasa a ser don Francisco de Hurtado. De Córdoba, y por encargo del arzobispo don Martín de Azcargorta, Hurtado se traslada a Granada.

—Azcargorta era de estirpe vasca, ¿no?

—Probablemente, pero se le conoce como Obispo de Salamanca y canónigo del Sacromonte. Y luego, Obispo de Granada, donde contrató a Hurtado. A los dos años de estar trabajando en la catedral, el artista obtiene el nombramiento de capitán del segundo regimiento del Tercio de aquella ciudad, con el cargo de ingeniero mayor de las costas del Mediterráneo.

—¿Quién le nombró ingeniero, Felipe V?

—No, fue el Marqués de Villadarias, pero bajo el reinado de Felipe V, durante la Guerra de Sucesión Española. No obstante, yo no he podido encontrar nada de la actuación de Hurtado como ingeniero de costas. En 1713, los cartujos, para quienes proyectaba y construía el sagrario de la Cartuja de Granada, le consiguen el nombramiento de alcahalero de la villa de Priego en Córdoba, con lo que el capitán don Francisco de Hurtado pasaba a ser «Su Merced el Capitán». Y no sólo eso, sino que la merced que obtuvo era de hábito.

—¿Y eso qué es?

—Pues que la merced conseguida le otorgaba el derecho a vestir el hábito de alguna de las órdenes militares, Santiago, Alcántara, Calatrava o Montesa. Hay en Hurtado una permanente obsesión por ascender en categoría social. En Córdoba y Granada se rodeó de artistas prominentes. Por ejemplo las estatuas para la sacristía de Córdoba las hizo José de Mora, uno de los grandes escultores del XVII y XVIII. En el sagrario de la Cartuja de Granada vemos como colaboradores suyos a José de Mora otra vez, a Risueño, a Pedro Duque Cornejo, y como pintor a Antonio Palomino.

—¿Palomino, el pintor-tratadista?

—El mismo, el que escribiera El Museo Pictórico y Escala Óptica, con el que luego trabajaría en Segovia. El Paular se empieza a gestar en 1717 y Hurtado viajó allí en 1719, cuando dio las trazas. Este sagrario

de El Paular, después de siglo y medio de abandono, está siendo exquisitamente restaurado por los equipos del Instituto que dirige Hernández Gil y sus colaboradores, y cuando se acabe se podrá volver a admirar en todo su esplendor una de las grandes joyas del Barroco en Castilla. Hay una integración completa de arquitectura, escultura, pintura y talla decorativa, en el mejor sentido estilístico de las palabras. Y con problemas técnicos muy notables para comienzos del siglo XVIII.

—¿A qué se refiere?

—Por ejemplo al tabernáculo. Sabemos que se hizo en Priego, y se trasladó en carretas de bueyes hasta El Paular, donde se montó. Las columnas salomónicas de la parte superior son de piedra azulada, no cordobesa, sino probablemente madrileña, siguiendo una sugerencia de Tomé, que mandaba muestras de piedra para orientar al Prior de El Paular en la elección. Imagínese qué dificultades de coordinación para una obra a 500 Km. de distancia y opinando tanta gente.

—Este Tomé sería Narciso, el del Transparente de Toledo.

—Sí, el mismo, que trabajó en la catedral de Toledo, y probablemente influyó en los retablos anteriores de Hurtado. Aunque la influencia pudo ser al contrario. Y aún habría que añadir otro artista en El Paular, que sería el platero Tomás Jerónimo de Pedrajas. Hizo la custodia, pero como gran proyectista diseñó el pavimento de El Paular, que se está restaurando ahora con tanto cuidado.

—Parece que Hurtado tuvo también contacto con otro artista-arquitecto de primera fila.

—Sí, Vicente de Acero, que en muchas ocasiones se confiesa discípulo de Hurtado; trabajó con él en la Cartuja de Granada.

—Este Vicente de Acero hizo la catedral de Cádiz.

—En efecto, pero antes hizo la de Guadix. Fue un artista muy experimentado. La catedral de Cádiz es muy movida, muy borrominesca, en este sentido de curva y contracurva.

—¿Cómo se le ocurrió a Vd. estudiar el Monasterio de El Paular?



«Felipe II, cuando era príncipe en los Países Bajos, también tuvo contactos con la alquimia».

—No lo sé, fue en 1940, cuando yo estaba destinado en Madrid. Se me ocurrió alquilar un taxi con un amigo de la embajada, que por cierto nos costó ciento cincuenta pesetas, y me impresionó tanto la sacristía, a pesar de su estado de deterioro, que decidí escribir sobre ello mi tesis doctoral. La Universidad de Londres aceptó mi propuesta de la tesis sobre Francisco de Hurtado.

—¿Había entonces en Londres buenos conocedores del Barroco español?

—Yo creo que sí. El Presidente del Tribunal era Anihony Blunt, uno de los mejores conocedores del Barroco europeo. También figuraba Burns, profesor del Courtauld Institute. En fin, si eran buenos expertos. Pero como acababa de estallar la guerra mundial, tardé bastante en completar y defender este trabajo; lo pude hacer en 1963 en Londres, adonde viajé desde Puerto Rico, porque ya me ocupaba de las responsabilidades en la Dirección del Museo de Ponce.

—Hagamos un cambio de juego a la inglesa, que Vd. como buen londinense entenderá bien, y crucemos la sierra central de Norte a Sur para pasar de El Paular a El Escorial, monumento sobre cuyos significados más profundos se han escrito las historias más dispares. Empecemos por Juan de Herrera, su autor, sobre el que se han publicado, o están en vías de publicación, diferentes estudios que traerán la controversia.

—Sí, ya sé a qué se refiere. En principio no es malo que dentro de los ensayistas y escritores que trabajan en el campo de la Historia del Arte existan figuras a quienes podríamos denominar como «troublemakers». Y no es malo, porque estos eruditos desarrollan una actividad muy valiosa y nos hacen repensar de nuevo las teorías y los retratos oficiales de los grandes personajes. Me imagino que se refería Vd., sin mencionarlo, a las nuevas teorías que sobre Juan de Herrera viene suscribiendo mi amigo John Bury, de Londres.

—Así es.

—Bien, pues es el caso típico de personas cuyos escritos nos llevan a revisar la documentación existente. Bury sostiene que Herrera no es el autor del Tratado de la Figura

Cúbica. Yo no estoy de acuerdo, porque en el inventario de los libros de Herrera hay una mención de dicho libro que dice «hecho por el mismo Juan de Herrera». No dice «escrito» o «copiado», dice «hecho», de manera que en esto estoy de acuerdo con Jovellanos y no con Bury. A mí me parece claro, pero ha sido necesario asistir a la fuente documental. Al final se llega a la conclusión de que las fuentes documentales son importantes, pero casi lo es más su correcta interpretación, que incluso puede variar con la aparición de nuevos documentos. Es lo que sucede, y es un ejemplo, con los trabajos aportados por Fernando Marías sobre la intervención de un Crescenzi en el Alcázar.

—¿En el de Toledo?

—No, en el de Madrid. Juan Bautista Crescenzi realizó una maqueta por encargo de Felipe III para la portada del edificio. Esto altera las teorías anteriores sobre la intervención de Juan Gómez de Mora. Con Herrera en El Escorial podría pasar algo parecido.

—Su principal trabajo, o al menos aquel con el que a Vd. más se le empezó a conocer en España, fue el de *Magia y Arquitectura*. La verdad es que mucha gente discrepa de su contenido, pero al final nadie lo ha rebatido.

—Ahora estoy terminando de revisar con Siruela este trabajo, que se publicará aumentado y corregido. Con mi ensayo sobre Villalpando pasó algo parecido, porque se publicó una edición condensada en *El Paseante*, y ahora, el pasado año ha salido el trabajo definitivo. Pues bien, con *Magia y Arquitectura* ocurre lo mismo. Estoy revisando y ampliando el trabajo publicado hace años por Santiago Sebastián para que vea la luz en breve.

—¿El núcleo del nuevo trabajo será el mismo que el de hace años?

—Sí, pero añadiendo muchas cosas que yo antes no conocía, como por ejemplo la afición de Felipe II por la alquimia. En eso no era distinto a los demás monarcas de la Europa de entonces. Cuando le falta dinero efectivo, cuando las flotas de América no llegan o lo hacen lentamente, Felipe II echa mano de los alquimistas.

—¿Para buscar la piedra filosofal?

—Es algo en lo que no creía cuando las cosas iban bien, pero se dejaba persuadir cuando iban mal.

—¿Hay pruebas de esos contactos con alquimistas?

—Sí, claro. Hay un artículo editado allá por 1920, cuyo autor era un crítico literario. No recuerdo el nombre de este escritor, pero publicó una serie de ocho billetes, que van de Pedro del Hoyo al propio Rey, por los que Felipe II está perfectamente al día de los ensayos alquímicos que él mismo encargara, y que se celebraban en la casa de del Hoyo, que era el secretario del propio Rey. Yo leí este artículo en Nueva York hace años y tengo que volver sobre ello, pero Felipe II, cuando era príncipe en los Países Bajos, también tuvo contactos con la alquimia. Y luego está la famosa cita de Cabrera de Córdoba, que habla de los experimentos alquímicos llevados a cabo aquí en Madrid, en la Casa del Tesoro, junto al Alcázar, bajo la dirección del mismísimo Juan de Herrera. Por eso, repito, Felipe II era un monarca europeo más en esto de la afición a la alquimia.

—¿Enrique II también se dedicó a la alquimia?

—En todo el entorno de María de Médicis hubo afición a la alquimia. Y en la corte florentina también.

—¿Y Enrique VIII de Inglaterra?

—Claro, y su hija Isabel I. Y del emperador Rodolfo II de Praga no hay ni que hablar. Todos creían en la alquimia, bajo diversos ángulos, pero creían en ella.

—¿Y qué hay de la astrología en El Escorial? Vd. defendía que la fecha de la primera piedra del Monasterio se forzó por una determinada situación astral.

—En aquel tiempo no se emprendía nada notable sin consultar a los augures y sin tener en cuenta la posición de los astros. Todo el mundo creía en ello. John Dee se marchó con el alquimista Kelly a Praga. Allí recibió Kelly una carta de lord Burgley, el ministro de Isabel I, que le requería desde Londres algún medicamento o pócima para alivio de los dolores de la gota. Todo el mundo distinguido de entonces sufría de gota, por tener una dieta muy rica en vinos y carnes. Apenas probaban la fruta y eso les hacía subir las cuotas de ácido úrico. Kelly fue requerido por Burgley no sólo para el medicamento. De hecho había un complot para devolver a Kelly a Londres, todo ello tramado por Burgley y sus agentes. Rodolfo encarceló al alquimista Kelly al menos en cinco castillos diferentes, en la zona de la actual Checoslovaquia, a fin de que siguiera trabajando para él, pero cam-

biándole frecuentemente de prisión para hacer más confusa su pista.

—Pero todo este engaño alquímico duraría un cierto tiempo, pero no más.

—La alquimia era un callejón sin salida, pero la gente creía en ello.

—¿En qué, en la consecución de la piedra filosofal?

—Sí, pero también y sobre todo en la consecución del elixir de la eterna juventud. Ahora bien, la alquimia evoluciona. Cuando años después llegamos a la alquimia de Isaac Newton, la cosa cambia. Ya no es tan fuerte el componente de la codicia. La alquimia es algo más científico, más experimental. Newton sabía que aquello era una patraña, pero despertó su interés.

—Esto ya es en el siglo XVII.

—Sí, el siglo XVII avanzado, que para mí es el siglo del cambio en la Humanidad, pues hasta entonces el hombre era controlado por su medio ambiente, y después del XVII sucede lo contrario, en parte debido al avance de la ciencia y del pensamiento.

Las viejas creencias de los cuatro elementos se quedan caducas. En Inglaterra vemos aparecer figuras como Locke y Berkeley que van a preparar toda la revolución del pensamiento del siglo siguiente, que es el siglo de las revoluciones americana y francesa. En España el proceso de cambio fue algo más lento.

—¿Por qué?

—Quizá por Felipe V, y quienes le manejaban, es decir, Isabel de Farnesio, Alberoni y otros. Su evolución en España se produce de verdad con su hijo Carlos III que es el que tiene una voluntad resuelta de cambio. Y esto le trajo problemas con la Iglesia, a pesar de que Carlos III era muy religioso. Pero es que la Iglesia, hasta entonces era el mayor terrateniente y por eso influía en la economía española de manera decisiva. La Inquisición fue otro problema para Carlos III, por su doble dependencia, de la realeza y de Roma. La Ilustración vino a cambiar todo ello, primero con Felipe V, aunque levemente, porque a través de la nunciatura seguían saliendo de España grandes sumas de dinero. Me refiero a la primera mitad del XVIII. Claro, en la Francia de Luis XIV esto no sucedía.





«Para Herrera, lo que delataría la huella de la divinidad sería lo que queda más escondido, la omnipresencia del cubo».

—Conviene saltar hacia atrás, a la transición del XVI al XVII, que es cuando se publica en Roma el Prado-Villalpando. La primera traducción al castellano la publicó el Patrimonio Nacional en colaboración con el COAM hace casi tres años, y más tarde apareció en Siruela otra traducción, más extensa, y a la que Vd. contribuía con un excelente ensayo.

—Yo siempre estuve muy interesado en las obras de Prado y Villalpando. El compendio del P. Prado se encontró en la Universidad de Harvard hace años, y me dejaron verlo, estudiarlo y publicarlo en español. Ahí se habla en una ocasión de Juan de Herrera.

—¿Y qué dice de él?

—Pues le ponen muy bien, porque dice Prado que gracias a Herrera fueron capaces de completar la reconstrucción del templo de Jerusalén. Dicen de él que «ha sido tan diestro arquitecto como para acabar la fábrica de San Lorenzo, y ahora ha logrado arrancar su secreto al profeta Ezequiel».

—Bien, pero la nueva ideación del templo hecha por Prado y Villalpando es un edificio clásico, contemporáneo, del siglo XVI. ¿Cómo podían pensar que el legendario templo de Jerusalén podría ser así?

—¿Quién?

—Felipe II, por ejemplo. ¿Cómo podía pensar un rey culto que el viejo templo de Salomón podía ser así, como decían Herrera y Villalpando?

—Yo creo que para entender esto habría que aceptar tres premisas. La primera y fundamental es que el templo de Salomón es una prefiguración del templo o cuerpo místico de Jesucristo que es su propia Iglesia. Esta es la base utilizada por los padres de la Iglesia, que no se interesaron en el templo-edificio, sino en el templo-alegoría. Se trataba pues de una interpretación puramente mística. La interpretación más arquitectónica y más literal, y menos mística, no nos llegará hasta el siglo XII.

La segunda premisa viene de un libro de crónicas de las Sagradas Escrituras: El Libro de Paralipómanos, donde se dice que Dios había entregado la traza del templo al rey David, con el encargo de que su hijo Salomón la hiciera realidad. Pues bien, si era un edificio proyectado por Dios tenía

que ser perfecto; esta perfección está en sus tres niveles: teológico, cosmológico y arquitectónico.

—¿Y la tercera premisa?

—Deriva de la segunda. Si el templo arquitectónicamente era perfecto tenía que ser del estilo que entonces era considerado como perfecto, o sea el estilo clásico; así pensaban en el XVI y el XVII. ¿Quién era el gran intérprete del estilo clásico, primero griego y luego romano, que hubiera asimilado la belleza y la perfección del templo salomónico, y se hubiera sintetizado en los órdenes clásicos?

—La contestación es Vitrubio.

—Sí, en efecto, Vitrubio es el supremo intérprete del estilo clásico. Villalpando nos dice que Vitrubio no sólo conocía bien el hebreo, sino que en ocasiones utiliza literalmente las mismas frases de la Biblia. Pues bien, si llegamos al problema del templo a través de la aceptación de estas tres premisas, como hicieran hace cuatro siglos Villalpando, Felipe II y Juan de Herrera, nos daremos cuenta de que la inmensa e inverosímil reconstrucción empieza a tener cierta lógica.

—También hay en todo esto algo de numerología, ¿verdad?

—El número siete y el doce aparecen con frecuencia. Pero lo que quiero decir es que para empezar a entender algo de esto, lo primero que hay que hacer es «ponerse las botas del siglo XVI». Por eso yo escribía en este ensayo «que todo estaba allí, en el templo. La doctrina de los tres mundos, elemental, celestial e intelectual, el enlace microcosmos-macrocosmos... la utilización de un esquema cósmico-astroológico, ... el antropomorfismo vitrubiano, las consonancias musicales de Pitágoras y el módulo que rige en todo el edificio. Sin embargo, para Herrera, lo que delataría la huella de la divinidad sería lo que queda más escondido, la omnipresencia del cubo».

De nuevo el cubo en los escritos de Taylor, y de nuevo la referencia inevitable a Juan de Herrera, el autor del *Tratado de la Figura Cúbica*, principio y fin de casi todas las teorías de Taylor sobre la metafísica de El Escorial.

Entrevista: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO

«A LA MAYOR GLORIA DE DIOS Y EL REY»:

La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial

Rosemarie MULCAHY

Editorial Patrimonio Nacional.
Madrid, 1992

El excelente estudio que Rosemarie Mulcahy ha llevado a cabo sobre la decoración de la Basílica del Monasterio de El Escorial está destinado a ser uno de los referentes ineludibles en toda investigación futura sobre un edificio que parece no agotarse nunca como tema de reflexión para los historiadores desde que fue construido.

La autora subraya lo excepcional de que un espacio arquitectónico se haya conservado con la decoración que fue pensada para él, pero no se limita a constatar tal hecho, sino que lo convierte en hilo conductor de su investigación. Por ello, uno de los aspectos más atractivos de la lectura es cómo nos vamos introduciendo en un espacio mediante el análisis de imágenes que nunca son consideradas como algo aislado, sino que, por el contrario, encuentran su explicación como parte de un conjunto. El valor de la ubicación, la iluminación, o la función de la imagen religiosa, adquieren así su verdadero sentido, enseñándonos que pintura, arquitectura y escultura fueron agentes configuradores de un lugar cargado de significados, fuera del cual estas pinturas o estas esculturas —imaginémoslas en un museo— estarían forzosamente incompletas. Es ésta una verdadera lección de historia del arte, facilitada sin duda

por haberse conservado a lo largo del tiempo ese extraordinario espacio con su decoración, pero responsabilidad de una autora que ha sabido moverse en su investigación con la atención serena del que es capaz de ver el detalle sin perder de vista el conjunto.

La obra de arte pierde sentido si la despojamos de su contexto, y se enriquece cuando a los análisis formales y valoraciones estéticas se añaden interpretaciones

de la imagen, que a su vez sólo se explican con el conocimiento de por quién, cuándo, por qué o para qué fueron creadas esas imágenes. También en esto es ejemplar el estudio de Rosemarie Mulcahy, pues no nos permite olvidar, al leer sus páginas, cómo la omnipresencia de Felipe II, controlando todo el proceso de construcción del edificio, se puso de manifiesto en todos y cada uno de los pasos dados, tanto en lo referente a la contratación de los artistas como al control de las obras creadas por ellos para la Basílica. Es éste otro de los temas clave del libro —como lo es de cualquier estudio que tenga por objeto saber más acerca de El Escorial— pues, si bien el Rey se sirvió de los mejores artífices para llevar a cabo su gran obra, fue siempre su decisión y, sobre todo, su gusto y su

convencimiento acerca de lo que era más adecuado, lo que prevaleció. Sin este punto de partida, que está presente en cada uno de los temas abordados por el libro, no es posible comprender el proceso que llevó a la creación del conjunto pictórico y escultórico de la Basílica.

Es una historia de fracasos —como los de Zuccaro o El Greco— y de éxitos, como el de Pellegrino Tibaldi con sus escondidos frescos del Sagrario. La autora estudia, por ejemplo, las razones del rechazo del *San Mauricio* de El Greco por parte de Felipe II, que es una de las cuestiones más debatidas por los historiadores (sobre este cuadro puede verse también el importante artículo que John Bernard Bury publicó en el número 91 de REALES SITIOS en 1987) debido a lo que aporta a los siempre tentadores juicios históricos sobre el buen o mal gusto del Rey. Rosemarie Mulcahy concluye señalando cómo la importancia que éste dio al contenido en las pinturas de la Basílica fue lo que respaldó tal decisión, por encima de cuestiones estéticas.

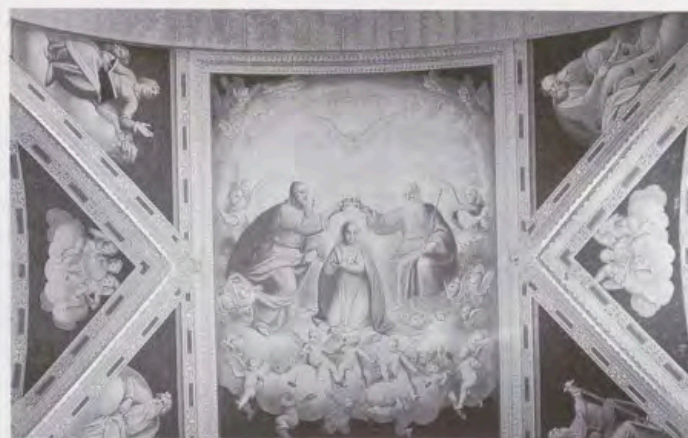
Felipe II, en palabras de Mulcahy, «como patrono ha de ser juzgado con criterios diferentes que... como coleccionista y hombre de gusto», observación acertada que nos introduce de lleno en otra cuestión que se va desgranando a lo largo del texto. Se trata de la teoría del *decoro* —el que la imagen sea adecuada al tema que se quiere representar, a la ubicación que va a tener la obra, a quién la va a contemplar y consiguientemente al fin para el que se destina—, tema reiterado a la hora de juzgar las obras para la Basílica y que explica que los criterios del Monarca al encargar obras para



su colección fueran diferentes con respecto a los que le guiaron en la decoración de la Basílica.

Reflejo fiel de la incidencia de la Contrarreforma en la imagen religiosa, el tema del *decoro*, aplicado ahora para justificar decisiones, argumentar elecciones y explicar rechazos por parte del Monarca, es el hilo conductor por el que la autora nos va llevando hasta algunos de los temas tratados. En los mismos años en que El Greco realizaba su cuadro, la mentalidad que llevó a su rechazo se plasmaba también en textos como el del cardenal Paleotti que, en el *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas* (1582) —uno de los mejores ejemplos de la repercusión del Concilio de Trento en la teoría artística— criticaba a los pintores que no se para-

ban a pensar «lo que es conveniente para quien mirará esta imagen, o el lugar donde va a ser colocada, que es el templo de Dios, o la finalidad que se persigue formando imágenes sagradas». En 1586 Armenini (*Los verdaderos preceptos de la pintura*) insistía en que los pintores realizaran sus obras para que fueran «adecuadas a las condiciones de los lugares o de las personas». Son textos casi programáticos de una época y Felipe II fue uno de los que llevó la idea a sus últimas consecuencias. De ahí el desconcierto que puede producir el contraste entre la «manera» aristada y seca de muchos de los frescos destinados a decorar los espacios religiosos y la sensualidad de las «poesías» de Tiziano que tuvo en su colección. En ambos casos el *decoro* triunfa,



pues si unas son las adecuadas para un templo de la Contrarreforma, las otras lo son para la colección de un príncipe culto y humanista.

Si «mediante las imágenes que abrazamos y ante las que nos descubrimos y postramos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos» (Concilio de Trento, sesión XXV), en la Basílica, coacción de un edificio que disfraza su complejidad en la desornamentación de su arquitectura, la decoración tuvo que convertir en imágenes el dogma. Las preferencias venecianas del Monarca, que le llevaron —como de forma excelente nos relata Mulcahy— a encargar a Tiziano el *Martirio de San Lorenzo* para el retablo mayor, hubieron de plegarse a otros lenguajes: aquellos que estaban en condiciones de ofrecer los artistas italianos que vinieron y los que el dogma exigía.

Las cuestiones que pudiéramos llamar ideológicas, bien sean en este caso políticas o religiosas —perfectamente resumidas en esas palabras que inician el título del libro, «A la mayor gloria de Dios y el Rey»— no son las únicas que van jalonando el análisis de las obras de la Basílica y las circunstancias en que se crearon, pues también se abordan cuestiones que pertenecerían a lo que podríamos llamar historia social del arte. La nueva consideración del trabajo del ar-

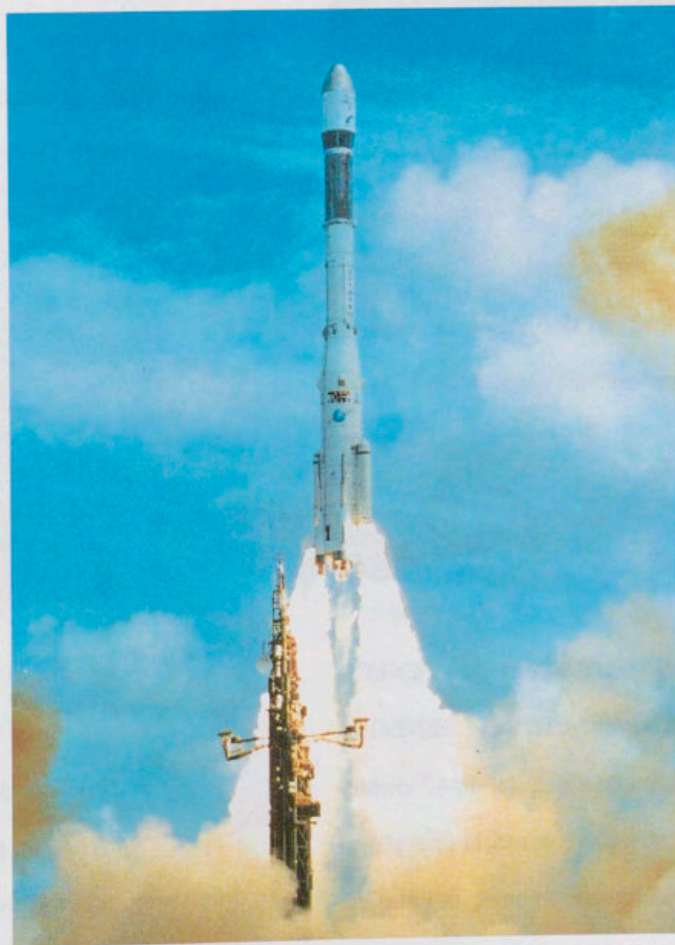
tista, que trajeron consigo los artífices que vinieron de Italia, los datos referentes a los mecanismos de aprendizaje, los contratos... son temas a los cuales este libro aporta datos fundamentales para conocer mejor el arte en la corte y el proceso de creación de las obras. Podemos recordar, por ejemplo, lo minucioso que se puede hacer el relato cuando se explican las circunstancias en que Tibaldi vino a trabajar al Monasterio, o lo interesante del estudio que hace sobre el sistema de trabajo en el taller de los Leoni en Milán.

Si añadimos a lo dicho hasta ahora que Rosemarie Mulcahy ha manejado no sólo una bibliografía exhaustiva, sino un completo repertorio de fuentes manuscritas e impresas —que incluyen documentos de archivo inéditos— para realizar esta investigación, estaremos introduciendo una valoración que a veces se asocia a textos difíciles para un lector medio, pero no es así. El especialista encontrará en este libro nuevas aportaciones que satisfarán plenamente sus expectativas, pero cualquier persona interesada podrá seguir, en un texto escrito con sencillez, todo el proceso que se materializó en la decoración de la Basílica, expuesto con esa claridad que sólo da el conocimiento.

Alicia CAMARA



Del sector público nace un nuevo grupo de empresas.



Líder.

TENEO: La nueva gran empresa pública.

De lo público ha nacido un gran grupo de empresas. Porque la empresa pública ha cambiado. Porque debemos dar



respuestas a la nueva situación del mercado originada por la supresión de fronteras en Europa; a las nuevas demandas, a los nuevos objetivos, a las nuevas condiciones de un mercado internacional cada vez más global; en definitiva, la empresa pública española debe asumir una nueva actitud que

le permita competir

frente a las grandes empresas foráneas. Para eso nace TENEO.

47 empresas en sectores clave. TENEO es una sociedad anónima que participa en el capital de 47 empresas de diferentes sectores. Sectores clave como la energía, el transporte, la electrónica, las telecomunicaciones, la industria aerospacial, la ingeniería, la construcción... Sectores que pese a su diversidad cuentan con un denominador común: ser seguros protagonistas del desarrollo futuro de la economía mundial.



La apuesta por la competitividad. TENEO es un grupo público. Pero funciona y se organiza con estricta sujeción al ordenamiento jurídico privado. Su intención es luchar con éxito en el mercado internacional, ser cada día

mejores, más ágiles, más flexibles, más innovadores, para ofrecer un mejor servicio y mejores productos. En definitiva, para poder triunfar en un entorno cada vez más competitivo.

La rentabilidad como objetivo.

TENEO es un grupo empresarial autónomo financieramente, que desarrolla su actividad bajo las leyes del mercado, sin aportaciones de recursos públicos.

Atiende a razo-

nes estrictamente empresariales,

buscando como grupo y también empresa por empresa, generar riqueza. En beneficio de todos y cada uno de los españoles.

La dimensión para liderar. TENEO es el mayor grupo empresarial español y uno de los principales de Europa.

Con 80.000 empleados. Con una facturación superior a 1,6 billones de pesetas, de los que más de 400.000 millones proceden de la exportación. Con empresas líderes en sectores clave. Nuestra

dimensión nos permite negociar y colaborar con empresas y grupos nacionales y extranjeros; y llegar a acuerdos tecnológicos, comerciales e intercambios accionariales, a los que estamos abiertos. Y lo que es mucho más importante: reducir cos-

tes, maximizar inversiones, realizar proyectos que requieren un volumen inversor importante. Proyectos de líder.

El reto de la investigación y el desarrollo.

TENEO ha nacido con auténtica vocación de futuro. No sólo desea ser líder ahora; también dentro de cien años. Eso significa estar siempre en vanguardia, ir siempre hacia adelante.

Un tremendo esfuerzo en el ámbito tecnológico,

en el comercial y el financiero. Donde quiera que haya un avance, un descubrimiento, ahí queremos estar. De hecho, ya lo estamos. En sectores vitales para nuestro futuro, sectores donde la investigación y el desarrollo resultan fundamentales.

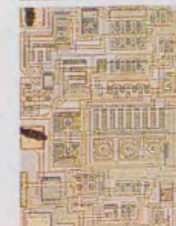
El compromiso con el medio ambiente.

TENEO ha nacido en un mundo nuevo. Un mundo en el que las empresas no pueden ser ajenas al entorno natural en el que realizan su actividad. Somos conscientes de ello. Y por eso nuestras empresas desarrollan proyectos para ser cada día más respetuosas con el medio ambiente. Pero nuestro compromiso va más lejos. Estamos trabajando en energías alternativas limpias, proce-

tos industriales no contaminantes, ahorro energético, aprovechamiento de residuos industriales y otras tecnologías. Esto nos permite aportar soluciones tanto a nuestras propias empresas como a la industria en general. Porque cuidar el medio ambiente es vital para el futuro de la humanidad.

El motor del desarrollo industrial español.

TENEO ha nacido, por encima de todo, para garantizar la presencia de la empresa española, en el duro mercado europeo y mundial. En el difícil y competitivo horizonte de la economía internacional. Pretende sentar las bases de una empresa sólida, a corto, medio y largo plazo. Quiere estar en los sectores que van a marcar el futuro. Ser el punto de referencia. Ser la fuente de la que nazcan otros muchos proyectos. Con presente y con futuro. Públicos o privados. TENEO nace con el compromiso de la innovación, de la competitividad, de la rentabilidad. Con el compromiso de ejercer su liderazgo.



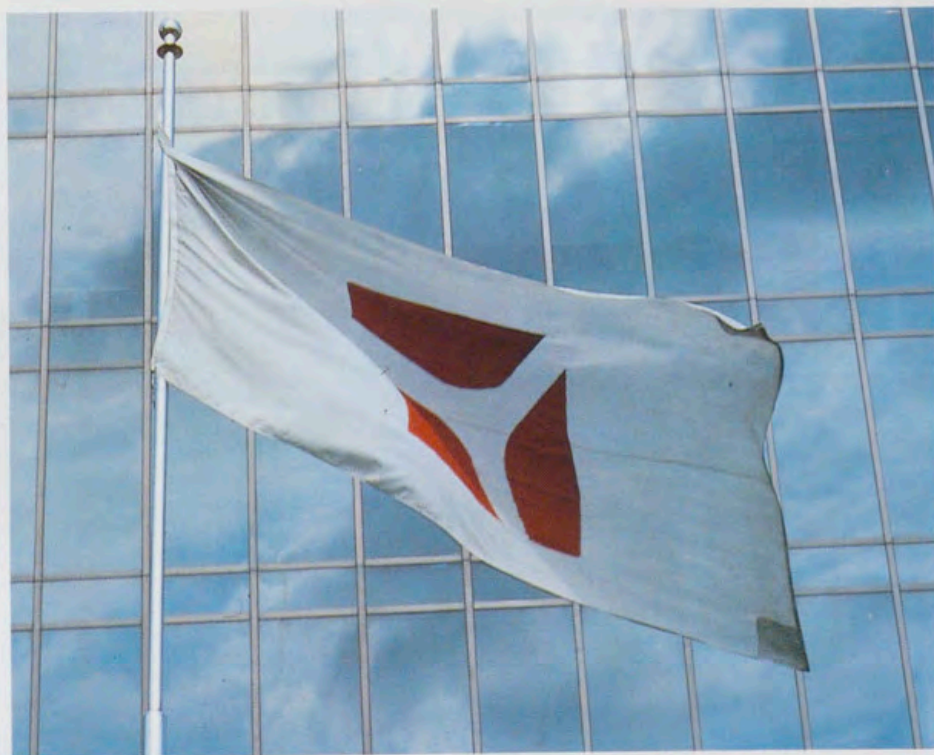
TENEO

La nueva gran empresa española.



enresa

Una empresa
al servicio
del medio ambiente



Aseguramos la calidad

Desde 1864 aseguramos la calidad de nuestro servicio con una gestión eficaz a través de una extensa red de oficinas y agentes profesionales.



Seguros  CATALANA
OCCIDENTE

Aseguradores desde 1864

Oficinas Centrales Edificio CATALANA OCCIDENTE. Av. Alcalde Barnils. Tel. (93) 582 05 00
Télex 93873. Telefax (93) 582 06 41. Apartado 29. 08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona)

SEAT TOLEDO GT 16 V.

EXIJALE MAS A LA VIDA

128 CV, ABS MARK IV, DIRECCION ASISTIDA, AIRE ACONDICIONADO... DISFRUTE DE LAS PRESTACIONES AL MAS ALTO NIVEL.

Exija más a la vida. Sin asumir riesgos. Sin renunciar a nada. Póngase al volante del SEAT TOLEDO GT 16 V.

EXIJA TEMPERAMENTO.

Todo el que puede proporcionarle un corazón de avanzada tecnología multiválvula con una motorización perfecta: 16 válvulas y 1.781 c.c. que suponen 128 CV de potencia y más de 200 Km/h.



Su innovador sistema de inyección Multipunto "K-Jetronic" permite determinar el instante adecuado de encendido según las condiciones de carga y vueltas del motor. Una brillante gestión que ofrece un sobresaliente comportamiento a cualquier nivel de rendimiento.

EXIJA SEGURIDAD.

El SEAT TOLEDO GT 16 V. alcanza los más altos niveles de seguridad que una conducción temperamental y deportiva requiere.



Con la estructura de su habitáculo de pasajeros formada por 6 anillos de máxima seguridad, en la que destaca su Sistema de Protección Lateral en puertas.

Y la sofisticación de la última generación en sistemas antibloqueo de frenos: el ABS Mark IV. 140 mediciones por segundo permiten controlar todas las circunstancias de la fase de frenado, que se modifican en rápida sucesión, logrando un dominio absoluto del vehículo en situaciones límite.

EXIJA AIRE ACONDICIONADO DE SERIE.

Disfrute de un confort sin límites con el SEAT TOLEDO GT 16 V. Desde dirección asistida y Aire Acondicionado de serie, hasta ordenador de a bordo.

Y un equipamiento de talante radiocassette, y asientos

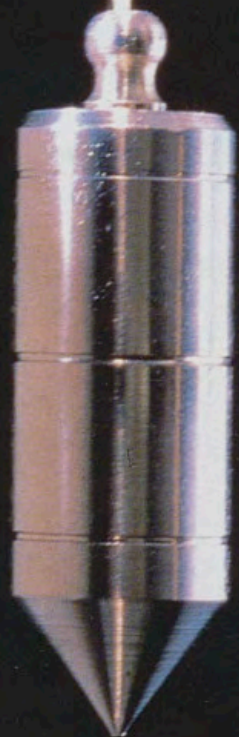


para un coche deportivo: spoiler, llantas de aleación deportivos.

SEAT
MAXIMO RESPETO
POR LA NATURALEZA

A MEDIDA

Un estilo propio de trabajo con el que hemos construido carreteras, edificios, puentes, presas... Obras hechas con calidad. Con la experiencia de más de 25 años. Construimos para la gente. En toda Europa. A su medida.



LAIN

crea


Oficinas centrales: Capitán Haya, 1 - Edificio Eurocentro - Tfno.: 597 10 00 - 28020 MADRID



NADIE ESTA MEJOR CONECTADO CON EL CENTRO NATURAL DE ASIA.

Volamos 2 veces por semana desde España a Singapur, conectando con más de 300 vuelos con destino a Asia, Australia y Nueva Zelanda, todos ellos operados con la flota más moderna del mundo y con un servicio tan esmerado, que despierta admiración hasta en otras compañías aéreas.

Pinar, 7 - 2º • 28006 Madrid • Tel.: 563 80 01 • Fax: 563 80 77

SINGAPORE AIRLINES 

Estaba escrito.



J&B

Reserva 15 años