

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXX. N.º 116 (2.º TRIMESTRE 1993). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



ARGENTARIA YA ESTA
EN TODAS LAS BOLSAS ESPAÑOLAS.



Y EN LA DE NUEVA YORK, Y EN LA DE LONDRES.



Y EN LA DE SU BARRIO.

SI USTED QUIERE COMPRAR ACCIONES, PIDALAS A TRAVES DE SU BANCO O CAJA.



ARGENTARIA

Corporación Bancaria de España

FORTALEZA EN ACCION

SUMARIO

- 2 CRISTALERIAS REALES FRANCESAS DE FERNANDO VII E ISABEL II,
por Pilar San Román.
Dentro de la variedad de servicios de mesa conservados en el Palacio Real de Madrid, destacan los de cristal, tanto las piezas sueltas de conjuntos desaparecidos como las cristalerías que se encuentran prácticamente completas. La autora de este trabajo analiza las pertenecientes a Fernando VII, Isabel II y Francisco de Asís de Borbón.
- 13 «LA ANUNCIACION»,
por Rosalía Crespo.
El Reino de Castilla asiste a un espléndido desarrollo de la miniatura en el siglo XV, del que son testimonio el gran número de códices conservados. De entre todos ellos merece destacarse el «Libro de Horas de Isabel la Católica», que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y concretamente el Folio 89, que tiene como temática la Anunciación del Ángel a María.
- 17 CAMILLE PERNON Y EL «TOCADOR» DE LA REINA MARIA LUISA EN EL PALACIO REAL DE MADRID,
por Pilar Benito.
Descripción de las telas y cenefas que decoraron en su día esta Sala del Palacio Real de Madrid, que se corresponde hoy con el denominado Salón de Espejos. Los trabajos se iniciaron en 1794 y el resultado fue un conjunto puramente neoclásico, de gran belleza y elegancia.
- 25 VAJILLA DE FELIPE V DE LA COMPAÑIA DE INDIAS,
por Teresa Fernández Pereyra.
De la vajilla de Felipe V, perteneciente a la Dinastía Qing, se conservan en la actualidad 72 piezas. Esta es la única muestra que queda en España de los servicios reales de mesa encargados a China, tan de moda en Europa durante el siglo XVIII.
- 33 ARQUITECTURA INDUSTRIAL VIDRIERA DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO,
por Paloma Pastor Rey de Viñas.
Tras el análisis de la estructura planimétrica de los edificios industriales de San Ildefonso, se dan a conocer los resultados de las investigaciones sobre las diversas Manufacturas, que se definen como industrias urbanas horizontales, en forma de bloque cerrado, y desarrolladas en torno a uno o más patios interiores.
- 41 LAS IGLESIAS DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO
por María Jesús Callejo.
Estudio de la arquitectura religiosa del Real Sitio, de las iglesias y capillas levantadas en diferentes momentos, unas veces bajo el patrocinio real y otras como consecuencia del fervor y la religiosidad popular.
- 49 APORTACIONES A LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA,
por María Concepción García Gainza.
El nutridísimo catálogo de obras de Luis Salvador Carmona, una de las más brillantes personalidades de la escultura cortesana del siglo XVIII, se ha visto enriquecido recientemente con la localización de un grupo de esculturas en el Valle de Baztán, en Navarra, que amplía la relación de las ya conocidas en este mismo Valle o en sus proximidades.
- 56 LA OCTAVA MARAVILLA EMBELLECE SUS PUERTAS,
por Leónides Antón de Lucas.
Seis puertas de las Lonjas Norte y de Poniente del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial han sido restauradas por los talleres del Patrimonio Nacional. El autor de este trabajo describe pormenorizadamente el proceso seguido hasta llegar a culminar esta magnífica obra.
- 58 CRONICA CULTURAL.
62 SECCION BIBLIOGRAFICA.
63 ENTREVISTA.
69 NOTAS Y DOCUMENTOS.

REALES SITIOS



Cenefa empleada en la decoración textil del Tocador de la Reina Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid.

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 Zardíeta, 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:

Víctor 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: 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. 116. Segundo 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.

CRISTALERIAS REALES FRANCESAS DE FERNANDO VII E ISABEL II

Por Pilar SAN ROMAN



*Jarra francesa.
Siglo XIX.*

Dentro de las colecciones del Patrimonio Nacional se encuentran los objetos que se utilizaron para el servicio de las Mesas Reales, como son vajillas, cuberterías, centros de mesa y cristalerías. Estas piezas, encargadas a los artistas más prestigiosos del momento, se utilizaban como instrumentos para exhibir la ostentación y el poder de la Casa Real, por lo que también se exigía la máxima calidad de los materiales con que se realizaban. Los servicios de mesa participarán, al igual que otros objetos decorativos, de los cambios de gustos estéticos, pero habrá que añadir también la modificación producida en la etiqueta que regía la disposición y modos de servir la mesa.

Debido a la fragilidad de los materiales con los que se fabricaban los servicios de mesa, es difícil encontrarlos completos en la actualidad. Las fuentes principales para conocer estos servicios son los inventarios y los testamentos de los Reyes.

Dentro de la variedad de servicios pertenecientes a las Reales Mesas que se conservan en el Palacio Real, destacan los de cristal, tanto algunas piezas sueltas pertenecientes a conjuntos desaparecidos, como cristalerías que se encuentran prácticamente completas, al menos en tipologías aunque no en número de objetos. El presente estudio está dedicado a cinco de éstas; una perteneciente a Fernando VII, tres a Isabel II, y otra al rey Francisco de Asís de Borbón.

La nota común de estos servicios de cristal es que posiblemente fuesen realizados en Francia, ya que durante el siglo XIX las fábricas francesas de vidrio alcanzaron su mayor prestigio. Las Cristalerías de Baccarat, fundadas en 1764 en la Lorena, fueron las más importantes y en casi todas las cortes europeas se pueden encontrar servicios de cristal de esta fábrica. La Vidriería Real de Saint Louis, fundada en 1586, imitará con gran éxito el cristal de plomo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, rivalizando con el cristal inglés; sus servicios de mesa se impondrán en el mercado tanto por su brillo como por la riqueza de colores y la perfección de la talla. Por último, la Cristalería de Sèvres, fundada en 1725, se caracteriza por la calidad de la talla en sus piezas. Dado el gran renombre de que gozaban las fábricas francesas no es de extrañar, por tanto, que los monarcas españoles las eligiesen para realizar los servicios de cristal que se



Vaso de cerveza francés.
Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.

Vaso francés.
Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.

iban a utilizar en las Mesas Reales. No siempre hemos podido documentar esta procedencia, pero para hacer estas afirmaciones nos basamos en las características de las piezas objeto de estudio.

Los recipientes en los que se servían las bebidas en los banquetes reales, durante la Edad Media y el Renacimiento, eran mayoritariamente de metales preciosos. Cuando en la Edad Moderna se produce un gran desarrollo en la fabricación de vidrio, se sustituyeron por piezas de cristal, al igual que las vajillas, que comenzaron a realizarse en porcelana al descubrirse el secreto de su fabricación, que hasta entonces había sido monopolio de China: con esto se consiguió abaratar los costes que conllevaba la fabricación de los servicios de mesa en metales preciosos, limitándose a hacer en plata las cuberterías y algunos adornos. Por este motivo, en un principio los servicios de cristal siguen los modelos de la piezas fabricadas en metal, para pasar luego a crear nuevos tipos.

Como señalamos anteriormente, uno de los aspectos que influyen en la fabricación de las cristalerías, junto con el cambio de gusto, será la etiqueta que rige la forma de servir las mesas. Respecto a esto existe un hecho de suma importancia: en el Siglo de las Luces se produce un gran cambio en la etiqueta; hasta el siglo XVIII los criados permanecían detrás de los comensales con una bandeja donde tenían las copas y las bebidas, que les acercaban a éstos cuando las necesitaban, al estar las mesas repletas de manjares. A finales del siglo XVII, los criados entraban y salían con las viandas que ya no ocupaban toda la mesa, dejando el espacio a las copas; y en el siglo XIX se pone de moda un código preestablecido para los menús y los vinos, sirviendo diferentes clases de vino para cada plato, por lo que se necesitan copas distintas para cada vino, diferenciándose en el tamaño y a veces en el color del cristal.

Además de las copas de los servicios de cristal, existen otras piezas que se caracterizan por ser tan decorativas como utilitarias: botellas, candelabros, copas de dulces, vinagreras, y adornos de mesa. Las botellas, garrafas y jarras son utilizadas para escanciar agua, vinos y licores, y presentan, a partir del siglo XVIII, gran variedad de formas y decoraciones: globulares, alargadas, con gallones, con asa, con tapón, etc. En el siglo XIX los cuellos de las botellas se alargan y las jarras pueden ser

bien de «pico», con una pequeña prolongación de la boca para facilitar la caída del agua, bien a la «real», con la boca recta. Los candelabros son piezas indispensables en una buena mesa. Se comenzaron a fabricar en cristal al descubrir que este material tallado potenciaba la calidad de la refracción de la luz. Completan los servicios de mesa las vinagreras, que pueden ir dentro de un armazón de metal o madera y tienen forma de jarrita o botella; las copas para dulces, que se caracterizan por tener el borde de la boca doblado y tallado con ondas o picos; las bandejas, platos para dulces, jofainas, compoteras, cestos, jarrones, figurillas, etc.

CRISTALERIA DE FERNANDO VII

Es conocida como cristalería de Fernando VII por su posible datación en los años de este reinado. Se compone de 332 piezas distribuidas del siguiente modo: «Vinagreras 12, botellas de agua 21, botellas de vino 24, botellas de licor 29, especieros 6, mostaceros 17, picaflores 10, vasos de cerveza 4, vasos de agua 23, copas de agua 3, copas de vino tinto 22, copas de vino del Rhin 7, copas de vino blanco 25, copas de licor 12, copas de champagne 11, platillos pequeños de frutero 14, platillos medianos de frutero 11, platillos grandes de frutero 1, pies de frutero 7, fruteros con cuatro patas 1, compoteras 2, hieleras 9, candelabros 16, cuencos 8, bandejas redondas 3, platillos 2».

El citado servicio¹ está datado en el reinado de Fernando VII gracias a las tipologías de las piezas y a la decoración de las mismas, porque no se ha encontrado ningún dato sobre su encargo o compra en la documentación manejada en el Archivo General de Palacio.

Todas las piezas son de cristal blanco y doblado en ámbar. La decoración tallada consiste en líneas paralelas horizontales, verticales y oblicuas que se cruzan formando cuadrados, rectángulos y rombos; dentro de éstos hay puntas de diamante y octógonos de color ámbar con decoración tallada radial. Esta decoración, típica de los primeros años del siglo XIX, se comenzó a realizar en las piezas inglesas y de ahí fue tomada como modelo por las fábricas francesas. En varios catálogos he podido observar piezas similares a éstas, fechadas a principios de siglo, unas veces dobladas en color



Copa francesa. Siglo XIX.

Vinagrera francesa. Siglo XIX. Cristalería de Fernando VII.

rubí², y otras con idéntica decoración pero en color blanco³. Por tanto podríamos afirmar que el modelo de las piezas, tanto en tipologías como en decoración, pertenece a principios del siglo XIX, pero no se puede asegurar que sea un servicio encargado por Fernando VII, ya que cabe también la posibilidad de que fuera mandado hacer o fuese traído desde Francia por José Bonaparte. Esto último es una hipótesis ya que en los documentos del Archivo General de Palacio relativos al Gobierno Intruso, como son los inventarios, no aparece ninguna referencia a esta cristalería.

CRISTALERIA TALLADA DE ISABEL II

Se trata de un servicio de cristal blanco tallado, compuesto por 233 piezas, distribuidas del siguiente modo: «Botellas de agua 12, botellas de vino 9, botellas de licor 4, fruteros 2, compoteras con tapa 7, fuentes ovaladas 2, vinagreras 4, jarras 2, copas de agua 6, copas de vino tinto 13, copas de vino blanco 1, copas de champagne 23, vasos de agua 2, vasos de cerveza 37, especieros 2, floreros 6, platillos 46, cuenquitos 16, mostaceros 5, bandejas 3, cuencos 3, candelabros 2, jarrón 1».

Todas las piezas son de cristal blanco tallado. La decoración, básicamente igual, consiste en el facetado de la pieza con dos cenefas estriadas en la parte superior e inferior y rombos con puntas de diamante diminutas en el interior. Estos rombos, a su vez, están acogidos dentro de óvalos, que en sus extremos también tienen puntas de diamante en menor relieve que las anteriores. Separando los óvalos hay talladas unas líneas verticales que rematan en la parte superior e inferior en forma de abanicos. Dibujan en la parte superior un perfil ondulado. Los motivos decorativos que aparecen en esta cristalería son los más utilizados para la decoración de las piezas inglesas, francesas y bohemias, durante los años treinta y cincuenta del siglo XIX, combinados, en la mayoría de los casos, con figuras geométricas como rombos, cuadrados u óvalos⁴.

La única documentación que se ha encontrado relacionada con este conjunto es el «Inventario General de China Cristal y Loza» realizado en 1841⁵, en el que aparece inventariado un «servicio de cristal talla menuda y cor-



*Botella francesa con escudo.
Siglo XIX.*



*Frutero francés con tapa.
Siglo XIX.*

tes señalado con el n.º 1». Por la similitud en las piezas podría tratarse de la misma cristalería, y aunque alguna de ellas no aparece actualmente, la gran mayoría sí coincide, y el resto probablemente se rompería con el uso. En la documentación manejada no se ha encontrado ninguna noticia del encargo o compra de esta cristalería, pero por sus características y por la política de compra de servicios de mesa a Francia, que se llevó a cabo durante el reinado de Isabel II, podríamos decir que se trata de una cristalería francesa. No hay tampoco ningún inventario anterior al de 1841 en el que aparezca una cristalería similar, por tanto podría haber sido comprada a partir de los años treinta. Esta hipótesis se reafirma al analizar los motivos decorativos que la adornan, típicos del período «Regency» inglés, que fue tomado por las fábricas francesas, y posteriormente caracterizado por los motivos de abanico y las puntas de diamante, a las que se haría alusión en el citado inventario, cuando en la denominación de este servicio se indica: «talla menuda y cortes».

CRISTALERIA DEL ESCUDO REAL

Cristalería tallada y grabada con el escudo real, compuesta por 166 piezas: «Botellas 11, jarras 2, cuencos 11, platillos 28, cestas 3, fruteros 3, candelabros 1, copas de agua 8, copas de vino tinto 8, copas de vino blanco 8, copas de champagne 16, vasos de cerveza 19, vasos de enjuague 10, vasos de agua 23, vasos de vino 20, copas de dulces 2».

Todo el servicio es de cristal blanco tallado y grabado. La decoración consiste en la talla a la rueda de hojas estilizadas, unas con puntas de diamante diminutas en su interior; y otras lisas, y debajo un círculo liso en relieve. El motivo grabado en el frente de las piezas es el escudo real dentro de un óvalo: se trata de un escudo cuartelado, con castillos en el primero y en el cuarto cuartel y leones en el segundo y tercero; en el escusón, óvalo con flores de lis. Está timbrado por Corona Real formada por un círculo decorado con rombos imitando pedrería, encima ocho palmetas que se alternan con piedras, de las que sale una diadema, adornada también con perlas; estos brazos se juntan en el centro y rematan en orbe con cruz. Está rodeado por el

Toisón de Oro con una cadena de eslabones de rayos y pedernales y la Cruz de Carlos III, y con una cadena de eslabones formados por leones y castillos.

En el Inventario General de China, Cristal y Loza, realizado en 1841⁶, hay un apartado de cristal tallado en el que aparece una cristalería denominada «servicio de cristal rico tallado con armas reales». Es posible que se trate de la cristalería que estamos estudiando. Para ello sólo nos podemos basar en la denominación y no en la similitud de las piezas, ya que tanto en el número como en las tipologías no ofrece demasiadas coincidencias, debido a las pérdidas que se habrían producido. De tratarse de la misma cristalería habrían desaparecido numerosas piezas, conservándose las más sencillas, como las botellas, platillos, vasos, copas y bandejas, mientras que todas aquellas que tenían elementos de bronce se habrían perdido, a excepción de tres cestas. En lo que respecta a la denominación «servicio de cristal rico tallado con armas reales», no hemos encontrado ninguna otra en los inventarios manejados en la que se haga notar que lleva grabado el escudo real. Así como tampoco existe en las colecciones reales ninguna otra cristalería de esta época con estas características.

Un modelo similar a este servicio se conserva en el Museo de Artes Decorativas de París. Se trata de un vaso tallado con el mismo tipo de hojas estilizadas, con puntas de diamante diminutas y círculos en relieve; en el frente aparece la cruz de la Legión de Honor en esmalte. La tipología del vaso es distinta a la del estudio y en la bibliografía no se precisa su fábrica, aunque está fechado hacia 1830⁷. Si analizamos la decoración vista hasta ahora en las piezas, observamos que las puntas de diamante son un elemento común a todas ellas, pero cada vez se van haciendo de menor tamaño, de manera que a mediados de siglo llegarán a formar más una textura que un dibujo. Sería aventurarse demasiado, al fechar esta cristalería, el tomar como única referencia el tamaño de las puntas de diamante: por el tipo de decoración utilizada, más original que en la del servicio anterior, no sólo de motivos geométricos sino también vegetales, podríamos decir que es de fabricación posterior al servicio anteriormente citado. Aparece reseñado en los inventarios de 1841, pero la adquisición podría haberse realizado a finales de los años treinta.

CRISTALERIA DE GALA DE ISABEL II

Es un servicio de cristal blanco y doblado en rubí, decoración tallada y grabado con el anagrama de Isabel II. Se compone de 393 piezas: «Copas de agua 17, copas de vino tinto 4, copas de vino blanco 156, copas de vino del Rhin 47, copas de vino de postre 33, copas de champagne 43, botellas de agua 20, botellas de vino 73».

La decoración básica de todas las piezas consiste en la talla en facetas tipo gallones y las iniciales grabadas en reserva octogonal de cristal blanco doblado en rubí. El motivo grabado es una «Y» en cuyo extremo inferior se inscribe en números romanos el «II», rematado por la Corona Real: se trata, por tanto, del anagrama de Isabel II. Las copas de vino de Grabe tienen la misma tipología y decoración, pero el depósito y el pie son de cristal blanco doblado en topacio. Las copas de vino del Rhin, además de diferenciarse en la tipología, también lo hacen en la decoración, al ser de cristal blanco doblado en verde, en cuyo depósito llevan grabados motivos de ramas de parra, hojas de pámpanos y racimos de uvas. El anagrama va dentro de un hexágono, pero del mismo color que el depósito. Las copas de champagne tienen vacío el lugar reservado para el anagrama, sin doblar ni grabar, lo que podría deberse a que estas piezas son una reposición posterior a la compra de la cristalería.

En el «Inventario General de los efectos existentes en el Real Oficio de Chirnero» realizado en 1871⁸ aparece citada una cristalería denominada «cristal con escudo y cifras de Isabel II», y las piezas que la componían en ese momento eran «154 botellas para agua, 178 botellas para vino, 234 copas de agua, 202 copas para vino de Bourdeos, 192 copas para vino de Jerez, 320 copas para vino del Rhin, 208 para champagne, 222 copas para vinos de postre, 286 de color topacio, 93 copas para ponche, 130 copas para licores y 5 licoreras». Si cotejamos el número de piezas que existen actualmente con las existentes en 1871 se ve una semejanza en las tipologías, aunque algunas no se conservan, como son las tazas de ponche, las copas de licor y las licoreras. Se puede observar el gran número de pérdidas que ha habido desde el inventario hecho en 1871 y el recuento realizado en 1991, explicado por el uso que se hacía de este servicio para los banquetes que se celebran en Palacio;



*Botella de Baccarat.
Cristalería de Isabel II.*

*Copa de la Cristalería
de Isabel II.*

en la documentación citada aparecen numerosas relaciones de bajas de piezas que se producían después de cada banquete y también numerosas órdenes para reponerlas.

De este servicio se conserva abundante documentación sobre su encargo y compra en el apartado de las Mesas Reales y sus servicios⁹. En una carta enviada por la Intendencia de Palacio al alcaide, fechada el 10 de marzo de 1846, se dice que S. M. la Reina ha visto la necesidad de comprar un servicio de china, cristal, jarrones y candelabros para la Mesa. Junto con el servicio de cristal se pidió una vajilla de china «con las Armas Reales de colores puestas sobre el margen de cada plato», «20 jarrones grandes para flores variadas y elegantes con las armas Reales en color», «Dos juegos de café diferentes... con las Armas Reales como en la china anterior», «40 candelabros de bronce dorados a fuego bastante altos con 5 ó 6 luces...» y un servicio de mantelería «adamascadas superiores con las armas reales bordadas en una punta y en otra la cifra de Isabel II con la corona también bordada». La vajilla tiene como decoración un escudo real coronado y rodeado por el Toisón de Oro y la Cruz de Carlos III, igual que el de «la cristalería con el Escudo Real», y en los extremos, entre decoración floral, el mismo anagrama de Isabel II que el servicio de cristal; idénticos motivos aparecen en la mantelería. El encargo se hace con el deseo de que todas las piezas se utilicen para el servicio de Mesa Real como un conjunto.

El 24 de marzo de ese mismo año la nota es enviada a París al Sr. Lillo, que es el administrador de los bienes de Francia de S. M. la Reina, para que se la haga llegar a monsieur Valdés d'Alguer, un coronel con el título de Intendente de la Provincia, que será el encargado de realizar las compras. Este personaje elige los modelos encargados por la Casa Real española y manda un modelo de cada pieza, antes de comprarlos, para que se otorgue la aprobación. Se habla de una carta fechada el 20 de julio de 1846 en la que se envían «dibujos de los platos montados para dulces, corbellas y computeras de bronce cincelado y dorado a fuego y cristal tallado», no conservados, pero sí aparece la nota en que cita las piezas y los precios de éstas. En ella habla de un plato montado con el pie compuesto de un grupo de niños tocando la trompa, con una altura de 67 a 70 cm, una computera con su tapa

de cristal y pie de bronce, y una corbela para frutas con 254 cm de altura, que forman parte también de las piezas conservadas de este servicio.

El único vestigio encontrado sobre esta cristalería han sido varias facturas del Sr. Ladvocat¹⁰, de los años 1847 y 1848, por los envíos de copas y botellas¹¹. En ellas se especifica que los objetos de cristal fueron ejecutados por él para la Reina de España, pero en el membrete figura el encabezamiento «Maison de Commission». Esto nos hace suponer que las compras a Fran-



Botella francesa.
Cristalería de Francisco de Asís.

cia no se hacían directamente a las fábricas, sino a través de unos intermediarios que se encargaban de distribuir sus productos, así como de llevarles los encargos de clientes, en su mayoría extranjeros. Esto dificulta el conocimiento exacto del origen de los objetos, ya que estos intermediarios podían distribuir productos de varias fábricas.

Este servicio de cristal fue muy utilizado en los banquetes reales, así como en los bailes y festejos dados en Palacio y sufrió gran número de pérdidas consignadas en la documentación, ya que después de cada celebración se hacía un recuento. Esto implicó la necesidad de reponer varias veces las piezas, así en 1856, se encargan a París 461 piezas para reponer «los antiguos servicios de cristal y porcelana marcados con las cifras de Isabel II»¹². En 1858 se pide a Francia que se hagan 379 piezas de cristal para reponer el servicio de cristal de Su Majestad, y en 1861¹³ se realiza un nuevo pedido. De las nuevas peticiones lo único que se conserva es la orden dada en Palacio para hacer los encargos a Francia, pero ninguna factura, por lo que seguimos ignorando la fábrica en la que se hicieron. Hasta ahora este servicio se ha atribuido a las Cristalerías de Baccarat, fábrica francesa de excelente prestigio, a la que hacían sus encargos todas las monarquías europeas y seguramente la española. Aparecen documentadas otras compras de cristal para los servicios reales, pero son de épocas bastante posteriores, como el año 1879¹⁴, en el que se solicitan piezas para las arañas del Palacio Real de Madrid y algunas copas. De esta época se conservan facturas de las Cristalerías de Baccarat, posiblemente porque las compras se realizasen directamente a la Fábrica.



Jarra francesa.
Cristalería de Francisco de Asís.

CRISTALERÍA DE FRANCISCO DE ASÍS

Servicio de cristal tallado con las iniciales del rey Francisco de Asís, compuesto por 312 piezas: «Copas de agua 22, copas de vino tinto 17, copas de vino blanco 43, copas de vino del Rhin 13, copas de champagne altas 20, copas de champagne bajas 23, copas de licor 20, tazas de ponche 18, vasos 22, fruteros 2, platillos 22, platos 20, bandejas 2, compoteras 19, botellas de agua 23, botellas de vino 2, jarras de agua 6».

Todas las piezas de este servicio son de vidrio blanco muy fino, excepto la copa de vino del Rhin, que está doblada en rosa. La decoración es prácticamente la misma: en la base, una flor de lis, símbolo de los Borbones, circundada por decoración radial formando una estrella. En el frente, dos escudos ovalados acolados, a la izquierda el de los Borbones, que presenta tres flores de lis; y a la derecha el Escudo Real de España; en el primero y el cuarto cuartel, castillos; y en el segundo y tercero, leones; sobre el todo, el escudo de los Borbones. Sobre los escudos, dos palmas entrelazadas que simbolizan el matrimonio; el escudo de los Borbones, en este caso, pertenece a Francisco de Asís, y el Real de España a Isabel II. Encima de las palmas, la Corona Real; y en la parte inferior, el Toisón de Oro, que pende de dos roleos; a los lados, las iniciales «F. A.» de Francisco de Asís. La decoración se completa con una greca formada por rectángulos que se dividen horizontalmente en tres partes, las dos de los extremos con estrellas y la del centro con una roseta, flanqueados por rectángulos con rombo y dos triángulos, unidos por los vértices, de los que salen tres pequeñas hojas. El rombo tiene en el interior florecillas colocadas en forma de cruz. La decoración de esta greca es típica de finales del siglo XIX, muy sencilla, y ocupa un espacio pequeño en la pieza. Un ejemplo similar a esta cristalería, tanto en tipología como en decoración, fue realizado en la «Fábrica de Vidrios de Cifuentes, Pola y Cía.»¹⁵ en Gijón, para Félix Cifuentes, cuyas iniciales entrelazadas aparecen entre dos grecas serpenteantes. Quizás por esto se ha atribuido esta cristalería a una fabricación española, pero después de los datos encontrados no nos queda ninguna duda de su procedencia francesa y casi con toda seguridad de la fábrica de Sèvres.

La documentación de la Sección de Mesas Reales contiene una carta fe-

chada el 4 de diciembre de 1877¹⁶, en la que se dice que el Inspector General de los Reales Palacios cree que es necesario comprar «un servicio completo de copas de cristal para grandes comidas, aprovechando la marcha a París del Sr. Duque de Baños...», cuyo precio no se puede precisar a S. M. el Rey D. Francisco de Asís» y adjunta una nota con la relación de las piezas pedidas. Por tanto tenemos en esta carta el encargo de un nuevo servicio de cristal para las Reales Mesas a París, pero esta vez no es la Reina la que lo encarga, sino su esposo don Francisco de Asís, lo que nos hace suponer que se trata de la cristalería que estamos estudiando, confirmada por la documentación que aparece junto a esta carta. Llama la atención que don Francisco de Asís encargue una cristalería con su anagrama, en una fecha en la que reinaba ya su hijo don Alfonso XII, y él se encontraba exiliado en Francia, separado de la Reina desde el año de su marcha en 1868; y que teniendo fijada la residencia en Epinay (Francia), sea desde España de donde hace el encargo de la cristalería a París. Hay que tener en cuenta que don Francisco de Asís pasaba temporadas en la corte española, y que seguía recibiendo tratamiento de Rey.

El 9 de febrero de 1878 el Inspector de los Reales Palacios remite una factura de Ms. Le Rosey¹⁷ que dice corresponde a las piezas encargadas a París por el Duque de Baños. Estamos otra vez ante un intermediario en la compra de objetos, porque el Sr. Le Rosey tenía un almacén de distribución, y no exactamente una fábrica. Cabe la posibilidad que el servicio de cristal fuese realizado en la fábrica de Sèvres, ya que existen sellos con el nombre de Ms. Rosey en piezas pertenecientes a esta fábrica, y además se habla de su almacén a la hora de la venta de los objetos de Sèvres¹⁸.

Al analizar la relación de piezas que se encargaron y las que se conservan actualmente, hay algunas que no aparecen en el pedido y que hoy forman parte de la cristalería, como son los vasos, cuencos, platos, bandejas, jarras, fruteros y compoteras; puede ser que estas piezas se solicitasen a París en un encargo realizado en 1880. El 4 de marzo de este año el Inspector de los Reales Palacios cree que «es necesario reponer el servicio de cristal que para grandes comidas se trajo de París en 1877». No se conserva la nota de las piezas que se pidieron, pero sí se sabe que las volvieron a solicitar al señor



*Plato francés.
Cristalería de Francisco de Asís.*

*Frutero francés de dos pisos.
Siglo XIX. Cristalería
de Fernando VII.*

*Mostacero francés. Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.*

Le Rosey, por las alusiones hechas en las facturas enviadas entre el 4 de abril y el 17 de junio de 1880 por «las copas de cristal con cifras y coronas»; es posible que además de reponer el servicio se encargasen piezas nuevas que no constaban en el primer pedido.

A la luz del estudio realizado, las cristalerías forman parte de los servicios de las Mesas Reales, y fueron utilizadas por los monarcas desde su adquisición hasta el reinado de don Alfonso XIII, unas para las comidas de gala y otras para las de diario, por lo que su consideración como piezas artísticas es muy reciente. Este uso, unido a la fragilidad del material en que están fabricadas, ha hecho que hayan llegado a nosotros muy mermadas en número de piezas, aunque todavía podemos encontrar una representación importante de lo que fueron; junto con las vajillas de porcelana y los objetos de plata, constituyen los Servicios de las Mesas Reales que integran las colecciones del Patrimonio Nacional.

APENDICE DOCUMENTAL

Cristalería de Fernando VII

Este servicio de cristal presenta dieciocho tipologías distintas, con alguna variedad dentro de ellas, como son los distintos tamaños:

— Vaso de cerveza: Pie circular con perfil ondulado y tallado en la base, depósito en forma de tulipa, tallado. Altura 13 cm, diámetro boca 9 cm, diámetro pie 8 cm.

— Vaso de agua: Pie cilíndrico liso y depósito de forma acampanada tallado. Altura 11 cm, diámetro boca 8,5 cm y diámetro pie 5 cm.

— Copa: Pie circular con perfil lobulado y tallado en la base, astil facetado, con múltiples lados, en la unión con el depósito un anillo doble de forma prismática, depósito en forma acampanada, facetado y tallado. Copa de agua: Altura 17 cm, diámetro boca 9 cm, diámetro pie 9 cm. Copa de vino tinto: Altura 13,4 cm, diámetro boca 6,7 cm, diámetro pie 7,5 cm. Copa de vino del Rhin: Altura 11,5 cm, diámetro boca 6,5 cm, diámetro pie 6,3 cm. Copa de vino blanco: Altura 10 cm, diámetro boca 5,7 cm, diámetro pie 5,7 cm. Copa de licor: Altura 8,5 cm, diámetro boca 4,8 cm, diámetro pie 5 cm.

— Copa de champagne: Pie circular con perfil lobulado y tallado en la base, astil facetado, depósito en forma de tulipa facetado y tallado. Altura 18 cm, diámetro boca 6 cm, diámetro pie 7,5 cm.

— Candelabro: Pie circular con zócalo alto lobulado, tallado en la base, astil facetado con dos anillos tallados, el primero más es-



Frutero francés. Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.

Especiero francés.
Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.

Copa de champagne francesa.
Siglo XIX.

trecho y el segundo más ancho. Entre éste y el tercero se produce un estrechamiento con un anillo más pequeño liso. Remata con un mechero estriado. Altura 40 cm, diámetro pie 16,5 cm, diámetro del mechero 7,5 cm.

— Picaflor: Soporte cuadrado con cuatro patas decoradas en los extremos con estrías formando abanicos. La base del soporte también está tallada con decoraciones de estrías en horizontal y vertical. Sobre éste, un astil facetado con un anillo circular tallado y un cuerpo ovoide, también tallado y con orificios, para colocar flores. Altura 15 cm, ancho 8,5 cm, profundidad 8,5 cm.

— Compotera: Pie circular con zócalo alto lobulado, astil facetado que se une al depósito por un anillo de forma prismática. Depósito en forma de taza, facetado y tallado, boca con ala tallada y con perfil lobulado, tapadera en forma acampanada facetada y tallada, rematado en un gran botón gallonado. Alto 23,5 cm, diámetro boca 17 cm, diámetro pie 10,7 cm.

— Frutero: Soporte con pie circular tallado en la base y alto zócalo facetado, cuerpo cilíndrico facetado y tallado que se une al vástago por un nudo globular liso y un anillo circular estriado. Astil cilíndrico facetado donde se introducen los platos, que son de forma circular, tallados y con borde lobulado en abanico. Los hay de dos tamaños: Altura 45,8 cm, diámetro pie 17 cm, y otro de altura 64 cm y diámetro de pie 23,5 cm. Los platos: Grandes, con diámetro 48 cm y altura 4 cm. Medianos, con diámetro 38 cm y altura 4,5 cm; diámetro 36 cm y altura 5 cm; diámetro 32 cm y altura 4,5 cm; diámetro 27 cm y altura 4 cm. Pequeños con diámetro 13 cm y altura 3,5 cm.

— Vinagrera: Pie circular tallado en la base y zócalo alto lobulado, forma de jarra con el cuerpo facetado y tallado, boca con pico y asa recta. Tapón de forma ovoide facetado y con un anillo tallado. Altura 27,5 cm, ancho 10,5 cm, diámetro pie 8 cm.

— Mostacero: Pie circular tallado en la base y de perfil lobulado, astil facetado, depósito acampanado con forma de crátera, tallado en la parte inferior y en el ala en forma de abanico formando un perfil lobulado. Tapa con forma acampanada tallada y rematada en botón. Altura 13 cm, diámetro boca 10,5 cm, diámetro pie 5,5 cm. De los diecisiete, sólo hay ocho con tapa.

— Especiero: Soporte cuadrado con cuatro patas, tallado en la base con estrías horizontales y verticales. Astil facetado, depósito con forma de crátera, tallado en la parte inferior y en el ala en forma de abanico, formando un perfil lobulado. Altura 9,5 cm, diámetro boca 4,5 cm.

— Botella: Pie circular tallado en la base y con zócalo lobulado, depósito ligeramente acampanado, facetado y tallado, cuello cilíndrico con dos anillos angulares y tapón

circular gallonado. Botella de agua, altura 32 cm, diámetro máximo 15 cm, diámetro pie 12 cm. Botella de vino, altura 28,5 cm, diámetro máximo 14 cm, diámetro pie 9,4 cm. Botella de licor, altura 26 cm, diámetro máximo 11 cm, diámetro pie 8,8 cm.

— Platillo: Circular, asiento tallado en la base y ala lisa con perfil lobulado. Diámetro 38 cm, altura 4,5 cm.

— Cuenco: Pie circular, tallado en la base, zócalo alto facetado, depósito tallado con borde en abanico. Altura 8 cm, diámetro boca 18 cm, diámetro pie 6,5 cm.

— Frutero: Circular con cuatro patas gallonadas, base y ala talladas, borde ondulado con decoración de abanico. Altura 10,5 cm, diámetro boca 27,5 cm, diámetro pie 20,5 cm.

— Hielera: Pie circular tallado en la base, zócalo alto lobulado, depósito cilíndrico facetado y tallado. Altura 12,5 cm, diámetro pie 13 cm, diámetro boca 12 cm.

— Bandeja: Circular, con pie tallado en la base, asiento facetado en forma radial y ala tallada en abanico, perfil ondulado. Altura 7 cm, diámetro 49,5 cm, diámetro pie 18 cm.

Cristalería tallada de Isabel II

Esta cristalería presenta dieciséis modelos distintos de piezas con variedades de tamaño dentro de cada uno:

— Copa: Pie circular tallado en la base con estrías en disposición radial, alternando con espacios lisos, vástago corto facetado, anillo globular liso. Depósito en forma de taza tallada. Copa de agua: altura 12,5 cm, diámetro boca 6 cm, diámetro pie 6 cm. Copa de vino tinto: altura 11 cm, diámetro boca 4,5 cm, diámetro pie 5,5 cm. Copa de vino blanco: altura 9 cm, diámetro boca 3,5 cm, diámetro pie 5 cm.

— Copa de champagne: Pie circular tallado en la base con estrías en forma radial, alternando con superficies lisas, astil muy corto, facetado con nudo angular, depósito de forma cónica tallado. Altura 17 cm, diámetro pie 6,5 cm, diámetro boca 5 cm.

— Candelabro: Con tres patas talladas que se unen en un cuerpo cilíndrico, con decoración de abanico entre ellas. Entre el cuerpo y el mechero un anillo decorado con estrías verticales, mechero con ala ondulada y talla de abanico. Altura 45 cm, ancho 9,5 cm, diámetro mechero 6,2 cm.

— Especiero: Pie circular tallado con puntas de diamante en la base y semicírculos en la parte superior, astil cilíndrico liso. Depósito en forma de crátera; en la parte inferior, talla con puntas de diamante, boca con ala vuelta y decoración de abanicos y puntas de diamante. Dos asas rectas con decoración estriada. Altura 10 cm, ancho 12,5 cm, diámetro pie 5,5 cm.

— Compotera: Pie circular tallado con de-

coración radial en la base, astil corto facetado que se une al depósito por un anillo prismático. Depósito en forma de taza tallado, boca con ala vuelta y decoración de abanico. Tapa acampanada, tallada y rematada en botón con gallones estriados y lisos. Altura 23 cm, diámetro mayor 20,5 cm, diámetro pie 11,5 cm.

— Frutero: Pie circular tallado en la base con decoración radial, zócalo alto con decoración de estrías verticales. Astil facetado que se une al depósito por un anillo prismático. Depósito con lados rectos tallado, boca con gran ala vuelta y decoración tallada de abanico. Los hay de dos tamaños: altura 15,5 cm, diámetro boca 24,5 cm, diámetro pie 13,5 cm, del que se conservan dos piezas y otras dos con altura 19 cm, diámetro boca 20,5 cm, diámetro pie 11,5 cm.

— Botella: Pie circular tallado en la base con decoración radial, zócalo alto con estrías verticales, depósito globular tallado, cuello cilíndrico facetado con un anillo angular en el centro. Tapón con gallones estriados y lisos. Botella de agua: altura 27,5 cm, diámetro mayor 12 cm, diámetro pie 9,5 cm. Botella de vino: altura 24,5 cm, diámetro mayor 10 cm, diámetro pie 8 cm. Botella de licor: altura 22,5 cm, diámetro mayor 8,5 cm, diámetro pie 7,5 cm.

— Vaso: Pie circular tallado en la base con decoración radial, zócalo con estrías verticales, depósito ovoidal tallado. Vaso de agua: altura 12 cm, diámetro boca 7,5 cm, diámetro pie 7 cm. Vaso de cerveza: altura 10 cm, diámetro boca 6,5 cm, diámetro pie 6,2 cm.

— Bandeja: Ovalada, con decoración estriada radial en la base del asiento. El ala tallada con rombos con puntas de diamante, borde ondulado con perfil de sierra. Dos asas laterales ligeramente vueltas y con decoración estriada. Altura 4,8 cm, ancho 42 cm, profundo 26,5 cm.

— Mostacero: Pie circular tallado en la base con decoración radial, zócalo con estrías verticales. Astil corto facetado que se une al depósito por un anillo prismático. Depósito en forma de copa tallado, ala vuelta con talla de abanico. Tapa semiesférica tallada y botón con gallones estriados y lisos. Altura 11 cm, diámetro boca 9 cm, diámetro pie 5,7 cm.

— Plato: Circular, con decoración radial en la base del asiento y ala tallada con perfil ondulado y decoración de abanico. Los hay de dos tamaños: diecinueve piezas con altura 19 cm y diámetro 18,5 cm, y veinte con altura 2 cm y diámetro 11,5 cm.

— Cuenquito: Especiera con pie circular tallado en la base con decoración radial. Depósito cónico tallado y boca con ala vuelta y decoración de abanicos. Altura 4 cm, diámetro boca 9 cm, diámetro pie 5,5 cm.

— Cuenco: Circular, base tallada con decoración radial, depósito semiesférico tallado.



*Botella francesa.
Siglo XIX.*

*Candelabro francés.
Siglo XIX.*

Altura 6,2 cm, diámetro máximo 17,5 cm, diámetro pie 9 cm.

— Jarra: Pie circular tallado en la base con decoración radial, zócalo con estrías verticales y astil corto facetado. Depósito ovoidal tallado, boca con pico y asa circular con decoración estriada. Altura 23 cm, ancho 26 cm, diámetro pie 11 cm.

— Fuente: Ovalada, base tallada con decoración radial, depósito facetado y tallado con ala vuelta de borde ondulado y talla de abanico. Altura 7,5 cm, ancho 33 cm, profundo 23 cm.

— Salero: Pie circular tallado en la base con decoración radial. Depósito ovoidal tallado. Altura 12 cm, diámetro pie 6 cm, diámetro boca 4 cm.

— Vinagrera: Pie circular tallado en la base con decoración radial. Depósito globular tallado, cuello facetado y boca con pico y asa recta. Tapón de forma cónica tallado con estrías. Altura 22 cm, ancho 9 cm, diámetro pie 6,5 cm.

— Jarrón: Pie circular tallado en la base con decoración radial, astil facetado que se une al depósito por un anillo liso. Depósito ovoidal tallado, boca con ala vuelta de borde ondulado con talla en abanico. Altura 35 cm, diámetro boca 24,5 cm, diámetro pie 17 cm.

Cristalería del Escudo Real

Este servicio de cristal presenta diez tipologías distintas de piezas:

— Vaso: Con pie polilobulado, tallado con estrías radiales en la base, depósito en forma de tulipa facetado, tallado y grabado. Vaso de cerveza: altura 13,5 cm, diámetro boca 8,5 cm, diámetro pie 6 cm. Vaso de agua: altura 12,8 cm, diámetro boca 8 cm, diámetro pie 5,5 cm. Vaso de vino: altura 11,7 cm, diámetro boca 7,5 cm, diámetro pie 5 cm.

— Vaso de enjuague: Pie poligonal, depósito de tulipa, facetado, tallado y grabado. Altura 10 cm, diámetro boca 7,5 cm, diámetro pie 4 cm.

— Copa para dulces: Pie polilobulado, tallado en la base con estrías radiales, depósito en forma de tulipa, facetado, tallado y grabado. El borde de la boca tallado con decoración de abanico. Altura 10,5 cm, diámetro boca 8,5 cm, diámetro pie 5,5 cm.

— Copa: Pie circular polilobulado, tallado en la base con estrías radiales, astil facetado con nudo globular liso, depósito en forma de tulipa facetado, tallado y grabado. Copa de agua: altura 15,5 cm, diámetro boca 4,5 cm, diámetro pie 4 cm. Copa de vino tinto: altura 14 cm, diámetro 6,5 cm, diámetro pie 6 cm. Copa de vino blanco: altura 9,8 cm, diámetro boca 4,5 cm, diámetro pie 4 cm.

— Copa de champagne: Pie circular polilobulado, tallado en la base con estrías ra-

diales, astil facetado con nudo globular liso, depósito de tulipa muy estilizado, facetado, tallado y grabado. Altura 20,8 cm, diámetro boca 6 cm, diámetro pie 6 cm.

— Platillo: Circular, base tallada con estrías radiales y franjas lisas formando una estrella. Asiento tallado y ala lisa, grabada, y borde ondulado y tallado con estrías. Altura 4,5 cm, diámetro 18,8 cm.

— Frutero: Pie circular polilobulado, tallado en la base con estrías radiales, astil facetado con nudo globular liso. Depósito en forma de tulipa facetado, subcopa tallada y grabada, copa facetada, boca con gran ala vuelta tallada con decoración de abanico. Altura 20,5 cm, diámetro boca 20 cm, diámetro pie 10,5 cm.

— Candelabro: Pie circular polilobulado, tallado en la base con estrías radiales, astil corto facetado, depósito aflautado facetado, tallado y grabado, anillo liso en la boca. Altura 31,5 cm, diámetro pie 12,5 cm, diámetro mechero 4 cm.

— Jarra: Pie circular polilobulado, tallado en la base con estrías radiales, astil corto facetado y anillo circular liso, depósito ovoidal con un ligero entallamiento en la parte inferior. Boca con pico, decoración estriada y asa recta. Altura 35,7 cm, ancho 18,5 cm, diámetro pie 10,5 cm.

— Botella: Pie circular polilobulado, tallado en la base con decoración radial, depósito en forma de tulipa facetado, tallado y grabado, cuello facetado con anillo circular liso en el centro, boca con bordes ligeramente vueltos. Botella de agua: altura 25,5 cm, diámetro máximo 12 cm, diámetro pie 10 cm, diámetro boca 6 cm. Botella de vino: altura 23,5 cm, diámetro máximo 11 cm, diámetro pie 7,5 cm, diámetro boca 5,5 cm.

— Cuenco: Pie cilíndrico facetado, con decoración radial en la base, depósito acampanado, asiento tallado y grabado y ala facetada ligeramente vuelta. Altura 8 cm, diámetro boca 18,8 cm, diámetro pie 5 cm.

— Cesta: Ovalada, tallada en la base con decoración radial, cuerpo facetado ligeramente ondulado, tallado y grabado, borde con decoración denticular. En los lados decoración de abanicos, de donde sale el asa, de bronce dorado, circular con un anillo en la parte superior y tres flores en cada extremo. Altura 7,5 cm, con asa 21 cm; ancho 20,4 cm, y profundo 16,5 cm.

Cristalería de gala de Isabel II

Esta cristalería sólo presenta dos tipologías distintas de piezas, copas y botellas, aunque en las copas existen tres tipos distintos:

— Copas: Pie circular doblado con decoración radial en la base, vástago abalaustrado y facetado, depósito ligeramente acampanado de cristal blanco y doblado en rubí,



*Especiero francés.
Siglo XIX.*

*Vinagrera francesa.
Siglo XIX.*

*Frutero francés.
Siglo XIX.*

con gallones e iniciales grabadas. Copas de agua: altura 17 cm, diámetro pie 9 cm, diámetro boca 8,7 cm. Copas de vino tinto: altura 11,8 cm, diámetro pie 6,3 cm, diámetro boca 6 cm. Copas de vino dulce: altura 10 cm, diámetro pie 5,5 cm, diámetro boca 4,8 cm.

— Copas color verde: Pie circular, tipo pedestal o embudo de cristal blanco doblado en verde formando gallones, anillo plano y vástago facetado. Depósito en forma de taza, de cristal blanco doblado en verde, formando gallones en la subcopa, copa grabada con decoración de ramas de parra con hojas de pámpanos y racimos de uvas y con las iniciales. Utilizadas para vino del Rhin. Altura 12,4 cm, diámetro pie 6,3 cm, diámetro boca 5,7 cm.

— Copas de color topacio: Pie circular, doblado y tallado en la base con decoración radial, de cristal blanco doblado en topacio, astil abalaustrado y facetado, de cristal blanco y depósito ligeramente acampanado de cristal doblado en topacio, y rubí decorado con gallones e iniciales grabadas. Utilizadas para de Grabe. Altura 11 cm, diámetro pie 6 cm, diámetro boca 5,5 cm.

— Copas de champagne: Pie circular, doblado y tallado con decoración radial en la base, vástago abalaustrado y facetado, depósito aflautado con gallones. Altura 18 cm, diámetro pie 7,3 cm, diámetro boca 5,7 cm.

— Botellas: De cristal blanco y doblado en rubí, base poligonal, depósito globular con gallones en la parte superior e inferior, cuello cilíndrico facetado con anillo prismático en el centro y boca ligeramente vuelta. Botella de agua: altura 26,5 cm, diámetro máximo 13 cm, diámetro pie 9,5 cm, diámetro boca 6,3 cm. Botella de vino: altura 24 cm, diámetro máximo 11,5 cm, diámetro pie 8,5 cm, diámetro boca 6 cm.

Cristalería de Francisco de Asís

En esta cristalería encontramos catorce tipos distintos de piezas:

— Tacita de ponche: Base circular y cuerpo globular, boca con ala ligeramente vuelta, grabados y asa circular. Altura 6,8 cm, ancho 8,5 cm, diámetro de boca 5,5 cm, diámetro de pie 3,5 cm.

— Platito: Circular, grabado en la base del asiento y el ala. La tacita de ponche se encaja en el plato. Altura 2,5 cm, diámetro 12,5 cm, diámetro pie 4,5 cm.

— Vaso: Cilíndrico, con la boca ligeramente vuelta, grabado en la base, el cuerpo y la boca. Altura 9,5 cm, diámetro boca 7,8 cm, diámetro pie 5,8 cm.

— Copa de agua: Pie circular grabado en la base, vástago muy estilizado con un abultamiento en la parte superior y un anillo en la parte inferior, tallado con pequeños cortes en líneas verticales. Depósito ligeramente

acampanado y grabado. Altura 12 cm, diámetro boca 7,3 cm, diámetro pie 6 cm.

— Copa de vino tinto: Igual que la anterior pero con el depósito más alargado. Altura 12 cm, diámetro boca 5,5 cm, diámetro pie 5,7 cm.

— Copa de vino blanco: Idem a la anterior. Altura 11,5 cm, diámetro boca 6,5 cm, diámetro pie 6 cm.

— Copa de Borgoña: Idem. Pero el depósito es más bajo y más abierto. Altura 11,4 cm, diámetro boca 9,8 cm, diámetro pie 6,7 cm.

— Copa de licor: Idem. Altura 10 cm, diámetro boca 4,5 cm, diámetro pie 5 cm.

— Copa de champagne: Pie circular, grabado en la base, vástago estilizado con anillo en la parte inferior y ligero abultamiento en la parte superior, tallado con pequeños cortes en líneas verticales. Depósito cilíndrico, con boca ligeramente vuelta, grabado. Altura 15,5 cm, diámetro pie 6,5 cm, diámetro boca 6 cm.

— Copa de vino del Rhin: Pie circular, grabado en la base, vástago estilizado con anillo en la parte inferior y ligero abultamiento en la parte superior, tallado con pequeños cortes en líneas verticales. Depósito acampanado de cristal blanco doblado en rosa y grabado. Altura 12 cm, diámetro boca 7,3 cm, diámetro pie 6,5 cm.

— Jarrita: Cuerpo globular, grabado en la base, en el frente y en la parte superior, cuello cilíndrico tallado con pequeños cortes en líneas verticales, boca con un pequeño pico, asa circular con el mismo tipo de decoración que el cuello. Altura 16,5 cm, diámetro máximo 14 cm, diámetro boca 3,8 cm.

— Jarra: Pie circular doblado, depósito ovooidal muy alargado grabado en el frente y en la parte superior, boca con un pequeño pico. Asa en forma de «C» con decoración de pequeños cortes. Altura 28,5 cm, diámetro pie 9,5 cm, diámetro boca 5 cm.

— Jarra: Pie circular doblado, depósito globular, grabado en el frente y en la parte superior. Cuello cilíndrico muy estrecho tallado con pequeños cortes alineados verticalmente, boca de perfil ondulado con un pequeño pico. Asa circular con la misma decoración que el cuello. Altura 25 cm, diámetro máximo 13 cm, diámetro pie 9 cm.

— Botella: Pie circular grabado en la base, depósito ovoide, grabado en el frente y en la parte superior. Cuello cilíndrico muy estrecho, tallado con pequeños cortes alineados verticalmente, boca con ala ligeramente vuelta. Tapón tallado de forma prismática. Botella de agua, con tapón: altura 30 cm, diámetro máximo 11,5 cm, diámetro pie 8,3 cm. Botella de vino con tapón: altura 27 cm, diámetro máximo 14 cm, diámetro pie 8,5 cm.

— Cuenco: Pie circular, grabado en la base, depósito globular grabado en el frente y un filete en la parte superior. Altura



Copa de vino del Rhin.
Cristalería de Isabel II.

Botella francesa.
Siglo XIX.
Cristalería de Fernando VII.

Especiero francés.
Siglo XIX.

6,8 cm, diámetro máximo 11,8 cm, diámetro pie 5,5 cm.

— Frutero: Pie circular. Se une al depósito por medio de un grueso anillo liso. Depósito semiesférico grabado en el frente y una cenefa en la parte superior. Altura 10,5 cm, diámetro máximo 22,5 cm, diámetro pie 13,5 cm.

— Platillo: Circular, grabado en la base, el asiento y en el ala. Altura 1,5 cm, diámetro 16 cm.

— Bandeja: Circular y con pie, grabada con un filete. Altura 8 cm, diámetro máximo 22 cm y diámetro pie 13 cm.

NOTAS

* Esta Memoria de Licenciatura, dirigida por el profesor José Ramón Nieto, fue presentada el 23 de julio de 1992, en el Departamento de Historia del Arte, Bellas Artes, de la Universidad de Salamanca, con la calificación de Apto Cum Laude por unanimidad.

¹ FERNÁNDEZ MIRANDA, F.: «Los Oficios de la Real Casa: Piezas de Ramillete. Reinados de Fernando VII e Isabel II», REALES SITIOS, 1984, n.º 82, págs. 49-56.

² «English and Continental Glass from 1500-1960». SOTHEBY'S. London, 25 march 1991, pág. 74.

³ VV.AA.: *The Encyclopedia of glass*. N. Y., 1981, pág. 265.

⁴ VV.AA.: *The Encyclopedia of glass*. N. Y., 1981, pág. 166.

⁵ A.G.P. Sec. Registros. Libro 549.

⁶ A.G.P. Sec. Registros. Libro 529.

⁷ BRIAT, R.: *Les styles français: Les objets, les arts de la table de la Renaissance au modern art*. París, 1968, pág. 57.

⁸ A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 762.

⁹ A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 870.

¹⁰ *Ladvoat (París 1790-1854): Dueño de una casa de encargos en la que se dedicaba a vender servicios de mesa franceses, daneses y alemanes, bronce, china, objetos antiguos, tapices y muebles. Entre sus principales clientes se encontraban los Reyes de España.*

¹¹ A.G.P. Sec. Histórica, caja 212.

¹² A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 870.

¹³ A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 702.

¹⁴ A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 870.

¹⁵ MARCOS VALLAURE, E.: *Arte e Industria en Gijón (1844-1912). La Fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y Cía. Oviedo*, 1991, págs. 150-155.

¹⁶ A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 870.

¹⁷ Le Rosey, Director de una «Fábrica de porcelana y cristal», también dedicado a la exportación de servicios de mesa, bronce y objetos de fantasía, tenía su almacén en la parisina Rue de la Paix.

¹⁸ CAPP, G.: *L'Europa de l'art: Verrier*. Liège, 1991.



LA ANUNCIACION

Por Rosalía CRESPO

Con la creación de las primeras universidades europeas, a partir del siglo XIII se generaliza la utilización del libro manuscrito que, al abaratar sus precios, pierde en calidades artísticas. Como reacción al libro utilitario, surge la afición por los bellos

«Anunciación del Angel a María». Libro de Horas de Isabel la Católica. Folio 89. Arte flamenco. Siglo XV. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



libros exquisitamente encuadernados, que los bibliófilos encargan a los talleres caligráficos de pintura de libros. En Castilla, Alfonso X fue uno de los bibliófilos poseedores de bellas colecciones; los códices de sus propias obras integraron las obras maestras del gótico español del taller de libros instalado en el propio Palacio Real. Entre los grupos selectos que se realizan en talleres de libros o escritorios están los Libros de Horas, que reunían en su texto oraciones derivadas del Breviario, de los Salmos y de otros libros piadosos. Se conservan Libros de Horas en las grandes colecciones y bibliotecas de Europa; entre los más notables está el de «Las Ricas Horas del Duque de Berry» («Trés Riches Heures»), del siglo XV. En España los conjuntos de Libros de Horas proceden de las antiguas colecciones de los monarcas de las coronas de Castilla y Aragón y de la Casa de Austria. La colección que posee la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se compone de ocho ejemplares, todos ellos del siglo XV. El denominado «Libro de Horas con las Armas de Aragón y Enríquez» (de «Isabel la Católica y de Doña Juana la Loca») contiene un repertorio de manuscritos con pinturas. Es un Códice en 4.º (140 × 226 mm.) de 365 hojas¹ cuyos antecedentes históricos han sido analizados por Matilde López Serrano. Algunas de sus páginas han sido reproducidas y divulgadas como bellas tarjetas de felicitación navideña. Una de estas reproducciones representa el folio 89, la Anunciación del Angel a María. Su procedencia aparece identificada en el ángulo inferior izquierdo de la contraportada, donde se lee: «Madrid. Palacio Real. Biblioteca. Libro de Horas de Isabel la Católica. Arte Flamenco. Siglo XV. La Anunciación». El folio 89 del Libro de Horas de Isabel la Católica es el objeto del presente trabajo.

El arte de decorar libros (Miniatura de Libros) adquiere gran apogeo en la Francia gótica, que contaba con los gloriosos antecedentes de la miniatura francesa de la época carolingia. El término «miniatura» (del latín «miniare», pintar en rojo) indicaba inicialmente la operación de pintar con minio² el título de un libro o sus capítulos. Por extensión se llamó «miniaturas» a las imágenes que ilustraban el texto. Su uso aparece ya en el II Milenio en Egipto con la ilustración de El Libro de los Muertos, que tenía carácter didáctico, y el mismo fin ilustrativo que tuvo en Grecia y Roma. El Occidente prerrománico nos ofrece las formas originales y decorativas de la miniatura

irlandesa, cuyo centro artístico se desplaza hacia finales del siglo VIII a la Corte de Carlomagno, que vuelve a las fuentes clásicas; pareció agotada su fantasía creadora en la época románica: los libros franceses ilustrados de los siglos XI y XII no presagiaban la importancia que más tarde adquiriría la miniatura gótica, que reduce el tamaño del libro en relación con los códices documentales carolingios; en la época gótica el libro es más pequeño; son textos aislados, salterios o evangelarios que en los siglos XIV y XV se llaman «de Horas». Están primorosamente encuadernados y llevan cierres de plata; algunos van precedidos por el retrato del poseedor, rodeado de los santos de su devoción, seguido de un calendario de ilustraciones según corresponde a cada mes, y un espacio destinado a santoral; luego aparece el texto, constituido por oraciones y rezos diarios con alguna miniatura puramente decorativa a toda página, y que a veces tiene muy poco que ver con el contenido del libro; por lo general son escenas de vidas de santos o de la Virgen. En el período clásico —época de San Luis— suelen estar decorados con oro y colores vivísimos. En el siglo XIV, por parte de la escuela de Avignon, disminuyen los campos de oro sensiblemente, y predominan los azules y verdes de las miniaturas de Bolonia y Siena. En España todavía en la primera mitad del siglo XIII se reprodujeron copias del Beato, en tanto que en la segunda mitad del siglo se manifiesta ya la influencia francesa, que señala el paso al estilo gótico (escritorio real de Alfonso X) mientras en las escuelas aragonesas y catalanas son evidentes las influencias toscanas. El Reino de Castilla asiste a un espléndido desarrollo de la miniatura en el siglo XV, del que son testimonio citas documentales y gran número de códices conservados. Entre los Breviarios y Libros de Horas hay citar el de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. A continuación analizaremos el folio 89.

Toda la página está iluminada: un recuadro de proporciones rectangulares, cuyas medidas son, aproximadamente, el doble de largo por su ancho, aparece ligeramente desplazado a la derecha. Contiene la escena de la Anunciación del Angel a María. Completa la iluminación de la hoja una bella orla vegetal de hojas de acanto³ intercaladas con motivos de carácter simbólico. La pintura está hecha con técnica no tendida, es decir, punteando el claro y el oscuro. Posiblemente está efectuada sobre vitela⁴.



Angulo superior izquierdo, que representa el Paraíso. Libro de Horas de Isabel la Católica. Folio 89. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

El recuadro, en su esquema original, presenta tres zonas:

En el ángulo superior izquierdo, una superficie triangular, con base escalonada proyectada hacia la derecha, representa el Paraíso; sobre un fondo azul intenso aparece el Padre Eterno rodeado de ángeles y un querubín, que guarda la Puerta del Paraíso; lleva corona cerrada de emperador, y en su mano izquierda sostiene la Bola del Mundo.

La zona central, que ocupa la mayor parte de la superficie del recuadro, se delimita igualmente en forma triangular escalonada; uno de sus lados nos introduce, a través de arcadas, al recinto del Templo, donde el autor expone el tema de la Anunciación. A la vez, realiza un estudio del espacio, de la luz y de la perspectiva.

La tercera zona repite la forma triangular, aunque presenta sus tres lados rectos, sin escalonar. Se sitúa en el ángulo inferior izquierdo como triángulo invertido, con la base hacia arriba, y en tonos neutros. Su base proyectada hacia la zona del Templo representa el ámbito terrenal, lugar «no sagrado», fuera de «lo sagrado», simbolizado en el Templo.

El miniaturista sitúa el tema principal en el espacio triangular comprendido entre el Paraíso y el ámbito terrenal. Nos lleva al interior del Templo a través de arcos carpaneles⁵ que coloca a modo de pantallas; logra una estra-

tificación del espacio al crear sucesivos planos. Los arcos, apoyados en haces de columnillas de alteradas formas góticas (basas cilíndricas alternando con zócalos de muy poca consistencia que nos recuerdan la arquitectura nazarí). Sobre los arcos hay entablamentos, con formas y decoración totalmente libres que se encajan unos en otros a semejanza de torres escalonadas; las cresterías de formas geométricas nos recuerdan los remates de las torres islámicas. Hacia el fondo, en último plano, unos ventanales trilobulados alternan con otro en forma de arco de medio punto, que se parte en dos por medio de una fina columnilla de tipo nazarí, y da lugar a dos arcos de medio punto muy peraltados, a modo de parteluz. Sobre los arcos: un rosetón de tracería gótica muy adulterada se introduce en otro arco de medio punto, coronado con un gablete del gótico avanzado. Para dar mayor profundidad a ese espacio estratificado en sucesivas pantallas, gira la escena situándola en oblicuidad con respecto al espectador; completa el efecto al acentuar lo oblicuo hacia los últimos planos por medio de la geometría del pavimento. Coloca en primer plano el jarrón con tres azucenas, haciendo el mismo juego en busca de la profundidad espacial, y dispone el reclinatorio de María sesgado hacia un lado. En la búsqueda de perspectiva geométrica, sitúa el punto de fuga en el lugar donde coincide el rayo de luz que envía el Padre Eterno, el nimbo de María y la paloma que simboliza el Espíritu Santo. Pero la perspectiva, cuyos fundamentos fueron sentados por Alberti, está muy lejos de conseguirse. Introduce el estudio de la luz buscando el volumen, perceptible en los plegados del manto de María y de la dalmática del Angel, o en la sombra que proyecta en el suelo el jarrón con azucenas, y el propio suelo, cuyos últimos planos de dibujos geométricos quedan ensombrecidos. Al estudio de luz en busca de volumen e idea de espacio hay que añadir el estudio que hace el miniaturista de la luz como símbolo, al utilizar la articulación de las vidrieras creando un muro traslúcido y generando un espacio prefijativo como ámbito trascendente metafísico: la luz gótica en el interior de la catedral impone la idea de una atmósfera no natural, que da al recinto del Templo valor de microuniverso celeste, confiriendo simbolismo a determinados elementos: los dorados del suelo y los muros del Templo, las alas del Angel, el nimbo de María, el rayo que envía el Padre Eterno; la túnica del Angel, la toca de María y las

tres azucenas, cuyo blanco resplandece simbólicamente. A través de los pesados ropajes de los dos personajes de este escenario, se percibe la preocupación por el estudio anatómico, a veces no logrado, según vemos en el arranque de la cabeza del Angel en su unión con los hombros; o en la postura, muy repetida en los estudios anatómicos de la época; se arrodilla sin apoyar enteramente en el dedo pulgar. María, también de rodillas, presenta un buen estudio de manos (tan sólo se ve una de ellas); la cara ovalada, con ojos rasgados, boca pequeña y cabellos rubios, está de acuerdo con los cánones del idealismo renacentista. El Angel está vestido con dalmática, como los ángeles que representan los pintores flamencos del siglo XV. Las alas y las blancas vestiduras que lleva bajo la dalmática significan su esencia inmaterial y la pureza de su naturaleza. María va vestida como las mujeres españolas de la época de los Reyes Católicos; lleva un manto de «aletas»⁶ muy amplio y largo, que arrastra varios palmos por el suelo, a la moda de entonces; una «toca» en la cabeza⁷ como era costumbre (las mujeres llevaban siempre la cabeza cubierta, pero las doncellas podían llevarla descubierta). María deja ver sus cabellos como símbolo de su virginidad.

En el ámbito del Paraíso, la figura del Padre Eterno aparece con cabellos y barba blanca, como símbolo de su remota existencia (la tradición yahvista hace remontar el culto de Yahvéh a los orígenes de la humanidad) (Gn. 4, 26); se viste con túnica morada y manto verde; los ángeles que le rodean llevan túnicas de diversos colores; son tres y aparecen en actitud de adoración, con las manos derechas. La figura alada que guarda la Puerta del Paraíso es un querubín; «tiene aspecto de antorcha y se mueve entre los seres como un relámpago»⁸ (Ez. 1, 5-10, 20). El Génesis (Gn. 3, 24) menciona que, una vez expulsado el hombre del Paraíso, puso delante del Jardín del Edén querubines y la llama de espada vibrante para guardar el Arbol de la Vida⁹. La Sagrada Escritura menciona también los querubines del Arca de la Alianza (Ex. 25, 18). La Anunciación del Nacimiento del Hijo de Dios a María por el arcángel Gabriel está relatada en el Evangelio de Lucas en forma de díptico (referida al nacimiento de Juan y de Jesús) y refleja el punto de vista de María. En el Evangelio de San Mateo, la narración se enfoca desde el punto de vista de José. Lucas da cuenta de que «el Angel del Señor»¹⁰ fue enviado a la ciudad de Nazaret, en Gali-



Zona central del Folio 89, en la que el autor expone el tema de la «Anunciación». Libro de Horas de Isabel la Católica.

lea (Mt. 18), a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la Casa de David, y entrando le dijo: «alégrate llena de gracia, el Señor está contigo»¹¹. Las palabras del Angel se inspiran en varios pasajes mesiánicos del Antiguo Testamento.

La Anunciación o Salutación angélica es el mensaje del arcángel Gabriel a María para comunicarle el misterio de la Encarnación y es uno de los temas que con mayor frecuencia ha tratado la pintura y escultura cristiana. En la página 89 del Libro de Horas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se representa el Antiguo Testamento en el espacio que comprende el área triangular del «cielo»: Dios Padre lleva la Bola del Mundo como creador del mismo; está rodeado de tres ángeles y el querubín guarda las puertas de la inmortalidad, que el hombre desea alcanzar, y finalmente le será concedida a través de la Redención del Hijo del Hombre, que en este momento se encarna en las entrañas de María, misterio que se representa en la siguiente superficie triangular, encajable en la anterior por medio de tres escalones (símbolo de ascender hacia el cielo); se reproduce aquí un misterio del Nuevo Testamento, unido simbólicamente al Antiguo por medio del rayo que envía el Padre a través de la Tercera Persona (Espíritu Santo en forma de Paloma). El ámbito terrenal se representa separado, pero la base triangular vuelta

hacia arriba implica relación con el cielo. Estas uniones son posibles merced a los Sacramentos; la gracia de Dios vuelve al hombre a través de la penitencia (representada en el color morado de la túnica de Dios Padre). La gracia de la Eucaristía está presente en el verde de la Capa de la Primera Persona. El número simbólico está representado en las tres áreas triangulares: las tres partes del Mundo en la Bola que sostiene Dios Padre, las tres azucenas símbolo de pureza, los tres lados del Libro Sagrado que María estaba leyendo y aparece caído junto al reclinatorio, etc. La luz simbólica colabora a unificar el Templo con el Paraíso. La iconografía presenta algunas variaciones con respecto a la de la Baja Edad Media: el Angel aparece con la Cruz en la mano izquierda, símbolo de la Pasión; en el siglo XV, los misterios representados en la pintura tienen el significado de la Misa (de ahí la dalmática del Angel) que es una renovación de la Pasión. La Virgen, con la cabeza semicubierta, dejando ver sus cabellos, levanta su mano derecha, según saludo de origen oriental muy difundido en Occidente durante la Edad Media; con la otra mano sostenía el Libro, cuya lectura se ha interpretado como símbolo de las meditaciones de María sobre las Profecías, concretamente la de Isaías (Is. 7, 4) o simplemente como piedad de María (destacada en el Evangelio del Pseudo Mateo). El Angel aparece arrodillado como en el arte francés del siglo XV, que lo había tomado del arte italiano; éste, del Libro de las «Meditaciones sobre la Vida de Jesucristo», muy difundido en toda Europa por aquel entonces; colocaba al Angel de rodillas transmitiendo el mensaje divino. A su vez, María se arrodilla llena de devoción al escuchar estas palabras: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra, por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios» (Mt. 1, 35). La escena que vemos describe este momento. Giotto la pintó así arrodillada en los frescos de la Arena de Padua, y los pintores italianos del siglo XIV siguieron su ejemplo. En el Libro de Horas de Isabel la Católica, María presenta evocaciones con los Serra (canon alargado, cabeza ovalada y ojos rasgados, y cabeza melancólicamente inclinada). Estos maestros catalanes habían difundido gran número de temas iconográficos y eran sucesores de los Ferrer Bassa, introductores de la influencia trecentista, que tiene estrecha vinculación con Siena, pero también conoce la pintura florentina del Giotto.

Se observa una estrecha conexión con estos talleres italianizantes, pero los voluminosos plegados «metálicos» de la indumentaria de ambos personajes recuerdan el arte de Borgoña, de Dijon..., ya las formas italianas se habían difundido por Europa por los sieneses que trabajaban en la Corte de Avignon, fundiéndolas con las del Gótico Lineal, dando lugar al estilo Internacional. El aspecto fundamental del estilo Internacional es el valor que concede al carácter simbólico, lo que enriquece la iconografía. El autor se inspira en la naturaleza sensible y coloca en las manos del Angel uno de los atributos de la Pasión (el más importante: la Cruz), con lo que recrea la realidad sensorial y exalta la significación que subyace bajo la apariencia de la Cruz, y dice más de lo que ven los ojos, haciendo un arte intelectual al crear una corriente paralela a la realidad sensible. Todo ello como consecuencia de las corrientes de pensamiento del momento: el siglo XIV fue un siglo de crisis; se comienzan a someter a crítica las bases de toda la filosofía anterior y en el terreno del arte se fundamentan las bases de la estética de los pintores flamencos del siglo XV, cuya propuesta se integra con el concepto de transformación artística que se produce en la Italia del siglo XV. Otros rasgos del estilo Internacional están significados en la exaltación hecha a lo narrativo y anecdótico, así como a temas secundarios que revelan la influencia de la miniatura francesa de Jean Pucelle. En el folio 89 del Libro de Horas que analizamos, se observa un libro en la parte baja del reclinatorio de María, del que tan sólo se ve una parte en forma triangular de color azul; el autor nos cuenta en forma anecdótica la sorpresa de María, que deja caer el libro que estaba leyendo. Al mismo tiempo, cada forma empezaba a destacarse exenta y solitaria; se habían terminado los plegados suaves de las escuelas sienesas; los gruesos paños de las vestiduras de los personajes van adquiriendo dobladuras metálicas como símbolo de individualismo, y marcan un realismo que los pintores flamencos van a entender como una actividad práctica de carácter empírico; de ahí que el miniaturista de la Anunciación experimente empíricamente con los arcos carpanteles que le ofrece el momento, y busque la profundidad del espacio asumiendo una actitud crítica sin acometer una superación de la naturaleza, como hacían los pintores del *quattrocento* italiano; en la pintura española de mediados del siglo XV se produce una profunda



Angulo inferior izquierdo del Folio 89.
La base proyectada
hacia la zona del Templo
representa el ámbito terrenal.
Libro de Horas de Isabel la Católica.

renovación, moviéndose entre la disyuntiva flamenca y la italiana, sin que necesariamente una excluya a la otra. Por eso el miniaturista de la Anunciación busca la profundidad espacial en una actitud empírica, entendiendo la realidad como una totalidad (arcos carpanteles, columnillas nazaries, parteluz que divide en dos el arco de medio punto...), todo posee entidad en su misma esencia, por eso no establece un orden selectivo de valores ni un esquema ideal armónico buscando la profundidad espacial; verifica un proceso de observación de la naturaleza, en el mismo sentido que postulaba la filosofía de Occam: manteniendo el equilibrio entre el objeto y las partes, de ahí que nos transmita una relación más completa que la que el ojo puede ver, afectando también al simbolismo. Ha renunciado a la elaboración del sistema de representación del espacio por medio de un elaborado proceso de investigación matemática, pero coloca el punto de fuga en el lugar donde coincide el tema principal, o uno de los temas principales de la composición, o los tres a la vez. Punto principal del tema de la Anunciación —nimbo de María—, punto coincidente de las tres Divinas Personas: Padre (rayo que envía), Hijo (encarnándose), y Espíritu Santo; todo en el nimbo de María. Tres temas: Anunciación, Encarnación y Santísima Trinidad. Tres Misterios del Nuevo Testamento en íntima unión

con el Antiguo Testamento. El miniaturista ha tenido que hacer una abstracción para elaborar, desde presupuestos científicos, una representación imaginaria e ideal de la realidad.

El folio 89 del Libro de Horas de Isabel la Católica, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, posee un contenido intelectual que, a través de sus formas, revela una realidad no sensorial, presente a través de otras realidades aquí representadas, del mismo modo que ocurre en la orla vegetal donde aparece la corona de reina, el anillo de compromiso (que insiste en imágenes de la Anunciación) y otros elementos. Esta página, como las demás contenidas en el Libro de Horas, está hecha para estimular la meditación sobre la Pasión, o el enigma de la vida y de la muerte, a través de unos temas que se relacionan con la actividad de la Iglesia.

NOTAS

¹ LÓPEZ SERRANO, M.: *Libro de Horas de Isabel la Católica*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1987. Estudio preliminar.

² El minio es un pigmento de color rojo anaranjado constituido por ortoplumbato de plomo (80 %) y protóxido de plomo (20 %). Descubrió Plinio a raíz del incendio del Pireo, se fabrica industrialmente desde antiguo por oxidación por corrientes y se utiliza para preparar pinturas; es resistente a la herrumbre.

³ El acanto es el adorno característico del capitel corintio introducido en el siglo V a.C. En el gótico avanzado se utiliza el acanto espinoso como ocurre aquí.

⁴ La vitela es un pergamino muy fino y flexible que se utiliza en la confección de estos lujosos códices miniados. Se obtiene de pieles de becerro recién nacido o nonnato.

⁵ El arco carpanel se forma a partir de tres centros: uno bajo las impostas, en el centro; los otros dos, en las impostas. Es típico del Renacimiento hispánico.

⁶ Las aletas eran unas aberturas practicadas en algunas prendas de cubrir para sacar por ellas los brazos o las manos.

⁷ La toca, generalmente de tela de Holanda, era una pieza cortada con sencillez; en su forma tradicional cubría la cabeza y cuello, como la lleva María y como se acostumbraba desde el siglo XII.

⁸ Estos seres extraños recuerdan los Karibu asirios (cuyo nombre corresponde al de los querubines del Arca) (cf. Ex. 25, 18); seres de cabeza humana, cuerpo de león, patas de toro y alas de águila, cuyas estatuas custodiaban los palacios de Babilonia. Han dado origen a los símbolos de los cuatro evangelistas.

⁹ El Arbol de la Vida procede de una tradición paralela a la del Arbol de la Ciencia; el hombre es mortal por naturaleza, pero aspira a la inmortalidad, que finalmente le será concedida. El Paraíso perdido por el pecado del hombre es como una imagen del Paraíso recuperado por la gracia de Dios.

¹⁰ Los ángeles son criaturas distintas del Señor, miembros de su cuerpo celeste, aunque en los textos antiguos (Gn. 16, 7) se representaban como el mismo Yahvéh. El Libro de Job (Jb. 1, 16) los evoca como «mensajeros».

¹¹ «Alégrate», llamada al júbilo mesiánico, llamada de los profetas a la Hija de Sión.

CAMILLE PERNON Y EL "TOCADOR" DE LA REINA MARIA LUISA EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Por Pilar BENITO

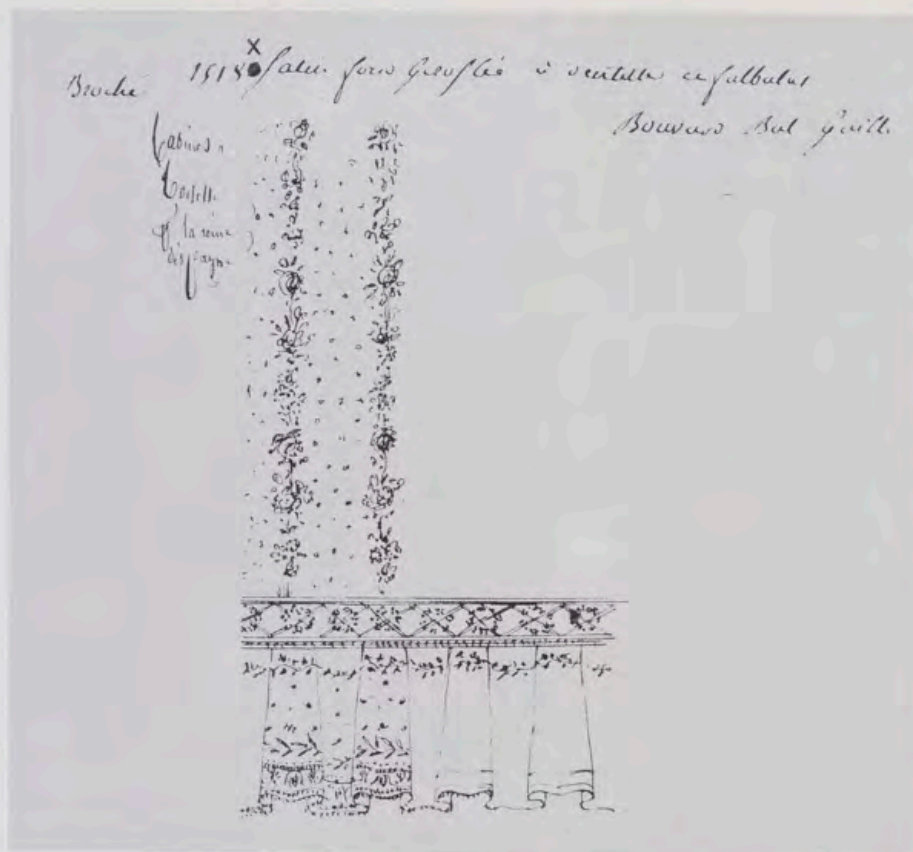
En 1788, Carlos IV, a la muerte de su padre, se encontró con un legado artístico que en cierto sentido comenzaba a anunciar el desarrollo del neoclasicismo español. El nuevo Monarca, nacido en la refinada corte napolitana, gozaba de un exquisito gusto adecuado a las nuevas tendencias artísticas. Gran amante de las artes, era conocido en Europa como un entendido diletante admirador de las obras de pintores de la categoría de Mengs, Panini, Vernet, Pillement, o

Cenefas realizadas en dos anchos distintos, según los esquemas del Libro de patrones de la manufactura Pernon, que se emplearon en la decoración textil del Tocador de la reina María Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid.

incluso Claudio de Lorena¹. Su ecléctico gusto no denota una personalidad artística incoherente, sino acorde con las corrientes imperantes en el resto de Europa. Además, el Monarca consideraba como uno de los principales deberes de la Corona la protección de las artes y la creación de un clima adecuado para la evolución y el desarrollo de las mismas.

Su esposa, María Luisa de Parma, poseía este mismo sentir en el terreno artístico. Con gustos claramente definidos, sus exigencias en los encargos





que realizaba eran tan altas que rechazaba todo aquello que no estuviera plenamente de acuerdo con sus deseos. El matrimonio era aficionado a las actividades manuales, y así, mientras el Rey dibujaba arquitecturas, arreglaba relojes o trabajaba la marquetería, las dos grandes aficiones de la Reina eran el bordado, que a veces ella misma practicaba, y la moda, por la que sentía verdadero interés y curiosidad².

Lógicamente, Carlos IV y María Luisa dispusieron de mayores medios económicos como Reyes de España que como Príncipes de Asturias. De ahí que los encargos que realizaron para las decoraciones del Palacio Real de Madrid fueran de mayor envergadura que los trabajos llevados a cabo en las llamadas Casitas, sin que esto disminuya la categoría y el valor que poseen las encantadoras decoraciones de estos lugares de esparcimiento.

El Palacio Nuevo, que en 1764 había sido habitado por vez primera por Carlos III, tenía que cumplir la misión de representatividad de la Corona de España y, al subir Carlos IV al trono, quiso completar la decoración comenzada por su padre. Aunque los gustos estéticos del nuevo Rey no coincidían plenamente con los del antiguo arquitecto mayor, Francisco Sabatini continuó trabajando en la decoración del Palacio de Madrid, como hombre acostumbrado a otorgar magnificencia a cuantas obras realizaba. Tuvo que convivir, suponemos que con cierta intranquilidad, con su rival Juan de Vi-

llanueva, elegido por Carlos IV cuando era Príncipe, para la realización de las citadas Casitas, y que se hallaba ya trabajando en otros Reales Sitios con todos los honores y privilegios.

Gran parte del ala este del Palacio Nuevo de Madrid, que los Reyes habían ocupado siendo Príncipes, se reorganizó de inmediato, otorgando a las habitaciones funciones diferentes a las que habían tenido hasta entonces. Los cambios más notables se produjeron en la denominada Antecámara, que se transformó en el salón llamado «Besamanos de la Reina»; en el Comedor, que pasó a ser «Vestidor del Rey»; y en la Sala de Conversación, que se convirtió en «Tocador de la Reina»³.

La decoración de esta última estancia, que se corresponde hoy con el llamado Salón de Espejos, se transformó prácticamente por completo, y de la época en que fue Sala de Conversación únicamente se conservaron los frescos que pintara en su techo Francisco Bayeu, en los que se representaba la «Apoteosis de Hércules»⁴. Sabatini dirigió la nueva decoración e intentó acomodarse lo mejor que pudo a los gustos estéticos de los nuevos Monarcas. Así ideó una Sala en cuyas paredes predominaba el color azul —el preferido de María Luisa⁵— combinado con el rosa. Delicados trabajos de estuco y escayola, realizados por los hermanos Domingo y José Brilli, y cuatro grandes espejos que alternaban con las colgaduras, completaban la decoración.

Las obras, comenzadas en 1794, no se terminaron hasta cinco años después, dada la dificultad de coordinar el gran número de artistas y, sobre todo de artesanos, que intervinieron

Detalle del Libro de patrones de la manufactura Pernon, donde figura el encargo del entelado para cortinas, paredes y mobiliario del Tocador de la reina María Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid. Lyon. Archivo Tassinari et Chatel.

Pantalla de chimenea tapizada con el tejido original de la manufactura Pernon. Es el único mueble del antiguo Tocador de la reina María Luisa de Parma que se ha conservado intacto hasta nuestros días.



en ellas, y por la suntuosidad de las mismas. El resultado de todos estos trabajos fue un refinado conjunto puramente neoclásico lleno de belleza y elegancia.

Los bordados que adornaban el mueble-tocador que otorgó nombre a la Sala fueron realizados por el mejor especialista de la época: Juan López de Robredo, que tenía título de bordador-dibujante de Cámara⁶. En la fac-

como se observa en el *Libro de patrones* del fabricante, en el que, junto al esquema de la tela y su título —«satin fond giroflée à dentelle et falbalas»— aparece también la inscripción «Cabinet a Toilette pour la reine d'Espagne»⁸.

Hasta hoy, únicamente se conocían dos pequeños restos de este tejido (ninguno de las cenefas), una muestra conservada en el Museo de Tejidos de Lyon⁹, y la que tapiza, todavía hoy, la

El Salón de Espejos, según decoración de 1884, cuando el fotógrafo francés J. David realizó una serie de vistas del Palacio Real de Madrid.



tura que presentó para cobrar su trabajo, el 31 de enero de 1799, el propio artista dejó una descripción de esta obra: «... bordada de plata de pasar, canutillos, lentejuelas y toda clase de materiales de plata de dibujo rico imitando a tejido...»⁷.

Con esta última frase, el bordador remitía al resto de la decoración textil de la Sala, que consistía en cortinas, colgaduras de pared y tapicería de mobiliario. Se trataba de un tejido de color rosa que parecía estar cubierto por un encaje blanco de dibujo de hojas de hiedra y rosas, haciendo el efecto de un volante en la parte inferior. Las cenefas que completaban el conjunto eran de rosas blancas, también sobre fondo rosa. Ambas telas habían sido tejidas por la manufactura lionesa de Camille Pernon según encargo efectuado *ex profeso* para esta Sala, tal y

pantalla de chimenea que estuvo en esta habitación y que actualmente se encuentra colocada en el palacete de La Quinta de El Pardo.

Afortunadamente, al iniciar la labor de inventario de las piezas almacenadas en el llamado Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid, encontramos la práctica totalidad de las telas y cenefas que decoraron en su día la Sala y que ahora damos a conocer. Este descubrimiento coincide, casi por completo, con lo descrito en los inventarios topográficos de la época:

«Compuesta la colgadura de 4 baciados de dos anchos cada una y de 8 pilastras.

2 draperías en las puertas circulares guarnecidas al rededor de la jamba y círculo de cenefa de rosas sobre fondo verde guarnecido su canto de fleco rapacejo con cordones y borlas.

4 hojas de cortina de puerta, cada una de 3 anchos del espesado raso color de rosa citado en la colgadura, forradas de tafetán blanco y guarnecidas todo al rededor de cenefas de rosas, con fleco de rapacejo blanco y pendientes de cartulina de 4 vs. y tercia de alto con sus cordones, barillas y alzapaños.

4 hojas de cortina de ventana en todo compañeras a las de puerta de 3 anchos y 6 vs. de alto con sus cordones, barillas y alzapaños»¹⁰.

Las piezas aparecen citadas en los distintos inventarios topográficos del Palacio Real de Madrid realizados por los encargados del Oficio de Tapicería hasta el año 1838¹¹, y figuran a partir del año siguiente en el inventario de los fondos conservados en los almacenes¹², lo que demuestra que estos tejidos se quitaron del lugar para el que fueron creados a comienzos del último año citado.



Desde entonces, la decoración de la Sala fue alterándose paulatinamente hasta presentar la imagen decimonónica reflejada en uno de los primeros documentos fotográficos que existen de ella. En 1884, el fotógrafo francés J. David realizó una serie de vistas del Palacio Real, entre las que se encuentra la de esta Sala. Se pueden apreciar en ella, además de los espejos que ocuparon los huecos dejados por las telas tejidas por Pernon y que hacían juego con los cuatro primitivos que planificara Sabatini, un gran número de muebles, la mayoría tapizados con tejidos diferentes, entre los que destacan un «borne» capitoné central, adornado con plantas en la zona superior, y el piano que hoy todavía se localiza allí¹³.

Las descripciones que se hacen en los inventarios antiguos de estos tejidos de Pernon, empleados para tapizar las paredes de la estancia, así como para el campo central de las cortinas, hablan de «... raso liso color de rosa con adornos blancos que figuran estar cubiertos de encaje...» o «... raso color de rosa bajo imita tul blanco encima...»¹⁴. La impresión primera que causan estas piezas es la de dos telas unidas: un raso color rosa al que se sobrepone un encaje blanco que deja transparentar

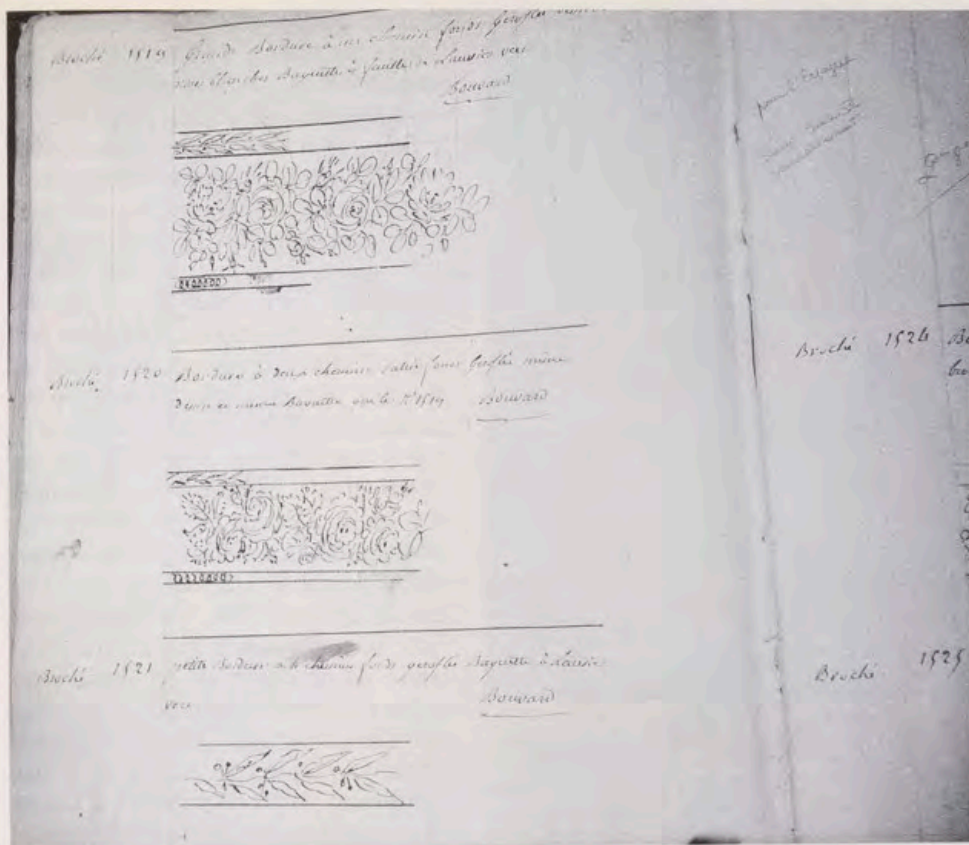
Cortina realizada para el Tocador de María Luisa de Parma, por la manufactura Pernon. Con el mismo tejido, de imitación de encaje, e idéntica cenefa, se tapizaron los muros de la estancia.

el fondo. Pero, en realidad, se trata de un único tejido salido de un solo telar, confeccionado como un «lampás» brochado, con urdimbre de efecto y sobre un fondo de raso de 5¹⁵.

La utilización de este tipo de tejidos de imitación de encaje fue una constante del gusto del diseñador francés Jean-Démosthène Dugourc. En este sentido, se puede mencionar como muestra la cenefa que aparece en el ya mencionado *Libro de patrones* de Pernon con el número 269¹⁶ y de la que en las colecciones del Patrimonio Nacional se conservan dos fragmentos¹⁷, que se emplearon en la decoración de la «Pieza que pasa al Retrete» —hoy, paso al Comedor de Gala— junto al «Gabinete de China»¹⁸. Otros ejemplos de este tipo de tejidos fueron los realizados para el Conde de Miranda en 1788¹⁹ y dos proyectos igualmente diseñados por Dugourc y conservados en un álbum del Museo de Artes Decorativas de París²⁰; del primero existe un fragmento textil en el Museo de Tejidos de Lyon, mientras que el segundo fue tejido para el dormitorio de la Duquesa de Alba en 1790²¹ y aún figura en la colección de los Duques de Sueca. Dugourc mantuvo este gusto estético por los tejidos que imitaban encaje hasta el final de su vida, demostrándolo en la que fuera una de



Fragmento de la cenefa, de imitación de encaje, que completaba la decoración textil de la «Pieza que pasa al Retrete», hoy Paso al Comedor de Gala. Tejido realizado en la manufactura Pernon, según diseños de Jean-Démosthène Dugourc.



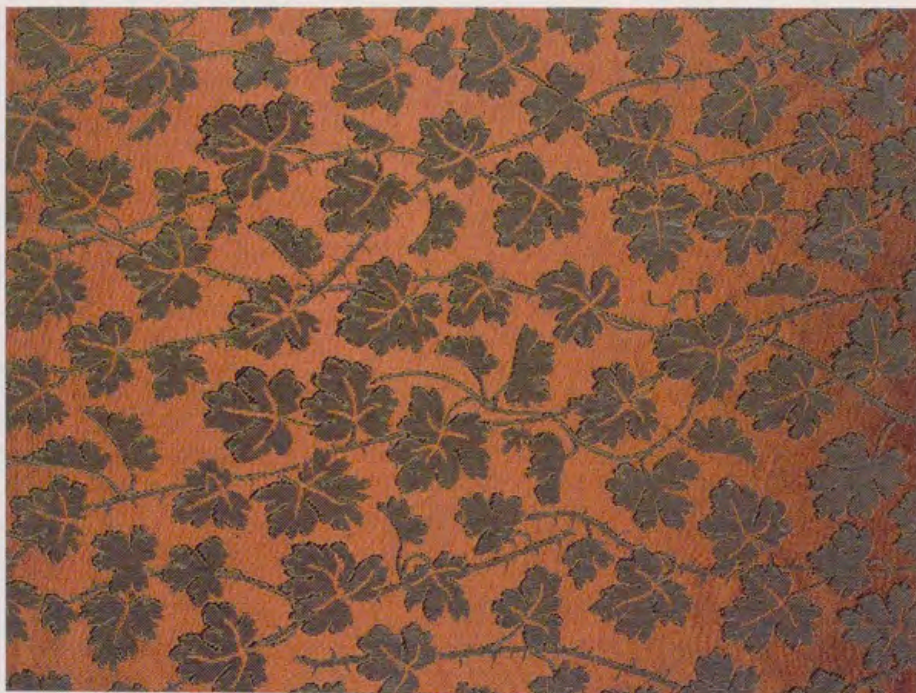
Página del Libro de patrones de la manufactura Pernon, en la que figura el encargo de las tres cenefas empleadas en la decoración del Tocador de la reina María Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid.

Dibujos del Museo de Artes Decorativas de Lyon, atribuidos a Jean-Démosthène Dugourc, con los esquemas decorativos de los tejidos empleados en el Tocador de la reina María Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid y en la Saleta 83 de la Casa del Labrador.

sus últimas y más importantes creaciones: la decoración del Salón del Trono del Palacio de Las Tullerías; la colgadura de verano de esta estancia fue la culminación de este tipo de entelados²². La aceptación que tuvieron todos estos tejidos fue grande, y así, los imitaron otros diseñadores y fabricantes. Tal es el caso de las colgaduras efectuadas, en esta ocasión por otra manufactura lionesa, la casa Bissardon, Cousin et Bony, para uno de los gabinetes de la emperatriz de Francia María Luisa, en sus apartamentos de Versalles²³.

En las decoraciones textiles era habitual, igual que hoy, el diseño de distintos tipos de cenefas o borduras a juego, para combinar con el entelado general que se empleaba como colgadura, y también para guarnición del mobiliario. En el citado *Libro de patrones* del fabricante figuran cenefas de tres tipos para completar el conjunto del Tocador de la Reina²⁴. Dos de ellas únicamente se diferencian en el ancho, pues los motivos decorativos son idénticos: campo central de rosas blancas y hojas de laurel y aros entrelazados en los márgenes superior e inferior, respectivamente. La tercera, y más estrecha, repite el motivo de las hojas de laurel y es ésta la que se empleó para guarnición del mobiliario, como se puede apreciar en la citada pantalla de chimenea. Todas ellas, junto con el entelado, fueron tejidas por la manufactura Pernon, establecida a orillas





del Ródano, en el antiguo muelle lionés de Retz, hoy llamado de Jean Moulin.

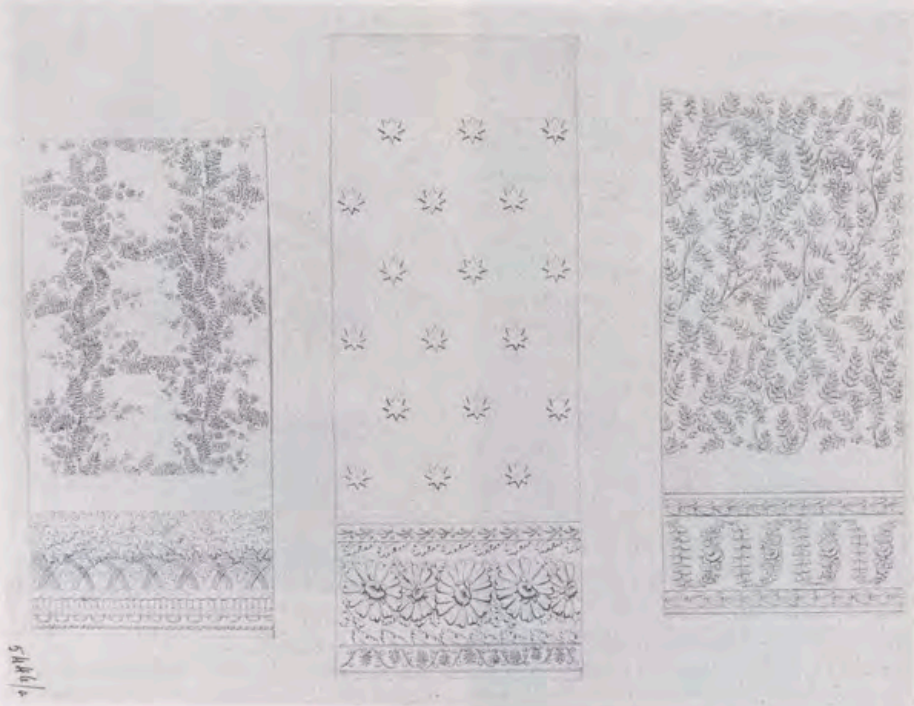
La factura de todo el conjunto²⁵ la firmó el propio fabricante en Madrid, el 30 de enero de 1798²⁶, y ascendió a 299.632 reales, de los que cenefas y entelado costaban 295.800, puesto que 1.878 reales correspondían a su empaquetado en cinco cajones con herraduras, cartones, papel, tela encerada y embalaje doble; y los restantes 1.954 reales correspondían a los gastos producidos por su transporte hasta Madrid. La orden de pago de la factura fue dada por el Rey en Aranjuez, el 20 de abril siguiente²⁷.

Todas estas piezas habían llegado al Oficio de Tapicería año y medio después de haberse terminado el resto de las obras de remodelación del Salón. Los trabajos de estuco estaban ya finalizados el 4 de julio de 1796, según se desprende de la factura presentada con esa fecha por Domingo Brillí²⁸ y que fue certificada por el aposentador mayor, Antonio María de Cisneros, un mes después. El 20 de julio, el dorador Andrés del Peral firmó la cuenta correspondiente de su trabajo en las molduras de la estancia y de su mobiliario. La suma ascendió a 123.925 reales, de los que 762 se debían a varios arreglos en el «Salón de Reyes»²⁹. Por su parte, el tallista Miguel Rodríguez cobró 96.138 reales por su trabajo en los adornos de los cuatro espejos y dos mesas, la ejecución de la pantalla de chimenea, las molduras necesarias para guarnecer toda la Sala y diversos trabajos más para asentar toda la obra³⁰.

Así pues, el conjunto estaba completo a falta solamente de los tejidos que debían venir de Francia, dada la

Detalle del tejido empleado en la decoración de la Saleta 83 de la Casa del Labrador de Aranjuez, obra de la manufactura Pernon, según consta en su Libro de patrones, y que se corresponde con uno de los que aparecen en los dibujos atribuidos a Dugourc del Museo de Artes Decorativas de Lyon.

Dibujos del Museo de Artes Decorativas de Lyon, atribuidos a Jean-Démosthène Dugourc, con esquemas decorativos de distintos tejidos, confeccionados para la Corte de España. Entre ellos, destacan el entelado de la Sala de la Torre, de la Casa del Príncipe de El Escorial, y la cenefa de margaritas que en su día se utilizó para tapizar bancos y banquetas del Palacio de La Moncloa.



lentitud que suponía la realización, en telares manuales, de un proyecto tan amplio y de tan altísima calidad³¹. Para solventar este problema y poder utilizar la Sala, se colocó, en los lugares que posteriormente ocuparían las colgaduras de imitación de encaje, un tejido de «moaré» también de color rosa. El 2 de agosto de aquel año de 1796 el Ayuda de Cámara del Rey y Jefe del Real Oficio de Tapicería, Francisco Antonio Fleuriot, presentó la cuenta de diversos gastos realizados bajo su dirección, según las diferentes facturas que le habían sido remitidas por los interesados³². Entre ellas se encontraban las de algunas piezas textiles empleadas en esta decoración, suponemos que provisional. Los mercaderes de sedas de la Real Casa, Hermanos Merino, fueron los que suministraron el tejido de «moaré»; la instalación del mismo y la confección de las cortinas corrieron a cargo de Andrés Ximénez, camero y tapicero de la Real Casa. Cordones, flecos, espiguillas y borlas necesarias fueron servidas por Bernabé Arroyo, cordonero de la Real Tapicería, mientras que el lienzo de Flandes para colocar bajo el entelado mural se le compró a Francisco del Castillo, mercader de lienzos y Proveedor del Rey³³.

Esta decoración textil provisional no debió sustituirse en el momento de la llegada de las piezas desde Lyon, ya que el trabajo de unir los diferentes paños para poder instalar las colgaduras, la confección de las cortinas definitivas y la labor de tapizado del mobiliario tuvo que ocupar varios meses, a pesar de que el fabricante especificaba en su factura cómo debían componerse los telares y qué destino tenían las di-



*Fragmento del entelado
de pared que decoró la Sala de la Torre
de la Casa del Príncipe de El Escorial.*

*Fragmento de la cenefa
con que estaban tapizados los bancos
y las banquetas de la Sala de Espera
del Palacio de La Moncloa,
según se puede apreciar
en las ilustraciones del libro
que, sobre ese lugar, escribió
Joaquín Ezquerro del Bayo en 1929.*

ferentes piezas de cenefas. Los encargos de este tipo se realizaban —dado su elevadísimo coste y dificultad técnica— teniendo en cuenta las dimensiones y distribución de los muros, y de esta forma sólo se tejía la tela estrictamente necesaria.

La manufactura Pernon era una auténtica especialista en la elaboración

de encargos como éste, ya que estaba muy acostumbrada a suministrar tejidos de decoración para palacios y casas nobiliarias, desde al menos 1680, año en que la dirigía Louis Pernon³⁴. Posteriormente se sucedieron a la cabeza de la empresa el hijo de éste, Claude, y su nieto Etienne, quien contaba entre sus clientes con personajes tan dispares como Casanova y el rey de Polonia, Stanislas Leszcynski. En torno a 1779, Camille Pernon —hijo de Etienne— sucedió a su padre y captó con rapidez nuevos clientes de la categoría de Catalina II de Rusia o el Príncipe de Asturias de España. Siempre interesado por los avances técnicos, adoptó enseguida el nuevo telar ideado por Jacquard y se aseguró la colaboración de creadores reputados como Philippe de La Salle, buen conocedor igualmente de las técnicas textiles, Jean Pillement o Jean-Démsthène Dugourc, a quien se debe el diseño de los tejidos que nos ocupan. Si en Francia antes de la Revolución había suministrado importantes encargos para los Borbones, con Napoleón se convirtió en el principal proveedor del Mobilier Imperial, trabajando para los palacios de Versalles, Las Tullerías, Fontainebleau, La Malmaison, etc. Trabajador incansable, fue uno de los doce primeros lioneses que tuvo el honor de recibir la más prestigiosa condecoración de Francia: la Legión de Honor, y llegó a ser el mejor y más solicitado fabricante de tejidos de seda de su época en toda Europa³⁵.

Para confirmar aún más la autoría del diseño de los tejidos que completaron y engrandecieron la decoración



del Tocador de la reina María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid, se puede señalar la existencia, en el Museo de Artes Decorativas de Lyon, de cinco dibujos catalogados en sus inventarios como posible obra de Dugourc³⁶, entre los que —junto a diseños de otros textiles realizados por Pernon siguiendo proyectos de Dugourc para la corte de España— figura uno, con mucho mayor detalle que en el *Libro de patronos* de la manufactura francesa, en el que se representa el conjunto de colgadura y cenefa que se puede identificar claramente como modelo para este Salón del Palacio Real de Madrid³⁷.

NOTAS

* Quiero hacer constar mi agradecimiento, por su colaboración, a Evelyne Gaudry-Pointevin, conservadora del Museo de Tejidos de Lyon; a Jacky Charlet, de la Manufactura Tassinari et Chatel; y, muy especialmente, a Chantal Gastinel-Coural, asesora técnica del Mobilier National, quien me transmitió su interés por los tejidos de la manufactura Pernon, y de la que siempre he recibido aliento e inestimable ayuda.

¹ Cfr. ZARCO, J.: *Cuadros reunidos por Carlos IV, en su casa de campo de El Escorial*. El Escorial, 1934.

² Sobre los gustos estéticos y artísticos, así como sobre las aficiones de Carlos IV y María Luisa de Parma, puede consultarse: BOTTINEAU, Y.: *L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumières. 1746-1808*. París, 1986, págs. 94-104; y JUNQUERA, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979.

³ Cfr. JUNQUERA, J. J.: *Op. cit.*, págs. 92-93.

⁴ Cfr. FABRE, F. J.: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Madrid, 1829, págs. 44-58.

⁵ Cfr. GASTINEL-COURAL, Ch.: «Notes et documents», *Soieries de Lyon. Comandes Royales au XVII^e siècle. 1730-1800*. Lyon, 1988, página 98.

⁶ Este bordador era tan renombrado que incluso fue retratado por Goya. Cfr. BARRENO, M. L.: «El retrato del bordador Juan López de Robredo por Goya», *Archivo Español de Arte*, n.º 185, págs. 81-83.

⁷ Archivo General de Palacio. Leg. 4522. Cfr. JUNQUERA, J. J.: *Op. cit.*, pág. 264.

⁸ Lyon. Archivo Tassinari et Chatel. *Livre des patrons et prix des étoffées pour meubles*, n.º 1518 para el tejido y n.ºs 1519, 1520 y 1521 para las distintas cenefas.

⁹ Esta pieza figuró en la exposición *Soieries de Lyon...* de 1988 con el número de catálogo 79.

¹⁰ A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 769. *Inventario General del Oficio de Tapicería*. 1813.

¹¹ A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 769 para los inventarios de los años 1813, 1815, 1822 y 1826.

¹² A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 761 para los inventarios de los años 1838 y 1839.

¹³ DAVID, J.: *Real Palacio. Madrid*. Levallois-Paris, 1884, n.º 79891.

¹⁴ A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 769, inventarios de 1813 y 1822 y 1826, respectivamente.

¹⁵ Cfr. *Soieries de Lyon...*, *Op. cit.*, pág. 129.

¹⁶ «Satin broche f^o Bleu avec listels. Souci & Citron avec filoche en cordonnet. Dessin a Dentelles et Courrant de Roses tendres. Pr. Bordures 2 Chemins». Lyon. Archivo Tassinari et Chatel. *Livre des patrons et prix des étoffées pour meubles*, n.º 269.

¹⁷ Números de inventario 10080547 y 10088581.

¹⁸ «Pieza que pasa al Retrete. 1 Colgadura de gloditur (*sic*) de listas azules y blancas, imitando a encaje, con su cenefa arriba y abajo, matizado de ojas y flores, compañera a la colgadura, de 17 paños de corrida y 5 vs. de caída. 4 Sobrepuertas de 3 paños de corrida cada una y 2 vs. de caída. 2 Cortinas de raso blanco con cenefa compañera a la colgadura de 5 paños de corrida y 6 vs. de caída. 2 Dichas de puerta de 5 paños de corrida y 4 vs. de caída. 6 Alzapauos de cordón con sus 2 borlas cada uno. 5 Varillas doradas». A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 769. Inventario de 1815.

¹⁹ Cfr. *Soieries de Lyon...* *Op. cit.*, págs. 124 y 125, respectivamente.

²⁰ *Ibidem*, págs. 130, 134 y 136.

²¹ Extensa información sobre este encargo puede consultarse en GASTINEL-COURAL, Ch.: «Du nouveau sur des ornemanistes français de la fin du 18^e. A propos du Palais d'Albe», *L'Objet d'Art*, n.º 242, 1990, págs. 66-95.

²² Cfr. GASTINEL-COURAL, Ch.: «Salle du Trône du château des Tuilleries: meuble d'été», *Un âge d'or des arts décoratifs. 1814-1848*, París, 1991, págs. 63-73.

²³ Cfr. POIEBARD, A., y CHATEL, J.: *Camille Pernon: fabricant de soieries a Lyon sous Louis XVI et Napoleon Ier. 1753-1808*. Lyon, 1912, págs. 43-44. De esta tela se conservan fragmentos en la colección Hamot de París, en el Museo de Tejidos de Lyon y, sobre todo, en las colecciones del Mobilier National. Cfr. DUMONTIER, E.: *Mobilier National. Etoffes d'ameublement de l'époque napoléonienne*. París, 1909, pl. 46; COURAL, J., con la colaboración de GASTINEL-COURAL, Ch., y MÜNTZ-DE-RAISAC, M.: *Paris. Mobilier National. Soieries Empire. Inventaire des collections publiques françaises*. París, 1980, págs. 264-267, y *Le sete impero dei palazzi napoleonici*. Florencia, 1988, pág. 49, n.º 31.

²⁴ «1519: Grand bordure a un chemin fond giroflée, dessin de roses blanches Baguette a feuilles de laurier vert. 1520: Bordure a deux chemins satin fond Giroflée même dessin et même Baguette que le 1519. 1521: petite bordure a 4 chemins fond giroflée Baguette a Laurier vert». Lyon. Archivo Tassinari et Chatel. *Livre des patrons et prix des étoffées pour meubles*. N.º 1519 para la cenefa ancha; 1520 para la mediana; y 1521 para la cenefa más estrecha.

²⁵ A.G.P. Leg. 4522. Transcrita en JUNQUERA, J. J.: *Op. cit.*, págs. 262-263.

²⁶ Según la misma, Camille Pernon tenía su re-

sidencia en el n.º 9 de la madrileña calle de Abada, esquina a la calle Chinchilla. Debió prolongar su estancia en la capital española por lo menos hasta el mes de julio de aquel año, según confirma diversa documentación del Archivo General de Palacio. Cfr. GASTINEL-COURAL, Ch.: «Notes et documents», *op. cit.*, pág. 101.

²⁷ «El rey ha resuelto se habonen por esta tesorería los 308.032 reales de vellón que importan los géneros de seda que Camilo Pernon, fabricante de tejidos de Leon en Francia, ha suministrado para el Real Servicio». Cfr. A.G.P. Sec. Registros. Libro 123, fol 232 v. Mediante esta orden se dieron curso a los pagos de la factura mencionada de 299.632 reales y de otra, correspondiente a un «algodón imprimado» también fabricado por Pernon, que ascendía a 8.400 reales.

²⁸ A.G.P. Leg. 4522. Transcrita en JUNQUERA, J. J.: *Op. cit.*, pág. 261.

²⁹ A.G.P. Leg. 4522.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ En un telar manual se pueden tejer de tres a setenta centímetros diarios, según la complejidad del diseño.

³² «Cuenta que doy yo Don Francisco Antonio Fleuriot, Ayuda de Cámara del Rey nuestro Señor con ejercicio, y Gefe de su RI oficio de Tapiz.^a De los muebles nuevos ejecutados para la pieza de tocador dela Reyna nra. Sra. en el palacio de Md. y arreglo y compostura de otros para la pieza de la Sma. Sra. Infanta D^a María Luisa en este mismo RI Palacio. De varias colgaduras y cortinas que se entregaron por dho. Oficio demi cargo, de haver servido de otros destinos. Nuevas cotonadas. Rehacido de colchones. Paños de Lona con encerados; y demás que comprende: todo para la venida de SS.MM. dela Jornada de Aranjuez de este año, como pormenor resta de las cuentas que se presentan de cada uno delos interesados, con Data y distribución... Importan estas cuentas Quarenta y seis mil ciento veinte y nueve Reales y quince mrs. de vellon: Y por ser cierto lo firmo en San Ildefonso a 2 de agosto de mil seteztos noventa y seis». Firmado y Rubricado, Fran.co Ant.o Fleuriot. A.G.P. Leg. 4522.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. POIEBARD, A., y CHATEL, J.: *Op. cit.*, pág. 2.

³⁵ La familia Grand se hizo cargo de la manufactura un año antes de la muerte de Camille Pernon en 1808 y continuó sirviendo tejidos al Mobilier —que de «Imperial» se había vuelto a transformar en «Reab»— y captando nuevos clientes, no sólo en Europa sino también en lugares como Turquía y Egipto. El mercado americano se abrió para la casa ya en el siglo XX, bajo el buen hacer de las familias Tassinari y Chatel, sucesores de los Grand al frente de la dirección de tan prestigiosa manufactura. Cfr. TASSINARI, B.: «Tassinari et Chatel: Histoire d'une grand maison lyonnaise. Resurrection et permanence d'un art séculaire», *Versailles: Revue de la Fondation pour l'histoire des suisses a l'étranger*, Ginebra, s.a., n.º 77-78, págs. 42-45.

³⁶ La bibliografía sobre este diseñador y su relación con la manufactura Pernon es muy extensa, pero la biografía más precisa es la publicada por GASTINEL-COURAL, Ch.: «Dugoure (Jean-Démosthène)», *Un âge d'or...*, *op. cit.*, pág. 521.

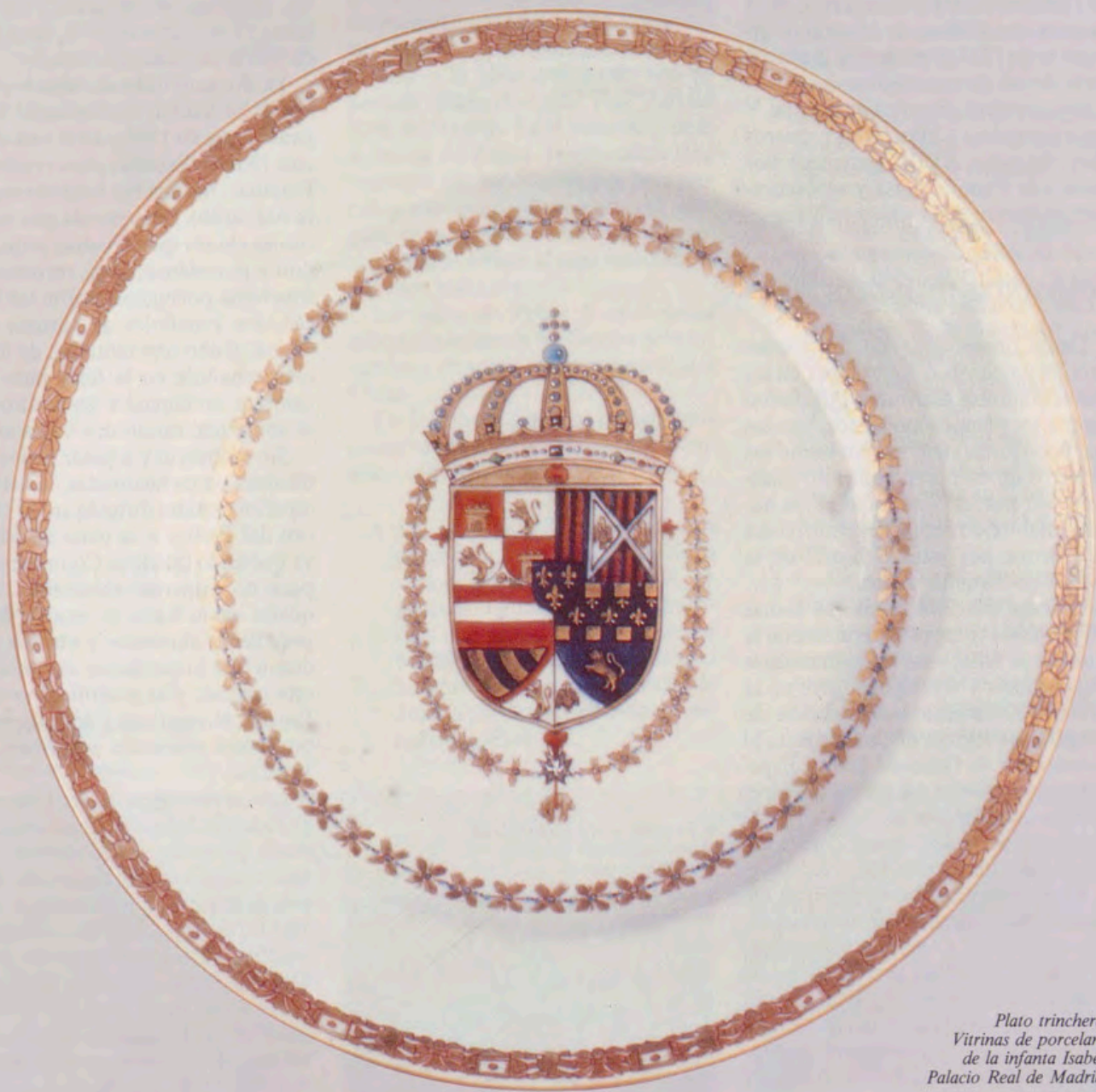
³⁷ Se trata de cinco dibujos realizados a tinta negra sobre dos papeles blancos. En el primero (286 × 74 mm.) aparecen los tejidos realizados para el Tocador de María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid y el correspondiente a la Saleta n.º 83 de la Casa del Labrador de Aranjuez; en el segundo (156 × 74 mm.), la colgadura de la Sala de la Torre de la Casa del Principe de El Escorial, y la cenefa conservada en los almacenes del Oficio de Tapicería con número de inventario 10080496.



Detalle del tejido de imitación de encaje, utilizado para la confección de las cortinas y el enlaido de las paredes del Tocador de la reina María Luisa de Parma, en el Palacio Real de Madrid.

VAJILLA DE FELIPE V DE LA COMPAÑIA DE INDIAS

Por Teresa FERNANDEZ PEREYRA



*Plato trincherero.
Vitrinas de porcelana
de la infanta Isabel.
Palacio Real de Madrid.*

De la vajilla de Felipe V, encargada para el Rey a China por la Compañía de Indias española, se conservan actualmente tan sólo 72 piezas, pertenecientes al Patrimonio Nacional, y todas ellas en el Palacio Real, excepto un plato y una sopera que están en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Durante años hubo una chocolatera en la Casita del Príncipe

de El Escorial, pero hoy se encuentra también en el Palacio Real.

Esta vajilla debió constar originalmente de numerosas piezas, quizá unas 2.000, a tenor de lo que eran estas vajillas de los monarcas de la época, calculadas para numerosísimos comensales en fiestas y acontecimientos reales; se sabe que existió una vajilla de Felipe II en porcelana «azul y blanca» que tenía unas 2.500 piezas, de la que

tan sólo quedan actualmente dos frascos con el escudo de Felipe II en el centro: uno en la colección Georges Duff de Lisboa y otro en el Museo Británico.

España no tiene todavía un estudio de las piezas que se conservan de la Compañía de Indias, que son muy pocas, y los escasos ejemplos que aún existen están en los museos de Valladolid y Avila, en el de Artes Decora-

tivas y en el Palacio Real de Madrid; también hay algo, aunque muy poco, en colecciones particulares.

Este servicio de mesa de Felipe V puede considerarse como la única muestra que queda en España de estas vajillas reales encargadas a China, tan a la moda en el siglo XVIII en Europa, y de las que hay tan pocos ejemplos.

La historia de esta vajilla completa debió ser muy corta, ya que posiblemente Felipe V la encargaría a China al tomar posesión del trono español en 1700, como era costumbre, y en el incendio del Alcázar de Madrid de diciembre de 1734 se perderían la mayor parte de las piezas.

Este servicio de mesa de Felipe V fue encargado a China en los primeros años del siglo XVIII, pertenece por tanto a la Familia Rosa y su decoración es «sobre cubierta» y polícroma.

COMPAÑIAS DE INDIAS

Desde finales del siglo XV los españoles empezaron a participar en las vastas empresas marítimas que dieron lugar a los tiempos modernos, y en las que poco antes ya lo habían hecho los pioneros de este gran comercio marítimo: los portugueses, quienes ya habían establecido relaciones comerciales de trueque por todo el litoral de la costa occidental de Africa.

La ruta del Este hacia las Indias existía desde tiempos anteriores con la Ruta de la Seda, y los viajes marítimos de genoveses y venecianos; pero no es hasta 1522 cuando la expedición de Magallanes regresa de dar la vuelta al mundo por el Cabo de Buena Esperanza, abriéndose así para Europa el camino marítimo a las Indias por el Oeste, después del intento fallido de Cristóbal Colón en 1492.

En el plano artístico y cultural fue enormemente beneficioso el encuentro más directo entre Oriente y Occidente; de Oriente nos vino la seda, el té, las especias, la porcelana, etc. La influencia oriental es fundamental en el siglo XVIII francés, y más tarde se irradiará prácticamente a toda Europa.

Es a partir de este momento cuando se crean las Compañías de Indias europeas, de gran interés histórico, pues fueron uno de los orígenes de una nueva fórmula económica: el capitalismo, gracias a la creación de Bolsas de Comercio y grandes establecimientos bancarios, como la Banca de Amsterdam del siglo XVII, o la Banca de Inglaterra del XVIII. Y es así como se van creando Compañías de Indias por toda Europa: Portugal, Holanda, In-



Plato hondo, con decoración similar, a la del plato anterior.

Chocolatera con vertedor lateral, y tapa con remate dorado en forma de piña.



laterra, Francia, Alemania, Suecia, Rusia, Dinamarca, Bélgica, España, y también Brasil y Estados Unidos.

«La Compañía Real Española de las Indias Filipinas» fue creada por Felipe V en 1733 con el propósito de resucitar el antiguo comercio asiático, ya que como buen Borbón era muy amante de los productos orientales. Esta Compañía no fue un éxito, ya que en 1640 la separación de las coronas ibéricas dio como resultado la expulsión de los españoles de Macao. Sin embargo, se hicieron trece viajes hasta 1784, y uno de ellos, muy provechoso: el del «Buen Consejo».

Ya durante todo el reinado de Felipe II se habían multiplicado las expediciones; en 1566 partió una de México (Nueva España) para explorar las Filipinas. Manila fue fundada en 1571; la isla estaba frecuentada por expediciones chinas que llevaban seda, algodón y porcelanas, pero, reconocida la soberanía portuguesa sobre las Molucas, los españoles se dirigen hacia China. Hubo una tentativa de instalación española en la feria para intercambios comerciales en Cantón que se venía realizando dos veces al año.

Sin embargo, y a pesar de las expediciones ya mencionadas, la actividad española estaba dirigida sobre todo al oro del Perú y a la plata de México, ya que así lo quería la Corona española para no dispersar esfuerzos. Un pequeño navío hacía la ruta de Manila para llevar alimentos y objetos sagrados a los importantes conventos de esta ciudad, y al poco tiempo traía a España, al puerto de Cádiz, apreciados productos orientales vía Acapulco y Veracruz¹.

Los promotores de las Compañías de Indias europeas fueron siempre personas particulares que vieron un beneficio seguro en este comercio, aunque a veces implicara un gran riesgo debido a las tormentas, piratas, etc., que amenazaban el transporte de las piezas. Cuando estas iniciativas particulares tomaron un gran auge, los gobiernos crearon una Compañía de Indias a nivel estatal, precisamente para proteger este beneficioso comercio, monopolizándolo, aunque siempre fueron las iniciativas privadas las que lo mantuvieron a flote en las épocas difíciles hasta finales del siglo XVIII.

En España ha habido importantes servicios de mesa hechos en China: sabemos que Isabel la Católica tenía diversas piezas de porcelana china, aunque actualmente no se conserva ninguna.

Carlos I tuvo un gran servicio de mesa, que más tarde fue llevado a Ale-



Cuenco grande de la vajilla de Felipe V.

mania; seis platos con el Fénix se encuentran actualmente en el Palacio Japonés de Dresde; llevan las armas del Emperador con un águila coronada que tiene en sus garras la corona de Hércules. Curiosamente el catálogo de las colecciones de Dresde de 1959 no alude a ellos.

En el inventario de doña María y de don Carlos, hijos de Carlos I, se hace mención a una «porcelana grande de la India».

En el Monasterio de El Escorial se encontraba una importante colección de porcelanas reunidas por Felipe II y sus sucesores, pero actualmente no están allí y lo poco que queda está repartido entre Portugal y el Palacio Real de Madrid. En el inventario de la sucesión de Felipe II no consta una colección tan importante, y es bien probable que quedara en Portugal, después de la separación de las dos coronas, ya que Felipe II dejó intactos los palacios lusitanos.

La vajilla de Felipe V es la única muestra que queda en España de estos servicios de mesa reales encargados a China².

En Europa y América los ejemplos conservados de estas vajillas reales tampoco son muy numerosos:

- En Portugal: Se conserva una pieza de la vajilla de la reina doña Ana (1708-1754) en el Museo de Artes Antiguas de Lisboa. Sabemos que existió el servicio de los Meninos de Palhava, que lleva el nombre de los hijos naturales de Juan V; sus restos son muy buscados en Portugal.

- En Brasil: Juan VI llegó a tener seis o siete vajillas chinas; las más conocidas son la de «los gallos» y la de «el pastor».
- En Francia: Vajilla a la memoria de Luis XVI y María Antonieta, de los últimos años del siglo XVIII; se halla en la colección Lattaillade de París. Servicio de Madame Pompadour, cuyos restos están en paradero desconocido.
- En Alemania: Hay un vaso en el museo de Dresde con las armas de Augusto II, y un servicio con las armas de los Hohenzollern, del que se conserva un plato en el Museo Británico.
- En Suecia: El servicio regalado por los directores de la Compañía de Indias al rey Gustavo III en 1776.
- En Rusia: El Museo del Kremlin posee un vaso cilíndrico de la vajilla de Pedro el Grande. Y también existió una vajilla de Catalina la Grande, de la que hace unos años el anticuario Pierre Blazy tenía un plato con el escudo de esta Reina.
- En Dinamarca: Servicio de la reina Juliana María del año 1774, cuyos restos están en el Museo de Artes Decorativas de Copenhague.
- En EE.UU.: Vajilla de Jorge Washington de principios del XIX, que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. Y también un servicio de chocolate de Marta Washington, de 1792, cuyas piezas se dispersaron rápi-

Ensaladera. Vitrinas de porcelana de la infanta Isabel. Palacio Real de Madrid.





Uno de los cuencos pequeños de la vajilla de Felipe V.



Cuenco alto de la vajilla de Felipe V.

damente. Fue dos veces copiado: para la exposición del Centenario de Filadelfia en 1876, y para la Feria Mundial de Chicago en 1893.

- En Bélgica: Servicio de Carlos VI, conservado en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde. La decoración es un águila con dos cabezas, con el escudo de armas del Rey en el centro, arriba la corona imperial, y dos «C» entrelazadas rodeando el escudo³.

ESMALTES «SOBRE CUBIERTA» Y FAMILIA ROSA

Esta vajilla de Felipe V pertenece a la Familia Rosa y a la Dinastía Qing (1644-1911), y es un típico ejemplo de «porcelana de exportación». Dentro de este capítulo tenemos que diferenciar la porcelana decorada con motivos chinos y la decorada con motivos occidentales, sobre todo temas heráldicos, ya que era encargada por reyes o familias de abolengo; las formas en este último grupo también se atenían siempre a patrones occidentales; fue enorme la cantidad exportada de China a Europa, sobre todo en el siglo XVIII: en Francia por ejemplo se vendieron más de 176.000 piezas de porcelana china en el año 1775.

En las piezas decoradas con temas heráldicos el escudo era el centro de la decoración, y no admitía nada más, excepto algún adorno en las orillas, que son las que a menudo nos permiten datar la pieza. A veces también hay copia epigráfica, aunque con muchos errores, ya que los chinos desconocían la escritura occidental.

Hay algunos ejemplos de temas heráldicos con la Dinastía Ming (1368-1644), pero los encargos sistemáticos empiezan en el reinado de Kangxi

(1662-1722). En este período el escudo ocupa el centro de la pieza o el vientre de los recipientes; la decoración de las orillas es al estilo chino y a veces se esparce hacia el centro del recipiente. La vajilla de Felipe V corresponde claramente a este período, con el escudo Borbón en el centro, la greca chinesca en la parte exterior, y la borbónica en la interior, rodeando el escudo.

No obstante, la mayor parte de los temas heráldicos se producen bajo el reinado de Yongzheng y Qianlong (siglo XVIII); tanto los escudos como los adornos se empequeñecen, y se hacen más de acuerdo con el gusto europeo.

Los primeros servicios exportados son casi todos en porcelana «azul y blanca» «bajo cubierta»; los mejores ejemplos son los servicios para familias portuguesas con sus escudos, de finales de la Dinastía Ming; también hay una jardinera hexagonal para sir Henry Johnson de hacia 1695⁴.

Las primeras piezas con escudos de armas pintados de colores son encargadas hacia 1710 por la Compañía Holandesa del Este de la India, aunque no está claro si los destinatarios fueron particulares burgueses, ya que se conocen hasta veintiún servicios con los escudos de las ciudades y provincias de Holanda⁵.

Las falsificaciones se hicieron siempre en Europa, no en China; son bastante fáciles de reconocer, por su cubierta blanca y muy superficial, los esmaltes muy empastados, el dorado demasiado nítido y la pasta muy pesada. Existen numerosas copias en Francia, Holanda y Hungría. Muchas de las falsificaciones realizadas en Europa, sobre todo en Francia, se hicieron hace dos o tres siglos, y a menudo llevan la marca de sellos chinos que no se encontraban en las piezas originales.

Esta vajilla de Felipe V está decorada con esmaltes «sobre cubierta»: es decir la pieza con su «engobe» o «cubierta» es sometida a una primera cocción al gran fuego (unos 1.300° C), después se decora con esmaltes coloreados, y se sumerge de nuevo en un fuego menos intenso (a unos 800° C), o «muffla».

Este tipo de decoración se emplea sobre todo para porcelana policroma, y supone un gran avance, pues facilita enormemente la decoración, ya que como los colores no se adhieren a la pasta, admite rectificaciones, cosa que no ocurre con la decoración «bajo cubierta».

Esta «cubierta» es de petunste mezclado con cenizas y tiza, y con la cocción se une estrechamente a la pasta, dándole una gran brillantez, profundidad y resistencia. Puede ir coloreada con óxidos metálicos en reducción a base de cobalto (azul), de cobre (rojo) y de hierro (celadones), pero la paleta es limitada, pues la mayor parte de los colorantes se evaporan bajo la acción del calor. Podemos decir que la «cubierta» es una capa untuosa (transparente o blanca) de petunste y fundente de óxido de plomo, colorante y aluminio, que a alta temperatura se funde con la pasta y es el soporte ideal para los esmaltes óxidos «sobre cubierta».

Los esmaltes son materias vitrificadas que al contener estaño son especialmente fusibles con los óxidos metálicos de los distintos colores a baja temperatura (800° C), dando lugar a una enorme gama de tonalidades, todas ellas tirando a pastel, ya que llevan mezclado el blanco del estaño. Suelen ir «sobre cubierta», como en el caso de esta vajilla, penetrando ligeramente en ésta. En el aspecto final la decoración presenta un cuerpo y un relieve que no aparece «bajo cubierta».

Después de la primera cochura a

1.300° C, se aplican los esmaltes por encima del engobe con pinceles o por medio del método de «soplado», haciéndose las rectificaciones oportunas, ya que los colores no se introducen en la pasta al llevar ésta una cubierta por encima. Una vez decoradas las piezas se someten a una o más cocciones, según la temperatura a que funda cada color. Estas segundas cocciones son a unos 800° C y su número puede llegar hasta siete u ocho si su policromía es muy rica.

En esta última fase también pueden hacerse barnices, craquelados o cochuras decorativas (metálicas, lustres, grillas y sanguinas) ⁶.

Hacia finales del reinado de Kangxi (1662-1722) aparece en China la Familia Rosa, que sustituirá a la Verde. Con la Dinastía Qing, y desde finales del siglo XVII a finales del XVIII, la porcelana china llega a sus más altas cotas.

Como señala el investigador Soame Jenyns, este esmalte Cassius, nombre europeo de este nuevo color rosa, fue de invención europea, y aunque su fecha exacta de introducción en China sigue siendo desconocida, desde luego había sido usado en Europa medio siglo antes de ser introducido en China por los jesuitas.

Su descubrimiento data aproximadamente de 1650, cuando Andrés Cassius de Leyden produjo este color con oro, ácido clorhídrico y latón, y cuando los chinos empezaron a utilizar estos primeros rosas los llamaron Yang Cai, «colores extranjeros»; y Jüan Cai, «colores suaves»; incluso a veces se refieren a ellos con el término «Fa Lang», refiriéndose a los esmaltes de Occidente.

El rosa de Cassius puede hacerse a partir del ácido clorhídrico y agua, también a partir de una solución de ácido triclorhídrico de oro diluido con 300 ó 400 partes de agua. Los químicos que hagan este color deben ser muy cuidadosos, pues es esencial que la sal de oro quede libre del ácido, y si es posible neutra; y esto sólo puede conseguirse disolviendo oro puro en ácido hidrociorhídrico (agua regia), y los cristales restantes, de un marrón dorado, deben ser de nuevo disueltos en agua y vueltos a cristalizar para eliminar todos los restos de ácido ⁷.

HISTORIA DE LA VAJILLA

No tenemos actualmente ninguna referencia histórica de esta vajilla de Felipe V en el Archivo de Palacio:

- No existe nada en la Sección Administrativa referente a Regalos de Reyes.



Azucarero con tapa, conservado en la Sala de Vitriñas de la infanta Isabel. Palacio Real de Madrid.

Azucarero con tapa calada y originalísimo diseño.



- Dentro de esta misma Sección, en el legajo 762, hay un inventario de porcelanas de noviembre de 1871, pero no aparece ninguna referencia a esta vajilla dentro de las vajillas completas de Palacio; se nombran multitud de vajillas incompletas guardadas en diferentes armarios, pero no hay ninguna mención específica a ésta de Felipe V.
- Desgraciadamente se ha perdido la parte correspondiente al Chintero del legajo 762, pues éste hubiera sido el sitio más lógico para encontrar alguna referencia histórica sobre esta vajilla.
- Tampoco consta ninguna referencia en la parte correspondiente al reinado de Felipe V, que se trajo de Simancas en 1814.
- No figura tampoco en el testamento de Fernando VII, uno de los más completos, y cuya parte principal se refiere al inventario de la Biblioteca.
- En el testamento de Felipe V de los años 1747 y 1748 no consta nada sobre esta vajilla en ninguno de sus dos volúmenes, cuya parte más completa es el inventario de alhajas.

INVENTARIO DE LAS PIEZAS

Con Felipe V todavía se comía sobre la vajilla de porcelana en las grandes galas de Palacio ofrecidas para numerosísimos comensales. Pero a partir de Fernando VII, y al contrario de lo que sucedía en las Cortes del Norte de Europa, se empieza a comer sobre vajilla de plata, utilizándose la de porcelana meramente como soporte, costumbre que se mantiene hasta nuestros días.

El inventario es el siguiente:

- Un plato trincherero: En las vitriñas de porcelana de la infanta Isabel del Palacio Real de Madrid. Mide 3,5 cm. de alto, 25 cm. de diámetro, y 14 de diámetro de base. Como todas las piezas, va decorado con el escudo borbónico de Felipe V en el centro y dos grecas doradas: una de temas geométricos y vegetales de estilo chino; y otra borbónica, rodeando el escudo. El fondo es blanco.
- Seis platos hondos: Dos en las vitriñas de la infanta Isabel, tres en los fondos de Palacio, y uno en el Museo de Artes Decorati-

vas. La decoración es similar a la del plato anteriormente citado. Mide: 3,5 cm. de alto, 22,5 cm. de diámetro, y el soporte de la base tiene 14 cm. El fondo es blanco.

- Tres chocolateras: Con vertedor lateral y tapa, dos están en las vitrinas de Palacio y una en los fondos o «Chinero» (aunque es mejor el primer término, pues hoy día se llama «Chinero» al lugar donde se guarda la plata). Miden: 20 cm. de alto con tapa, y 18 sin tapa. Diámetro de boca, 10,5 cm.; diámetro de pie, 9 cm. La tapa lleva un remate dorado en forma de piña.

Estas tres piezas son las únicas que llevan una greca tipo Meissen en la base.

- Tres cuencos grandes: Con tres marcas chinas idénticas en la base, son azules y rodeadas con un círculo. Dos están en las vitrinas, y uno en la biblioteca de la reina Victoria Eugenia. Miden: 6,8 cm. de alto, 14,8 de diámetro de boca, y 7 de diámetro de pie.
- Una ensaladera: En las vitrinas de porcelana de la infanta Isabel. En la base lleva una «A», marca de la fábrica de Alcora, donde sin duda fue hecha de nuevo por haberse perdido la original. El aspecto de la pasta es menos consistente y más amarillento; también la parte inferior del escudo ha perdido mucho el color y los dorados están mal conservados. El borde es lobulado. Mide: 12,5 cm. de alto, 33,2 de largo, 21,3 de ancho, 19 cm. de largo en la base, y 13 de ancho en la base.
- Veintiocho cuencos pequeños: Dos en las vitrinas, veintidós en los fondos y cuatro en la Sala de Música de la reina Victoria Eugenia. Miden: 5,3 cm. de alto, 9 de diámetro de boca, y 4,5 de diámetro de pie.
- Dieciséis cuencos altos: Cuatro en la biblioteca de Victoria Eugenia, dos en vitrinas y diez en los fondos de Palacio. Miden: 7 cm. de alto, 7,5 de diámetro de boca, y 3,7 de diámetro de pie.
- Un azucarero: Con tapa, se conserva en la sala de vitrinas de la infanta Isabel (también llamado Comedor de Oficiales). Mide: 14 cm. de alto con tapa, y 9 sin tapa; 11 cm. de diámetro de boca, y 7,5 de diámetro de pie.



Jarra con tapa y forma globular.



Taza con asa. Vajilla de Felipe V.



Tetera de la vajilla de Felipe V.

- Dos especieros o azucareros: Altos, con tapa calada y originalísimo diseño. Uno está en las vitrinas y otro en los fondos de Palacio. Miden: 20 cm. de alto, 7,3 cm. de diámetro de boca de la tapa, 6 cm. de diámetro de boca del especiero, y 8,5 cm. de diámetro de pie.
- Una jarra: Con forma globular y con tapa. Se conserva en los fondos. Mide: 21 cm. de alto con tapa, y 19 sin tapa, 8,5 cm. de diámetro de boca y 7,5 de base.
- Ocho tazas: Con asa; cuatro en los fondos y cuatro en la biblioteca de Victoria Eugenia.
- Una sopera: Con tapa, que está en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Mide: 18,2 cm. de alto.
- Una tetera.

También se conserva en los fondos de Palacio una tapa suelta, con un adorno dorado que remata arriba en forma de loto cerrado.

Ninguna de estas piezas ha sido restaurada, pues el Taller de Restauración del Palacio Real no fue creado hasta 1985, y es importante destacar el buen estado de conservación de todas ellas, que se aprecia sobre todo en la blancura de la porcelana del fondo de las piezas, exceptuando la ensaladera de Alcora; incluso el dorado de las grecas se encuentra en perfecto estado.

EL DISEÑO: Es muy simple en esta vajilla; todas las piezas llevan como adorno principal el escudo heráldico de Felipe V, y cuatro tipos distintos de grecas. También hay tres marcas chinas azules e idénticas en tres de los cuencos.

EL ESCUDO: El diseño del escudo de Felipe V se debe a Clairembault, importante heraldista francés que lo confeccionó a partir del de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, pero con una nueva disposición de los cuartelones; pues ahora en lugar de ser cuatro cuartelones cruzados, el escudo se dividirá en dos partes, la de arriba, con las armas de Juana la Loca; y la de abajo, con las de Felipe el Hermoso. Superpuesto va el escudete de Felipe V, con las armas del escudo Borbón de su abuelo Luis XIV: sobre campo de azur tres flores de lis doradas puestas en triángulo.

Al castillo de Castilla y al león de León de Isabel, y a la barras de Aragón y al águila de Sicilia de Fernando, los Reyes Católicos añadieron la granada en su base, después de la conquista de Granada en 1492, formándose así el

«primer escudo nacional», símbolo de la fuerza integradora de los Reyes Católicos y su monarquía absoluta.

A estas armas añadió Juana la Loca, por su matrimonio con Felipe el Hermoso, las armas de Austria, Borgoña, Brabante, Flandes y Tirol, con el Toisón de Oro, de cuya Orden fue Gran Maestre Felipe el Hermoso. El blasón de Juana la Loca y Felipe el Hermoso podría describirse así:

- Mitad superior: De Juana la Loca.

«Partido: el primero cuartelado, primero y cuarto de gules (rojo) y un castillo de oro, almenado de tres almenas con tres homenajes, el del medio mayor, y cada homenaje también con tres almenas, mampostado de sable (negro) y aclarado de azur (azul), que es de Castilla; segundo y tercero de plata y un león de gules, coronado de oro, lampasado y armado de lo mismo que es de León.

El segundo de oro y cuatro palos de gules, que es de Aragón moderno, partido y flanqueado, jefe y punta de oro y cuatro blasones de gules; flancos de plata y un águila de sable, coronada de oro, picada y membrada de gules, que es de Sicilia. Entado en punta de plata y una granada al natural, rajada, de gules. Tallada y hojada de dos hojas de sinople (verde) que es la ciudad de Granada»⁸.

- Mitad inferior: De Felipe el Hermoso.

«Cuartelado: primero de gules y una franja de plata, que es de Austria moderna; segundo de azur sembrado de flores de lys de oro y bordura componada de plata y gules, que es de Borgoña moderna; tercero bandado de oro y azur con la bordura de gules, que es de Borgoña antigua; y cuarto de sable y un león de oro coronado de lo mismo, lampasado y armado de gules, que es de Brabante.

Sobre el todo un escudete de oro y un león de sable, armado y lampado de gules, que es de Flandes; partido de plata y un águila de gules, coronada, membrada y picada de oro, caragado el pecho de un creciente trebolado de lo mismo, que es del Tirol»⁹.

Posteriormente Carlos I añade las columnas de Hércules con el «plus ultra» y el águila imperial. Felipe II incorpora las armas de Portugal, que luego se perdieron con Felipe IV. Car-



Detalle del escudo en la vajilla de Felipe V.

los III añadió la cruz y el collar de su Orden más las armas de la Casa de Farnesio o Ducado de Parma, y las de los Médicis o Ducado de Toscana.

Finalmente Felipe V, con quien se crea el «cuarto escudo nacional», modificó un poco el escudo de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, suprimiendo las armas de Flandes y Tirol, ya que no era justo que destacasen en un escudete aislado, después de haber terminado el gobierno de los Austrias; así los cuarteles referidos al león y el águila se mezclaron con los restantes. Y sobre todos ellos Felipe V colocó su blasón, el de la Casa Borbón-Anjou, con las tres flores de lis sobre campo azur, y bordura de gules alrededor (la bordura de gules es una banda roja que rodea a todo el escudete de Felipe V).

Según el eminente heraldista Cascante, el escudo de Felipe V podríamos describirlo de la siguiente forma: «Castilla y León repetidos y alternados; granada en punta, Aragón, Sicilia, Austria moderna, Borgoña moderna, Borgoña antigua, Flandes, Tirol y Brabante. Sobre el todo un escudete de azur con tres flores de lys de oro y la bordura de gules, que es de Anjou. Permanecieron el Toisón de Oro y el Timbre de la Corona».

Si observamos el escudo de esta vajilla de Felipe V podemos ver que tiene

siete importantes errores: en primer lugar el escudo «brochante» (superpuesto) o «escusón» de Felipe V con las tres flores de lis *no lleva bordura* cuando *debería llevarla*, para diferenciarse del escudo real de su abuelo Luis XIV, que no la tiene, y para indicarnos que Felipe V, al subir al trono español, se convirtió en «issue de France» (proveniente de Francia), perdiendo el título de Duque de Borgoña.

También falta la «granada» en la punta inferior, símbolo de la toma de Granada a los árabes por los Reyes Católicos en 1492.

Con respecto al color podemos ver también otros cinco errores; hemos de tener presente que los siete colores de la heráldica universal (cinco propiamente colores: gules, azur, sable, sinople y púrpura, más los dos metales: oro y plata) tienen todos ellos un valor simbólico muy específico.

- El fondo del león que representa Brabante debe ser de sable (negro) en lugar de azur (azul).
- Los dos leones del extremo superior izquierdo, que significan León, deben ser de gules (rojo) en lugar de dorados.
- El león de Flandes debe ser de sable (negro) con fondo dorado, en lugar de dorado con fondo de plata.
- Las barras de Aragón deben ser de gules (rojo) sobre fondo dorado y no azur (azul).
- Las dos águilas de Sicilia deben ser de sable (negro) en lugar de doradas.

Estos siete errores se deben sin duda a los chinos, quienes a menudo cometían equivocaciones en la heráldica de la decoración de sus porcelanas, debido a que era un tema totalmente ajeno a ellos, y nos indican claramente que este escudo debió hacerse en China, aunque hay autores que defienden que muchos de estos escudos se hacían en Europa, ya que siete errores en España con seguridad no hubieran sido pasados por alto.

LA MARCA

Esta vajilla de Felipe V tiene tres marcas chinas azules, todas ellas idénticas, en tres de los cuencos. Reproducen un rollo de tinta o caligrafía rodeado de pequeños lazos que representan el aura taoísta, y es una figura simbólica usada como marca.

Su traducción es: «Ri Ting Ju i» (que las cosas se resuelvan como tú lo deseas), aunque quizá la traducción



Detalle de la marca china, en la que se aprecia el bastón de mando alargado, que termina con una cabeza bulbosa, atravesado por un rollo de forma rectangular.

más exacta sería «cosa preciosa como tú lo deseas». La interpretación de esta marca se hace por medio de los símbolos que representa, y con el sentido poético que siempre está presente en el espíritu chino.

En la página 296 del magnífico libro de Chaffers *Marks and Monograms*, se encuentra un dibujo muy similar a éste que está catalogado como perteneciente a artículos preciosos: tinta, papel, cepillo, lápiz. Es una marca que, según Chaffers, se encuentra en porcelana de color rosa.

El centro de la figura representa un rollo de caligrafía, que es el «*Ri Ting*», que en chino, y con un sentido figurado y poético, quiere decir «cosa preciosa».

Atravesando este rollo aparece el centro cortesano, que es el «*Ju i*», cuya traducción sería «como tú deseas».

Su parte superior, que es un hongo, es el «*Ling Zhi*», que significa longevidad.

Su parte inferior representa la «llave de la felicidad» y también el «honor».

Las marcas que se encuentran en la porcelana china no son tan antiguas como la propia porcelana, que empezó a finales del siglo IX, pero son usadas como símbolos desde la época Ming. Las marcas más antiguas son azules, y luego en el siglo XVIII, en la Dinastía Qing (1644-1911), serán frecuentes en rojo hierro; estas marcas nos revelan indirectamente la estructura social del sistema imperial de China.

Estas marcas a menudo están datadas, pero en esta vajilla no encontramos nada que nos indique su fecha de realización ni Dinastía.

Los primeros grandes centros de producción de porcelana con marcas simbólicas fueron las fábricas de la provincia de Jiangxi, mientras que las marcas de escritura más antiguas se remontan al emperador Ming Hong Wu (1368-1398).

Durante mucho tiempo las principales marcas fueron las imperiales, llamadas Nian Hao. Consistían en cuatro o seis caracteres alineados en dos columnas, que se leen de arriba abajo, empezando por la derecha: los dos caracteres de arriba a la derecha nos indican la Dinastía; el tercer carácter nos indica el nombre del emperador; y los dos últimos «hecho en el reino de...»¹⁰.

A la hora de catalogar una pieza, se deben analizar la calidad y el estilo antes que las marcas que pueda tener, ya que desde el reinado de Zhengde existe la costumbre de copiar admirativamente marcas anteriores, para celebrar algún período o acontecimiento especialmente importante, y aunque sus fines no son fraudulentos casi siempre resultan muy difíciles de detectar.

LAS GRECAS: Desgraciadamente no se conoce ningún estudio monográfico sobre este motivo ornamental, cosa que sería muy conveniente a la hora de catalogar algunas piezas, sobre todo en el caso de los azulejos.

Desde mi punto de vista existen cuatro tipos de grecas doradas en esta vajilla de Felipe V:

- Una chinesca en la parte exterior de los platos, con temas vegetales y geométricos.
- Una borbónica alrededor del escudo.
- Una estilo Meissen, que abunda en los objetos de esta fábrica, y que aquí aparece únicamente en la base de las chocolateras.
- Y una banda dorada lisa, generalmente en las tazas.

Los dorados son muy delicados, y a menudo hay que retocarlos al poco tiempo, pues en seguida se les va el color y el brillo. Fundamentalmente se fabrican combinando oro líquido con resinas; este oro siempre se mezcla con algún óxido para que funda en una segunda cochura a 800° C. El ingrediente más importante es una solución de sodio resinado, que se obtiene a partir del carbonato sódico a 100° C y que va mezclado con pequeñas cantidades de resina de pino¹¹.

NOTAS

¹ Michel BEURDELAY: *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Office du Livre, ob. cit., pág. 58.

² Michel BEURDELAY: *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, págs. 88 y 90.

³ Michel BEURDELAY: *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, págs. 85 a 134.

⁴ D. S. HOWARD: *Chinese Armorial Porcelain*, Faber and Faber, Londres, 1974, pág. 37.

⁵ *Ibidem*, pág. 38.

⁶ C. GARCÍA-ORMAECHEA: *Porcelana China en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1985, págs. 93 a 108.

⁷ Padre DENTRECOLLES: Carta desde China del 1 de septiembre de 1712.

⁸ I. V. CASCANTE: *Heráldica General y Fuentes de la Heráldica en España*, Ed. Salvat, página 539.

⁹ I. V. CASCANTE: *Opus cit.* Pág. 540.

¹⁰ CHAFFERS: *Marks and Monograms in Pottery and Porcelain*, Londres, Ed. Davy, pág. 274.

¹¹ Edward WINTER: *Enamel Painting Techniques*, Ed. Praeger, Nueva York, 1970, ob. cit., pág. 14.

BIBLIOGRAFIA

- ARMENGOL Y PEREYRA, A.: *Heráldica*, Ed. Labor.
- BEURDELAY, M.: *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Office du Livre, Friburgo, 1982.
- CARRAFFA, A. Y A.: *Enciclopedia Heráldica y Genealógica*, tomo XVI.
- CASCANTE, I. V.: *Heráldica General y Fuentes de la Heráldica en España*, Ed. Salvat.
- CROSSMAN, C. L.: *The China Trade*, The Pyne Press, Princenton, 1972.
- COSTA Y ENRELL, M.: *La Ciencia del Blason*, Librería Española, Madrid, 1958.
- CUSHION, J. P.: *Pottery and Porcelain Tablewares*, Studio Vista, Londres.
- CHAFFERS: *Marks and Monograms in Pottery and Porcelain*, Davy, Londres.
- CHARLES, R.: *Continental Porcelain of the Eighteenth Century*, Londres, 1964.
- DENTRECOLLES: *Cartas Edificantes y Curiosas*, años 1712 y 1722.
- GARCÍA-ORMAECHEA, C.: *Porcelana China en España*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- GARNER, H.: *Oriental Blue and White*, Faber and Faber, Londres, 1983.
- GODDEN, G.: *Oriental Export Market Porcelain*, Granada Publishers, Londres, 1979.
- HOBSON, R. L.: *The Later Ceramic Wares of China*, Ernest Benn Ltd., Londres.
- HOWARD, D., y AYERS, J.: *China Export Porcelain*, Southerby Parke Benet, Londres, 1981.
- HOWARD, D.: *Chinese Armorial Porcelain*, Faber and Faber, Londres, 1974.
- JENYNS, S.: *Later Chinese Porcelain*, Faber and Faber, Londres, 1971.
- JUNQUERA, P.: «Vajillas Reales», en *Reales Sitios*, n.º 5, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1965.
- LE CORBEILLER, C.: *China Trade Porcelain*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1974.
- MEDLEY, M.: *The Chinese Potter*, Phaidon Press, Oxford, 1976.
- PARRY, J. H.: *Trade and Dominion*, European Overseas Empires in the Eighteenth Century, Carrimal, Londres, 1971.
- PICARD, R.; BRUNEAU, Y.; y KERMEIS, J. P.: *Les Compagnies des Indes*, Ed. Arthaud, París, 1966.
- PINOTEAU, H.: *Les Origines des Armories*, Ed. Leopard D'Or, Actes du II^m Colloque International D'Heraldique.
- POCHE, E.: *Porcelain Marks of the World*, Ed. Hamlyn, Londres.
- SANCTUARY HOWARD, D.: *Chinese Armorial Porcelain*, Faber and Faber, Londres, 1974.
- VANOORT, H. A.: *Chinese Porcelain of the 19th and 20th Centuries*, Nitgeversmaat Schappij de Tijdstroom, Lochem, 1977.
- WILLIAMSON, C. G.: *The Book of Famille Rose*, Charles E. Tuttle.
- WINTER, E.: *Enamel Painting Techniques*, Ed. Praeger, Nueva York, 1970.

ARQUITECTURA INDUSTRIAL VIDRIERA DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

Por Paloma PASTOR

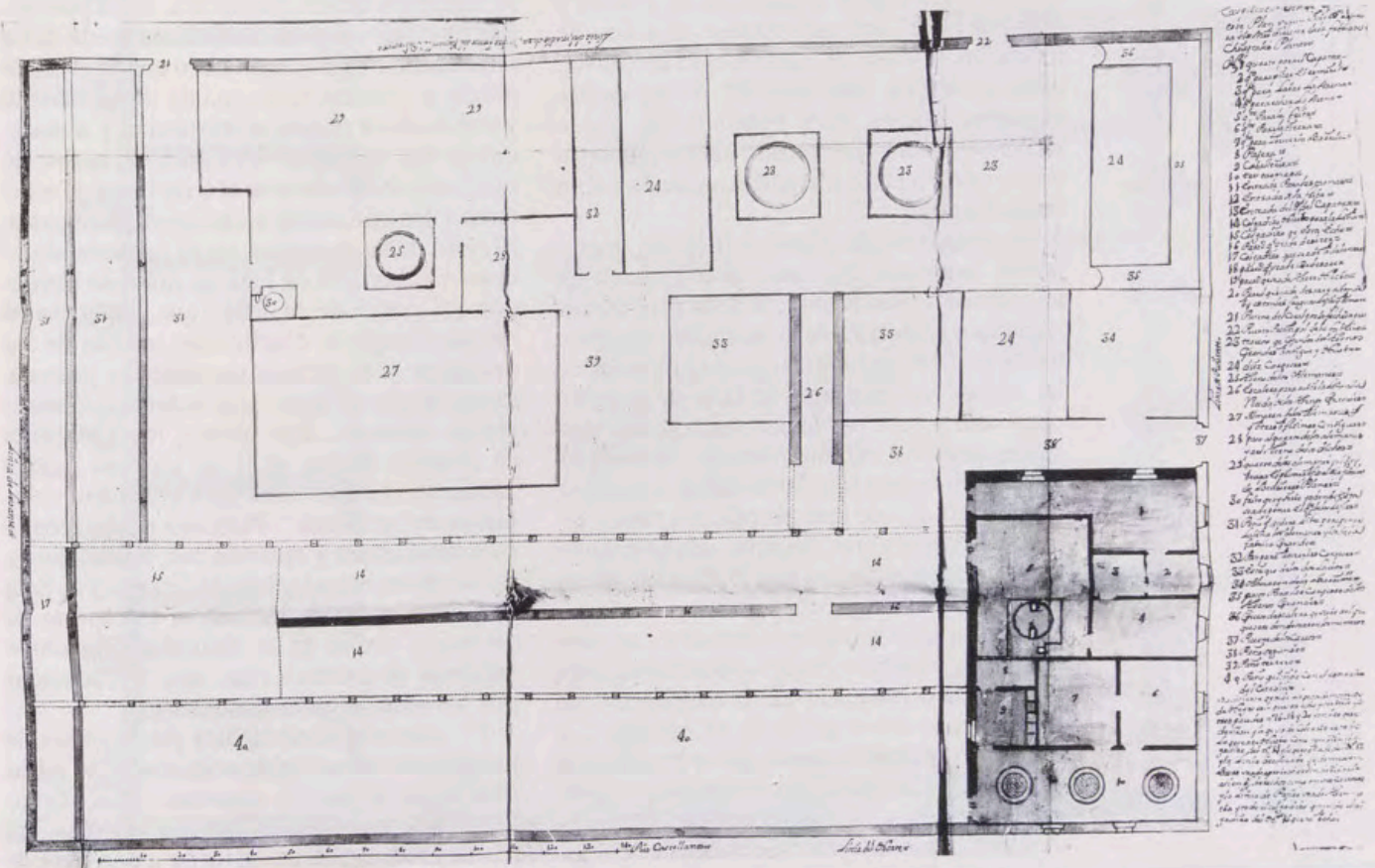
Una vez analizada la estructura planimétrica de los edificios industriales de San Ildefonso y los documentos escritos que los acompañan, pretendemos dar a conocer los resultados a que hemos llegado con nuestras investigaciones, de una manera panorámica y comparativa entre las respectivas Manufacturas.

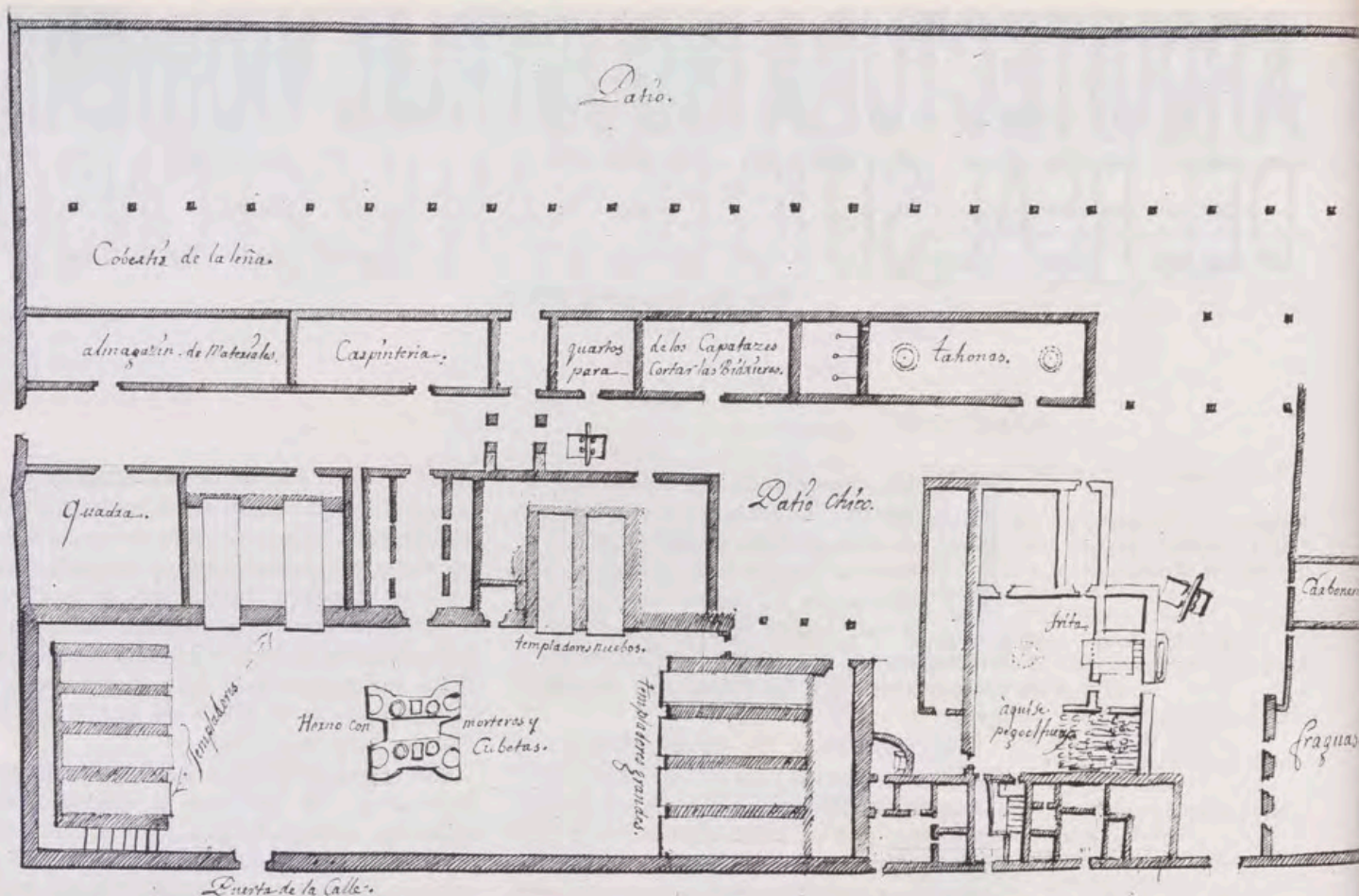
Nos centraremos, en primer lugar, en la distribución planimétrica de las industrias vidrieras de San Ildefonso. Cabe resaltar, a grandes rasgos, que en todas ellas persisten una serie de elementos coincidentes: plantas rectangulares que se desarrollan en torno a un patio central, donde las entradas principales se orientan al mediodía, zona en la que se aglutinan las estancias fabriles de mayor importancia, es decir, el horno principal de fun-

dición y, junto a él, los hornos secundarios o templadores que, como estancias principales, distribuyen y normalizan a su vez los espacios circundantes. La planimetría de las industrias vidrieras francesas, extractadas en la *Encyclopédie* de Diderot¹ son bastante similares a la distribución interna de algunos edificios fabriles de San Ildefonso. Esto se observa particularmente en la planta de la Fábrica de Planos, fechada en 1753.

Como bien señala Rabanal Yus, las Manufacturas de San Ildefonso se definen como industrias urbanas horizontales, en forma de bloque cerrado, y desarrolladas en torno a uno o más patios interiores, al símil del resto de Manufacturas urbanas o suburbanas de carácter suntuario, y erigidas desde la primera mitad del siglo XVIII en los Reales Sitios². La estancia donde se encuentra el horno de

Planta de la Fábrica de Planos. 1751. A.G.P. Sección Planos, 4.332.





Planta de la Fábrica de Planos. 1753. A.G.P. Sección Planos, 2.030.

fundición, denominada «buque» o «halle», representa el centro incuestionable, en el cual todo está subordinado, y donde todos aquellos que participan en la producción se codean y comunican. El «buque» protege al horno de fundición, no sólo del mundo exterior (lluvia, nieve o viento), sino también de las demás estancias fabriles, pues normalmente queda aislado del resto del recinto fabril gracias a un corralón o patio alargado que actúa como «matafuegos».

La organización espacial interna, meramente funcional, así como la edificación de los hornos de fundición, era definida normalmente por el maestro de la Manufactura, quien debía ponerse en contacto con el director de las obras. Sin embargo, la falta de acuerdo entre uno y otro fue motivo en algunas ocasiones de tensos enfrentamientos que normalmente terminaban por dar la razón al maestro, con objeto de que éste no pudiera tomar represalias posteriores, aunque también hubo casos excepcionales en que el director de las obras hizo valer su criterio.

La distribución interna, donde en un solo espacio arquitectónico se concentraba todo «un proceso completo de producción y un trabajo colectivo organizado en cadena»³, se definía normalmente atendiendo a tres factores diferentes: la amplitud, la proximidad o lejanía de los hornos, y los accesos correspondientes. Así, por ejemplo, el horno debía tener obliga-

toriamente acceso al patio, donde se descargaban y desmenuzaban las leñas, y al cuarto de composiciones (estancias que para mejorar su vigilancia debían poseer una única puerta). Por otro lado, el almacén de tierra greda debía estar unido e intercomunicado con la estancia donde se ubicaba la tahona de moler barrilla y con la pieza donde se construían y almacenaban los morteros. Próximo al horno de fundición debía ubicarse el templador de morteros y las carquesas o estriques pertinentes. El resto de las estancias, en su mayoría almacenes y cobertizos de leña, se situaban alrededor del patio de la leña (que facilitaba al mismo tiempo la distribución interna de los operarios y el acarreo de materias primas), manteniendo siempre una ordenación meramente racional⁴. Por último, los almacenes de géneros debían estar en un piso bajo y contar con buenas luces para una mejor exhibición de las piezas⁵. Próximo al almacén, a su misma altura y también con buenas luces, debía encontrarse la Sala de Grabar y la Sala de Dorar, a fin de facilitar el transporte de piezas y el acceso de los visitantes, pues como «oficinas de primor» eran muy frecuentadas por los señores de la Corte⁶.

En cuanto a la estructura planimétrica de los edificios industriales productores de vidrio habría que señalar lo siguiente: si las Manufacturas de vidrio plano tienden a erigirse sobre plantas rectangulares, en torno a una nave de

hornos, más o menos alargada en función del volumen productivo, que daba cobijo a los hornos de recocido o carquesas, y por donde se desplazaba la mesa de vaciado; por el contrario, las plantas de las Manufacturas de labrados o de entrefinos tienden a estructurarse en torno a hornos de fundición más centralizados y, en consecuencia, con menor número de hornos de recocido en sus proximidades.

Al observar los planos de las Manufacturas de San Ildefonso, lo primero que nos llama la atención es el equilibrado tratamiento de las construcciones de la Fábrica de Labrados y la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio, frente a la anarquía y desequilibrio de las dos plantas de la Manufactura de Planos del interior del Real Sitio. Esta falta de simetría, que ya apuntaba la profesora María Jesús Callejo⁷, fue el resultado de adaptar la Manufactura a otras necesidades ajenas, pues tuvo que dar cobijo, mientras experimentaban con sus composiciones, tanto a los artífices franceses, como a los artífices alemanes, durante un período de prueba previo a la edificación de las Manufacturas respectivas, lo cual hizo necesario construir en ambas ocasiones nuevos hornos y reestructurar los espacios internos.

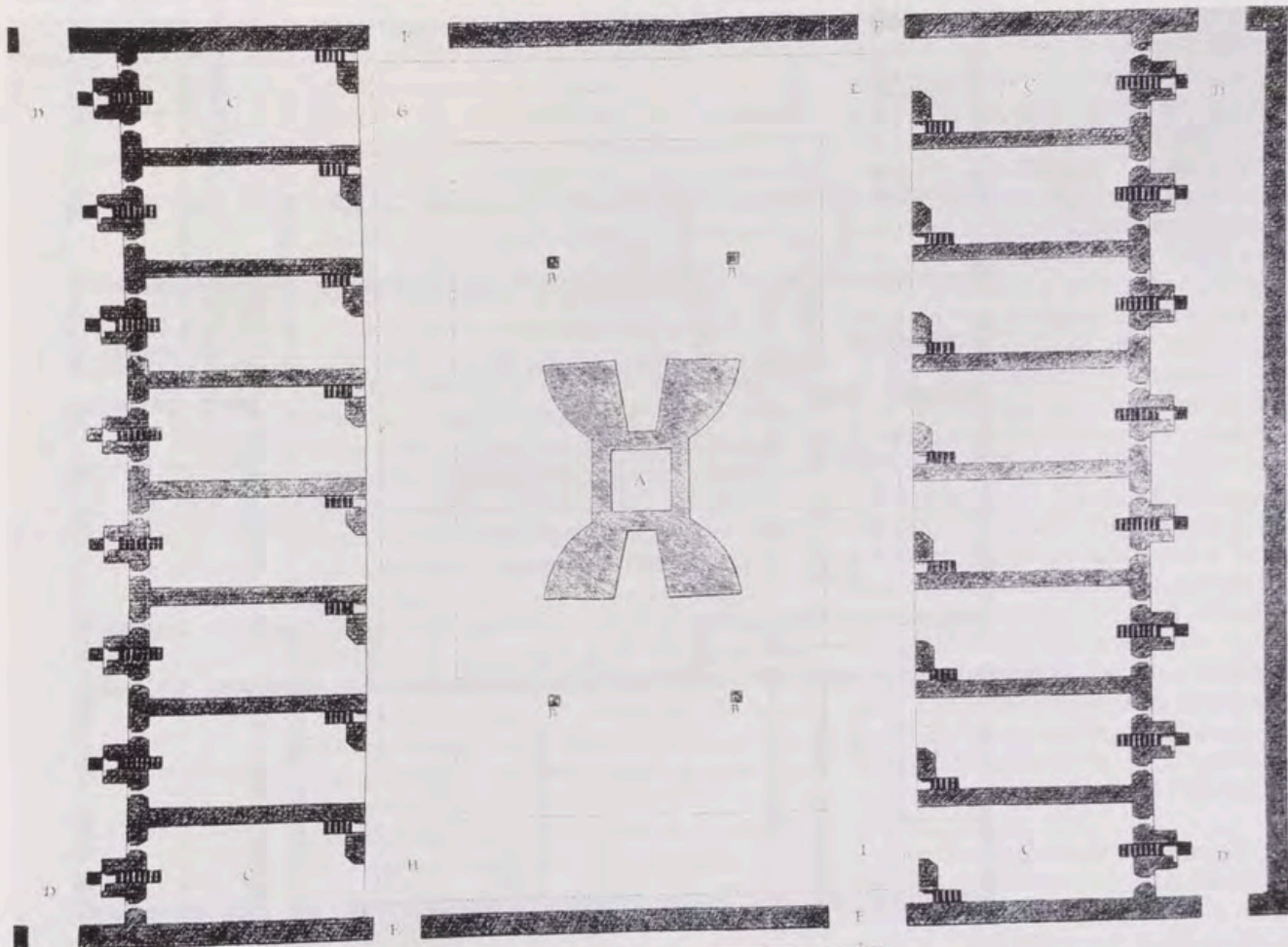
Las sucesivas ampliaciones que se llevaron a cabo en la totalidad de edificios industriales de San Ildefonso en los límites septentrionales demuestra que los proyectos constructivos no

fueron suficientemente previsores. Ahora bien, las ampliaciones y reformas constructivas trajeron consigo normalmente un incremento paralelo de productividad.

Si la planimetría de los edificios industriales de San Ildefonso tenía una misión estrictamente utilitaria y funcional, el aspecto exterior de los mencionados edificios se ajustaba a un programa arquitectónico sobrio y desornamentado, tomando como pauta la secuencia reiterativa de volúmenes (aunque también hubo excepciones, como fue el caso de la fachada meridional de la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio, donde se puede apreciar una mayor plasticidad en las formas, debido a la alternancia de vanos y al juego de chimeneas). Como ocurría con el resto de Manufacturas Reales coetáneas, y para ennoblecer los citados edificios, solía encaramarse en el cuerpo central de las fachadas principales un escudo, símbolo de la Corte borbónica, que de alguna manera no sólo rompía con la desornamentación de las construcciones, sino que servía además como elemento propagandístico ilustrado.

Los edificios fabriles de San Ildefonso tuvieron que hacer frente a tres situaciones adversas inherentes al destino a que estaban dedicados: el peligro de incendios de las cubiertas de los hornos, las extremadas temperaturas del Real Sitio, y la falta de vigilancia de los

Planta de un horno de vaciado.
L'Encyclopedie de Diderot, pt.I.

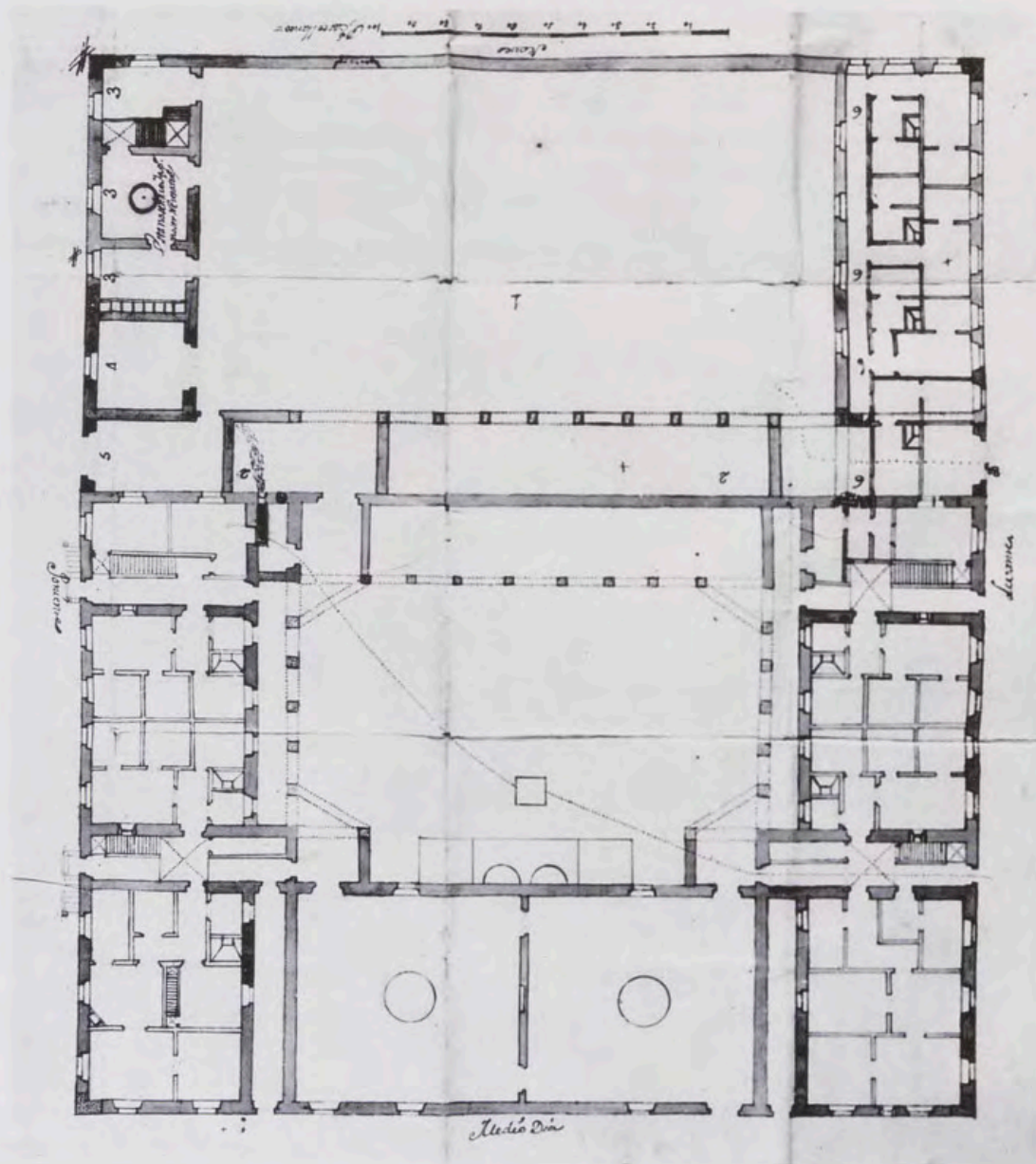


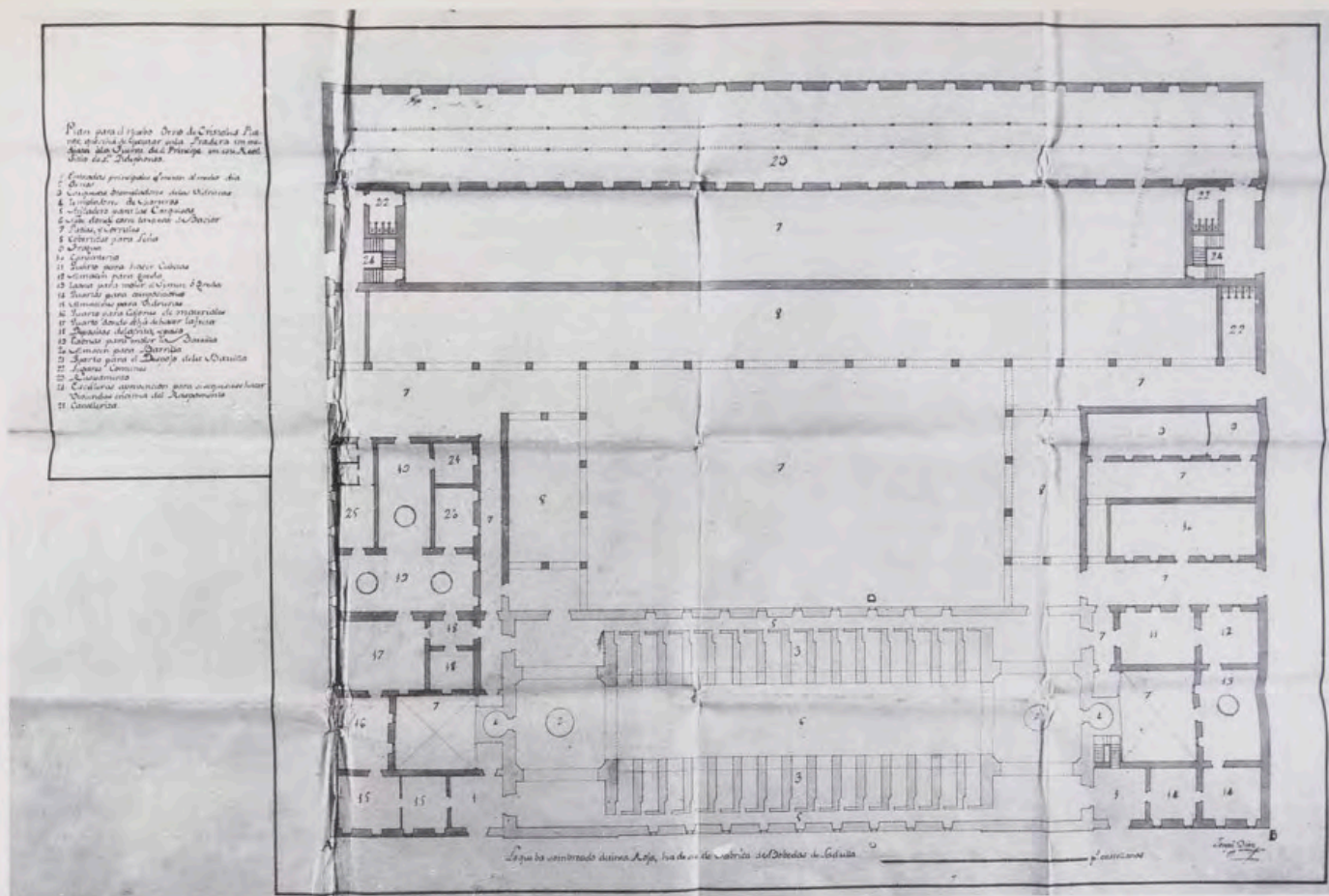
almacenes. La solución al primero de los problemas la ofreció Bartolomé Reale y Joseph Díaz (maestro y aparejador de obras, respectivamente), en la década de los años 70, tras el segundo incendio de la Fábrica de Planos, edificando sobre los hornos, en lugar de armaduras de cubiertas de madera, como venía haciéndose hasta ese momento, bóvedas de ladrillo con tabicado doble, tirantes de hierro de refuerzo, y linternas tabicadas para la salida de humos; así como matafuegos o callejones ubicados alrededor de los hornos de fundición (elevando sus paredes), puertas de auxilio con salida al campo, y bombas de agua portátiles. Sin embargo, todas las precauciones tomadas no fueron suficientes. Las Manufacturas tuvieron que afrontar varios incendios (la Fábrica de Planos ardió en diciembre de 1753 y en septiembre de 1770; la Fábrica de Labrados, en junio de 1802; y la Fábrica Segunda de Entrefinos, en enero de 1773). El temor a los incendios estaba siempre presente en las Manufacturas vidrieras coetáneas, sobre todo en

las industrias urbanas. Así, por ejemplo, en un buen número de Manufacturas francesas, aunque utilizaran en algunas ocasiones losas planas de piedra a modo de doseles, como techumbre sobre los hornos de fundición, y los reglamentos prohibieran tajantemente, y bajo pena de multa, el transporte de fuego dentro y fuera del «halle» (soluciones que no arraigaron en San Ildefonso), muchas industrias sucumbieron bajo el pasto de las llamas (la vidriería de Chalvet arde en 1672 y en 1719; la de Bief-d'Etoz, en 1758; la de Vieille Loye, en 1719; y por último, la de Mieillin soportaría hasta un número de dos incendios a lo largo de su existencia)⁸.

La respuesta a las extremas temperaturas del Real Sitio fue la construcción de pasadizos que comunicaran los hornos con las estancias de los artífices, para evitar así los fuertes contrastes de temperaturas; y además, la rehabilitación temporal de los edificios fabriles, especialmente de las cubiertas y pilares de madera, materiales altamente perecederos ante

Planta de la Fábrica de Labrados. 1749. A.G.P. Sección Planos, 1.405.





Planta de la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio. Octubre de 1770. A.G.P. Sección Planos. 1.014.

los agentes atmosféricos. Por último, para incrementar la vigilancia y evitar los continuos robos, el Conde de Montarco optó, en 1795⁹, por dejar una única puerta de acceso a los edificios fabriles, tanto en Madrid, como en San Ildefonso, que estuviera altamente custodiada por un centinela y un portero; aislando la zona residencial de las zonas de trabajo, construyendo pasadizos para facilitar su vigilancia, y rejas en las ventanas próximas a los patios; por último, obligó a los altos cargos administrativos a residir en el interior de las Fábricas.

Si los edificios del Almacén General de Madrid, en su mayoría rehabilitados y adaptados a sus diversas funciones, daban cobijo a la totalidad de Salas y Oficinas, por el contrario, las construcciones industriales de San Ildefonso fueron, por razones funcionales, levantadas de nueva planta e independientes unas de las otras.

Cada fábrica se erigió como un núcleo manufacturero autónomo, y en muy raras ocasiones compartían personal laboral o herramientas de trabajo. El único lazo de unión era representado por el director administrativo. Independencia que sería desde un principio impulsada por los mismos directivos con el propósito de crear cierto grado de rivalidad y «emulación» laboral entre los principales maestros; y evitar, de esta manera, que pudieran originarse revueltas o motines entre los operarios.

Aun así, no pudo evitarse que, a cambio de represalias, el maestro Juan Vel tuviera ocasión de salir de cacería, de vez en cuando, acompañado por sus propios oficiales; o que algunos maestros extranjeros, tales como Carlos Munier, Dionisio Sibert o Antonio Sordet (este último antiguo guía de los artífices franceses) se dieran cita en la Corte madrileña con otros artífices vidrieros extranjeros, al formar todos ellos parte de la Orden de la «Felicité», asociación oculta de tipo masónico, cuyo principal objetivo era la ayuda y protección mutua¹⁰. Una vez descubiertas estas reuniones clandestinas S.M. Fernando VI, temeroso de que en un futuro no se pudieran conseguir nuevos operarios de países extranjeros, permitió a Dionisio Sibert continuar trabajando en la Manufactura, y a Antonio Sordet y a Carlos Munier su inmediata expatriación¹¹, no sin antes de que el Obispo Inquisidor General intentara previamente apresarlos en el camino¹². Según hemos podido averiguar en la documentación consultada, las Manufacturas de San Ildefonso sufrieron únicamente dos importantes motines de empleados durante su larga existencia, uno de ellos producido por los pulidores en 1748, y otro por los operarios de la Fábrica de Cristales Planos, en 1766.

Sin embargo, a medida que fueron pasando los años, esta autonomía fabril fue modificándose, debido sobre todo a la escasez de artífices suficientemente cualificados; lo que

hizo necesario que un reducido número de maestros quedaran obligados a hacerse cargo de la dirección de varias Manufacturas a un mismo tiempo. Además, el deficiente estado de conservación que presentaban los edificios industriales del interior del Real Sitio en la década de los años 70, sumado al peligro de incendio resultante, motivó el proyecto de erigir extramuros del Real Sitio las tres Manufacturas anexionadas, bajo un único recinto fabril.

Una vez finalizada la construcción de la Fábrica de Planos extramuros del Real Sitio por Joseph Díaz Gamones, se proyecta, en 1785, agregar en su parte más septentrional la Fábrica de Labrados y las dos Fábricas de Entrefinos, de manera que el recinto fabril quedara estructurado dentro de un bloque rectangular cerrado. No obstante, la nueva distribución de calles en San Ildefonso fue la principal causa de la demolición de un importante número de barracas de operarios de la Real Fábrica, por lo que uno de los asuntos que se presentaron como más urgentes y prioritarios a principios del siglo XIX fue la necesidad de edificar viviendas. Ahora bien, la escasez monetaria del momento obligó a una progresiva subdivisión de viviendas y construcción de buhardillas, paralizándose en consecuencia las obras de las Manufacturas de Labrados y Entrefinos, que pretendían agre-

garse al recinto de la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio, al tiempo que se reedifican y acondicionan los hornos de respectivas fábricas, a fin de evitar el peligro de incendios.

Respecto a la localización de los edificios industriales de San Ildefonso cabría subrayar que, aunque se construyen desde un principio en el interior del Recinto del Real Sitio, quedan desplazados del centro urbano, hacia la parte Noroeste de San Ildefonso, próximos a la muralla, y cercanos tanto al hospital, como a la fontanería, matadero viejo, campo santo, o pudridero del jardín de Palacio. No será hasta el año 1770, tras el segundo incendio de la Manufactura de Planos, cuando se proyecte como medida preventiva trasplantar las Manufacturas extramuros del Real Sitio, postura acorde a las *Ordenanzas* de Teodoro Ardemans, redactadas a principios de siglo, donde se determinaba trasladar a los arrabales de las ciudades las Manufacturas de mayor riesgo a los incendios¹³.

Una de las condiciones que exigieron los maestros extranjeros al llegar a San Ildefonso era alojarse en el interior de la Manufactura, y próximos al horno, a fin de evitar de esta manera los problemas de salud que podrían derivarse ante los fuertes cambios de temperatura de los hornos y el intenso frío atmosférico. Existieron además otros motivos, como

Vista exterior de la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio. Fachada del Mediodía.





Fachada Este de la Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio.

el poder controlar y vigilar de cerca, y de una forma más cómoda, los trabajos de vidriería. Hay que tener en cuenta que aunque en la antigua Manufactura de Planos no se previó la construcción de viviendas en el interior del recinto fabril, excepto para el maestro o principales artífices, quedando el resto de operarios obligados a alojarse en las buhardillas del edificio del pulimento y raspamento, los proyectos de Manufacturas posteriores contaron ya con espacios reservados a viviendas, bien en las crujías este y oeste de los patios interiores, o bien sobre los mismos cobertizos de leña. La distribución de viviendas dentro del recinto de las respectivas Manufacturas fue definida de acuerdo con el rango o clase social de los candidatos. Los altos cargos administrativos y laborales tenían opción a alojarse bien en los cuartos principales del interior de la Manufactura, sobre los Almacenes u otras Oficinas, o bien en las casas del Real Sitio; la repartición de viviendas entre los demás operarios, en buhardillas o barracas, dependía del grado de necesidad de constante asistencia a sus respectivos trabajos, o del grado de antigüedad de los operarios. La mayor parte de los dependientes que no poseían alojamiento en el interior de la Manufactura contaban con un plus salarial diario, de aproximadamente un real.

La ordenación de las viviendas de las Manufacturas de San Ildefonso discrepa respecto

a la organización de las viviendas de las Manufacturas francesas sobre todo rurales, debido a que estas últimas, como demuestran los antiguos planes catastrales, fueron construidas de manera dispersa, al azar, desordenadamente, y sin un plan preconcebido, en función de la topografía del terreno. Construcciones de viviendas que regularmente se distribuían en forma de hilera y en lugares protegidos del medio ambiente. Aunque, eso sí, cuando la configuración del terreno lo permitía, la aglomeración vidriera se encontraba más concentrada, como sucedía en la Manufactura de Saint-Antoine¹⁴. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las Manufacturas francesas llegaron a alojar incluso a otros artesanos no vidrieros, al denominado «alberguista» o «cabaretier»¹⁵, costumbre que también arraigó en San Ildefonso, sobre todo al producirse la nueva distribución de calles de San Ildefonso, a principios del siglo XIX, cuando los mismos dependientes que poseían grandes habitaciones subarrendaban en tiempo de jornada sus propias viviendas y ofrecían hospedaje en ellas. Especulación indebida que se pretendió erradicar mediante la subdivisión de estos alojamientos más holgados.

Respecto a los constructores de las obras, hay que señalar que los edificios fabriles de San Ildefonso fueron dirigidos normalmente por los mismos aparejadores de las obras del Real Sitio, como por ejemplo Joseph de la



Detalle del escudo de la portada. Fábrica de Planos, extramuros del Real Sitio.

Calle o Joseph Díaz Gamones. Además de la actuación de Manuel del Valle, como maestro de obras, no hay que olvidar la intervención de Antonio Niño y Bartolomé Reale, maestros también de obras, que por otra parte habían tenido, junto a Joseph Díaz Gamones, contactos previos con arquitecturas militares del Real Sitio¹⁶. Como expone María Jesús Callejo, ambos maestros de obras trabajaron, a partir de 1764, en el Cuartel de Guardias de Corps, de acuerdo con los planos del aparejador mayor Juan Esteban. Joseph Díaz Gamones diseña, en 1771, los planos para el Cuartel de Fusileros, y dirige, en 1768, entre otras obras, las del Cuartel de Inválidos del mencionado Real Sitio.

NOTAS

¹ DIDEROT y D'ALEMBERT: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Franco María Rizzi, 1977, ed. fac. de París, 1751-1772, vol. X.

² RABANAL YUS, Aurora: «La industria y los Sitios Reales», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Palacio Real de Aranjuez, Patrimonio Nacional, abril-mayo de 1787, pág. 301.

³ RABANAL YUS, Aurora: *Las Reales Fundiciones Españolas del Siglo XVIII*. Madrid, 1990, pág. 16.

⁴ A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 211. Joseph Piquer. San Ildefonso, 12 de agosto de 1785.

A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 211. Gabriel López. San Ildefonso, 26 de agosto de 1785.

A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 211. Juan Vel, Joseph Piquer y Gabriel López. San Ildefonso, 29 de agosto de 1785.

A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 211. Rafael García Casanova. San Ildefonso, 28 de agosto de 1785.

A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 211. Francisco Núñez. San Ildefonso, 29 de agosto de 1785.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ CALLEJO DELGADO, María Jesús: «La Real Fábrica de Cristales de La Granja», REALES SITIOS, n.º 88, segundo trimestre de 1986, pág. 47.

⁸ GUY-JEAN: *Verreries et verreries en Franche-Comté au XVIII^e siècle*, tomos I y II. Collection Recherches.

⁹ A.G.P. Fábrica de Cristales. Legajo 212. Miguel Manuel Calvo y Vicente González Vigil. San Ildefonso, 9 de julio de 1796.

¹⁰ Todos sus miembros poseían la misma insignia o venera, compuesta por banda, áncora y varias letras doradas.

¹¹ A.G.P. San Ildefonso. Caja, 13.579. Aranjuez, 18 de mayo de 1749.

¹² A.G.P. Fernando VI. Caja 55/3. Obispo Inquisidor General a Joseph Carvajal y Lancaster. Madrid, 23 de mayo de 1749.

¹³ ARDEMANS, Teodoro: *Ordenanzas de Madrid y otras diferentes, que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla, con algunas advertencias a los Alarifes y Particulares, y otros capítulos añadidos a la perfecta inteligencia, que todo se cifra en el Gobierno Político de las Fábricas*. Madrid, 1720.

¹⁴ *Ibidem*, nota 8.

¹⁵ *Ibidem*, nota 8.

¹⁶ CALLEJO DELGADO, María Jesús: «El Cuartel de Guardias de Corps y la arquitectura militar del Real Sitio de San Ildefonso», en *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez, abril de 1787, págs. 162-173.

LAS IGLESIAS DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Por María Jesús CALLEJO



Iglesia de Nuestra Señora del Rosario o del Cristo.

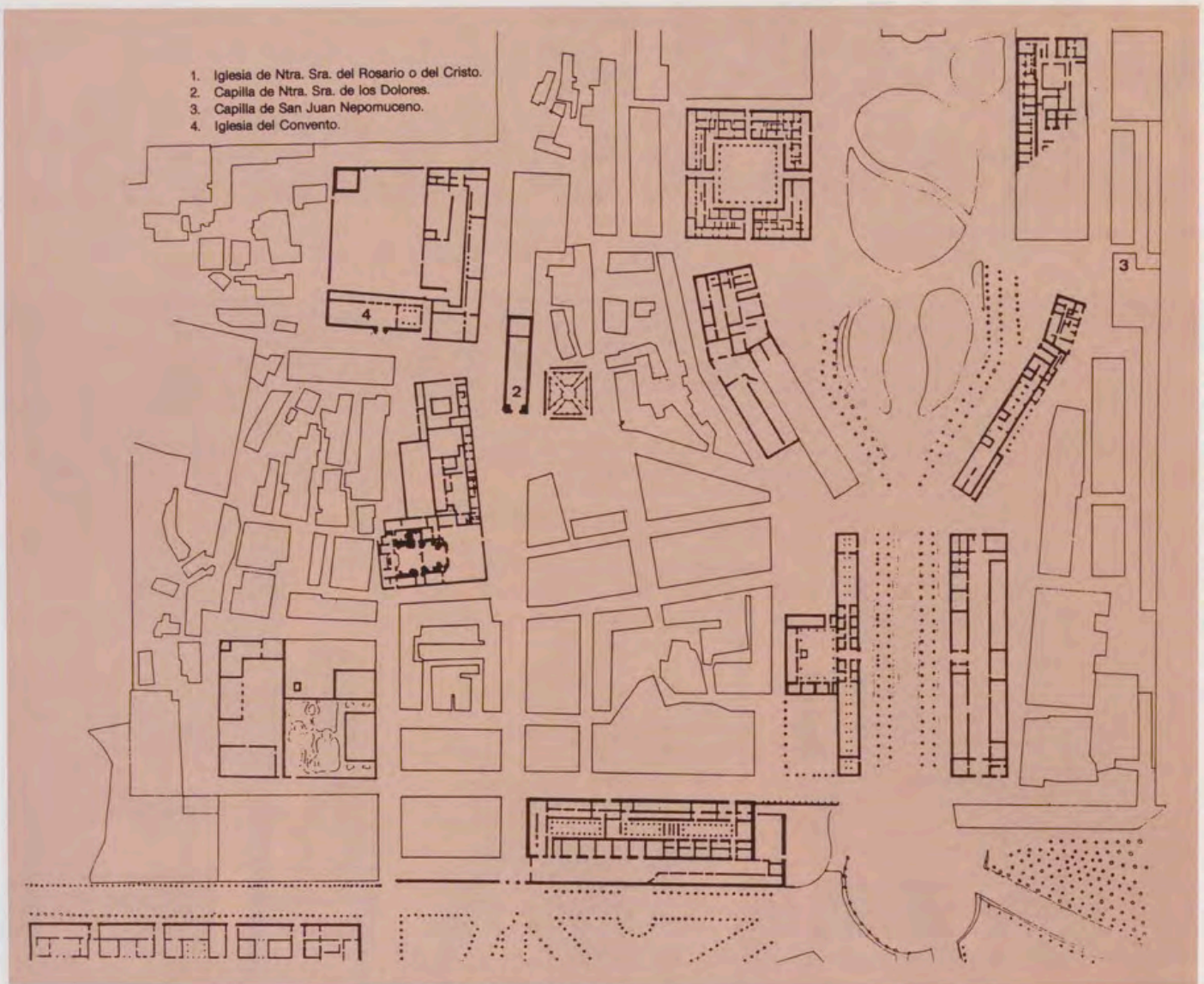
De acuerdo con una antigua tradición de nuestra Monarquía, Felipe V, nieto de Luis XIV, nacido y educado en Francia, elegía como lugar de retiro una casa, ermita y terrenos circundantes que los monjes jerónimos poseían y utilizaban también como lugar de retiro temporal, todo ello muy cerca del palacio de Valsain.

El Rey abdicó el día 1 de noviembre de 1723, aunque ya había manifestado su intención por escrito tres años antes. Tras la prematura muerte de su hijo y sucesor Luis I, se vio obligado a tomar de nuevo las riendas del gobierno, y lo que se había pensado como retiro tranquilo e íntimo para la meditación, se convertiría poco a poco en un lugar de residencia estival para la corte y todo el protocolo que esto conllevaba. En cierto modo, estas circunstancias propiciaron la creación de un núcleo urbano junto al Palacio y los Jardines. Por su belleza y esplendor, no cabe duda de que estos últimos han acaparado el interés del Sitio y, en consecuencia, casi el olvido del resto de la población, que cuenta con buenos ejemplos en materia de arquitectura y urbanismo.

Así ocurre con el tema que ahora nos ocupa, la arquitectura religiosa del Real Sitio, el estudio de sus iglesias y capillas, levantadas en diferentes momentos y, por ello también, reflejo de estilos y tendencias diferentes.

La Colegiata encabeza la relación de estos edificios, pero su integración en el conjunto de construcciones que conforman el Palacio, sus etapas constructivas y artífices, también en estrecha relación con el Palacio, hacen difícil aislar dicho edificio de su contexto.

Por todo ello, centraremos nuestro trabajo en aquellas iglesias levantadas en el núcleo urbano, unas veces bajo el patrocinio real, y otras como consecuencia del fervor y la religiosidad popular.



1. Iglesia de Ntra. Sra. del Rosario o del Cristo.
2. Capilla de Ntra. Sra. de los Dolores.
3. Capilla de San Juan Nepomuceno.
4. Iglesia del Convento.

Plano de situación
de las iglesias de La Granja
de San Ildefonso.

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO O DEL CRISTO

En 1724 los devotos de la Virgen del Rosario en San Ildefonso solicitaron fundar una Cofradía bajo esta advocación y colocar la imagen en una capilla de la Colegiata. Desde un principio se observan inconvenientes para realizar los oficios en dicho lugar, «especialmente no habiendo capilla o parte donde sin impedir puedan tenerse»¹. Debíó colocarse la imagen y realizarse los cultos en la antigua ermita de San Ildefonso, situada en los Jardines durante varios años.

Con el paso del tiempo y el aumento de la población, la Colegiata no era suficiente, pues funcionaba como capilla cortesana y como parroquia. Así, tomando como argumento principal esta circunstancia, en 1733 los mayordomos de la citada Cofradía solicitaban la construcción de una ayuda de parroquia donde también podrían «colocar la imagen del Santísimo Rosario con que la reyna nuestra Sra. honro a la esclavitud y tenga el pueblo este alibio»².

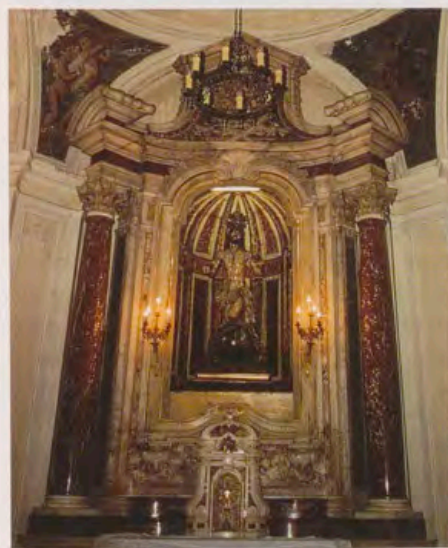
Todavía transcurrieron varios años antes de que se tomara cualquier iniciativa. Según los datos que nos suministran los documentos del Archivo de la Iglesia del Rosario, en 1738 comenzó a levantarse el nuevo edificio junto al Hospital o Real Enfermería (actualmente Ayuntamiento de San Ildefonso). Estaba al frente de los trabajos Sempronio Subissati³. Sin embargo, con fecha 1 de noviembre de 1740, según los datos del Archivo de Palacio, el Rey concedió permiso al Abad de la Colegiata para la fundación de un Camposanto y una Iglesia. El encargado de la dirección de las obras fue Domingo María Sani⁴.

Pese a estas contradicciones, pensamos que el autor de los planos y dirección de los trabajos fue Sempronio Subissati, ya que su trayectoria se había centrado desde hacía años en el campo de la arquitectura, mientras que Sani lo había hecho, y seguiría haciéndolo, en el de la pintura y decoración de interiores.

Sempronio Subissati y Domingo María Sani habían sido alumnos de Andrea Procaccini en Roma. Este último llegó a España en 1720 para trabajar al

Interior de la Iglesia
de Nuestra Señora del Rosario
o del Cristo.





Capillas centrales
de la Iglesia del Rosario o del Cristo,
dedicadas originariamente
a Santa Agueda y a San Antonio.

servicio real y, según parece, un año después lo hicieron sus discípulos⁵. Ambos trabajaron bajo las órdenes de Procaccini a partir del año 1724 en el Palacio de La Granja, cuando ya Teodoro Ardemans dejó la dirección de los trabajos, centrándose en la ejecución del retablo de la Colegiata.

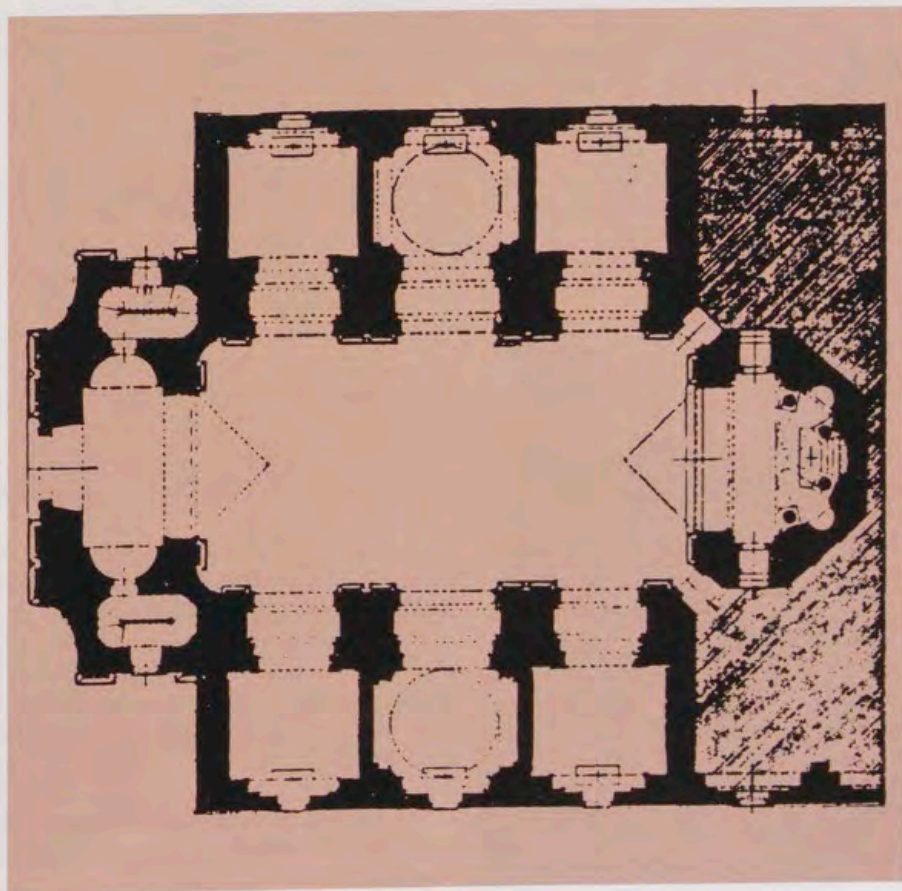
Después de la muerte de Procaccini en 1734, Subissati fue nombrado Director de las Obras; y Sani, Aposentador Mayor, cargos que anteriormente ostentaba el primero.

Una vez terminados los cimientos en los primeros meses de 1741, comienza a levantarse el edificio por la cabecera y muros laterales y, cuando se está iniciando la fachada, al año siguiente, en el cuerpo de la Iglesia sólo faltan dos pies y medio para el arranque de los arcos y bóvedas, y medio para el de los arcos y bóvedas de seis capillas.

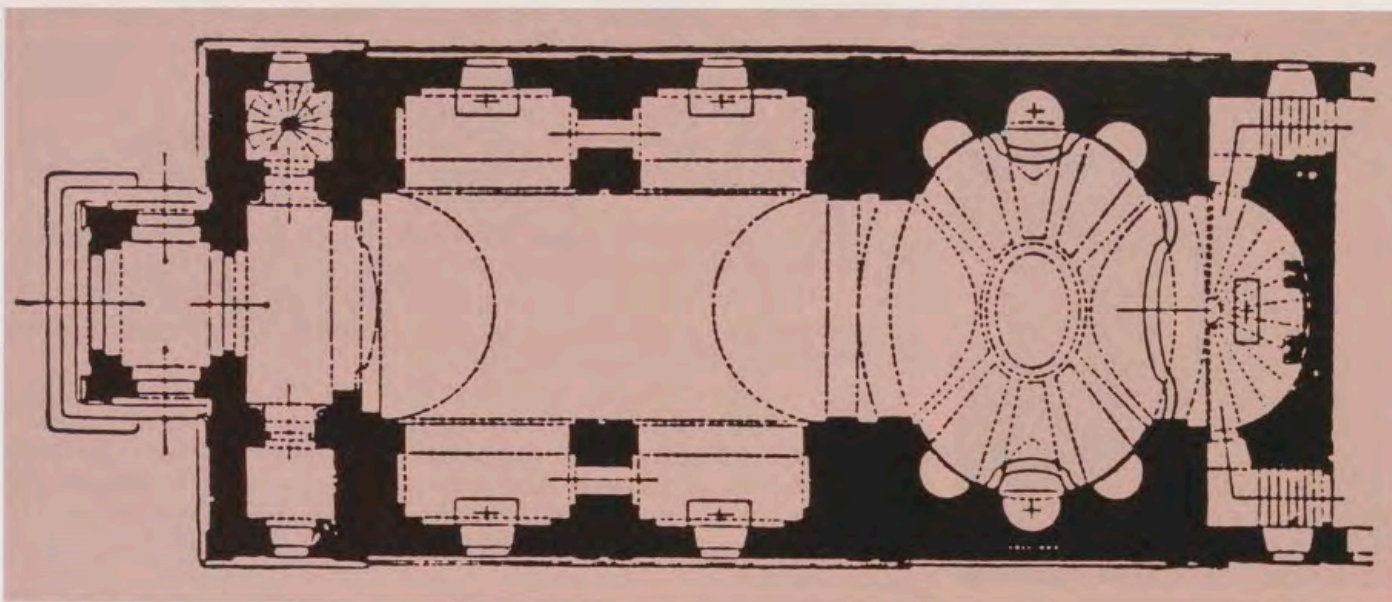
Efectivamente, la Iglesia es de nave única, con seis capillas laterales poco profundas, tres a cada lado, cabecera poligonal que no se trasdosa al exterior, puesto que detrás de ella se construyeron al mismo tiempo la Sala de Juntas de la Hermandad y la Sacristía. El interior de la nave se resuelve con pilastras toscanas pareadas, entre las cuales se abren los arcos de las capillas, y sobre todo ello una cornisa destacada, según esquemas tradicionales del barroco muy sobrio y austero.

Cuando aún se estaba construyendo el edificio, Isabel de Farnesio mandó fabricar a su costa dos capillas en el centro de cada uno de los lados, mayores que las restantes y cubiertas con cúpula semiesférica sobre pechinas. Según dejó escrito Sani, la Reina se encontraba embarazada del infante don Luis, «temió el parto, y ofreció hacer dos capillas a su costa»⁶. Fue necesario derribar el muro de fondo de las primeras capillas para dar cabida a estas nuevas que la Reina dedicara a Santa Agueda y San Antonio. Con el fin de adornarlas convenientemente, Sani o Subissati, puesto que los documentos citan a ambos maestros, realizaron los diseños para sendos retablos, que a su vez se envían a los maestros genoveses de obras en mármol Cayetano Quadro y Alexandro Aprile, para su ejecución en dicho material⁷ «según estilo de Roma». En 1749 llegaron los primeros envíos, concretamente dos columnas, 89 cajones con losas de mármol y 11 de adornos⁸, pero no se colocaron hasta el año 1761, pues fue entonces cuando se abrieron los cimientos para las mismas.

Los retablos, de diseño barroco, se hicieron en mármol blanco y sanguíneo vetado, levantándose sobre una *predella* también de mármol, de donde arrancan dos columnas corintias en los extremos y un paño central decorado con motivos florales; como remate, un frontón quebrado. En el paño central irían colocados



Planta de la Iglesia
de Nuestra Señora del Rosario o del Cristo,
según Otto Schubert.
De las seis capillas, tres a cada lado,
sólo corresponden a las medidas reales
las dos situadas en el centro,
como consecuencia de la ampliación
llevada a cabo a partir del año 1746,
por iniciativa de Isabel de Farnesio.
El resto se mantuvo según el proyecto original.
Son, por tanto, menos profundas.



Planta de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, según Otto Schubert.

dos lienzos encargados a Sani sobre la vida de Santa Agueda y San Antonio, que él mismo mandó retirar aludiendo problemas de humedad y falta de pagos⁹. En 1774 se concedió permiso a las Hermandades del Cristo del Perdón y de la Soledad para colocar en su lugar sus respectivas imágenes¹⁰.

Delante de la Iglesia se abre un amplio atrio que permite una buena visualización de la fachada. Esta sigue manteniendo unos esquemas barrocos en cuanto a su concepción general y la persistencia de cierto movimiento en sus líneas. Sin embargo todo ello se ve sometido a un proceso de depuración y severidad que nos permite deducir cómo su autor, Subissati, se mueve, dentro de la escuela romana, en aquella línea que en el siglo anterior iniciara Bernini y que puede remontarse, según Fernando Chueca, a la sucesión Antonio Sangallo-Miguel Angel-los Fontana y los Maderna¹¹. Según el mismo autor, Sabatini también se movía en esta línea que «recoge una arquitectura mucho más sobria, mucho más solemne, una arquitectura masiva, poderosa, fuerte (...)».

Un cuerpo rectangular refleja exteriormente la disposición interior de nave única, coronado por un frontón triangular. En el paño central, ligeramente en retroceso, se superponen tres huecos, puerta de ingreso con frontón triangular, amplio ventanal que ilumina la nave, y óculo elíptico en el frontón de coronamiento. No aparecen columnas y las pilastras han quedado reducidas a sencillos resaltes en el muro, por lo que aparece una fachada lisa, falta de plasticidad, aunque con un ligero movimiento de líneas por el retroceso central.

Dos calles laterales, muy estrechas, se corresponden con las capillas y se proyectan en plano cóncavo. En los extremos, dos bloques arquitectónicos que bien pudieron haber sido el arranque de dos torres, de lo cual también dejó constancia Martín Sedeño cuando escribe: «y es de desear se lleve á debido efecto el proyecto de hacer las dos torres que presentarán un buen aspecto y hermostrarán la fachada»¹². Es posible que la construcción de estas torres estuviera en relación con la ampliación de las capillas centrales no prevista en el proyecto inicial, de modo que no fueran visibles desde la fachada, al sobresalir excesivamente del bloque de la Iglesia.

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

También como consecuencia de la devoción popular surge la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores en el año 1737. Las juntas tenían lugar entonces en un cuarto de la casa de Mateo Martín, Mayordomo Mayor y Tesorero de la Hermandad; más tarde en un taller junto a la Casa de Almacenes; y, finalmente, dos años después de su fundación, se solicitó la construcción de una sala o ermita en el paraje que decidiera Domingo María Sani¹³. Se eligió un solar junto a la casa de la Provisión de Trigo, en la plazuela del Hospital (luego Plaza de los Dolores). Suponemos un edificio sencillo y con escasas pretensiones.

En 1750 se efectuaron varias reformas y trabajos bajo la dirección del Maestro de Obras Manuel del Valle, según planos y alzados realizados por él mismo¹⁴.

Fachada principal de la Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores.





*Interior de la Iglesia
de Nuestra Señora de los Dolores.*

La labor definitiva llegó en 1763, cuando la reina madre, Isabel de Farnesio, concedió permiso para una ampliación de la capilla, «parte en el terreno que hoy ocupa la actual, y parte con alguna estension en la Plazuela deel Ospital, haciendo linea con el edificio Pulimento de las Reales Fabricas; con la fachada principal al Poniente, el un costado al Real Ospital, y el otro a la Casa de la Provision, quedando entre la nueva intentada Capilla, Hospital, y Casa de la Provision calles capacisimas, y sin impedimento alguno para el curso de Gentes y Cochese»¹⁵. La idea consistía en aprovechar el terreno del edificio anterior y tomar parte de la plazuela, sin que en ningún momento su construcción pudiera perjudicar a dicha plazuela y a las calles próximas, por lo que el texto resulta interesante también, desde el punto de vista urbano, para el trazado del Sitio. Recordemos que a línea con el costado norte de este edificio se encontraba la casa del Pulimento de Cristales, frente a la primera Fábrica de Cristales Planos, y, separado por una callejuela, el edificio de la Provisión de Trigo, al lado sur.

Los planos y alzados, que no se conservan, fueron realizados por el aparejador Miguel Núñez, del cual sólo sabemos que era natural de Jerez de la Frontera, parroquia de San Marcos¹⁶, y que murió poco después de haber realizado el proyecto para esta Capilla, el 1 de febrero de 1764¹⁷.

El edificio tiene planta rectangular, nave única con capillas laterales, dos a cada lado. En la cabecera un amplio crucero que no sobresale de la línea de los muros laterales, de planta elíptica, forma que vuelve a repetirse en su bóveda, al cual se abre un nicho semicircular para el altar mayor. Hay que subrayar no sólo la forma de la planta de este crucero, sino también sus proporciones, incluso en relación con las de la nave, en función posiblemente de las celebraciones litúrgicas de la Hermandad.

El uso de la elipse y el tratamiento de los muros interiores, articulados con pilastras compuestas y sobre ellas un entablamento con cornisa denticulada, denotan un apego a formas tradicionales del barroco en nuestro país.

Los trabajos empezaron inmediatamente, haciéndose cargo de la dirección, al morir Miguel Núñez, el maestro Manuel del Valle, quien informó que no existía inconveniente alguno para su construcción «antes si de adorno y parencia a dha plazuela, por quanto por todas partes queda desaogada para que transiten coches y lo demas que se ofrezca»¹⁸.

Contrastando con el interior, encontramos un exterior quizás excesivamente severo, una iglesia-bloque, y una sencilla fachada conformada por un cuerpo central coronado por doble frontón triangular y dos torres a los lados completamente ciegas hasta el cuerpo de campanas.

*Cúpula sobre el crucero.
Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores.*





Exterior de la Iglesia del Convento.

De la línea de la fachada sobresale un sencillo pórtico que comenzó a levantarse en 1767. No sabemos si la idea de este pórtico venía impuesta en el proyecto original, pues los datos inducen a pensar a veces que se tratara de una idea posterior. Sea una u otra la solución, primeramente se pensó en una construcción de ladrillo y sillar en las esquinas, para finalmente decidirse por una obra en sillería de granito en su totalidad, contratándose con Pedro Berno, quien debería ajustarse a ciertas condiciones¹⁹. En una de ellas puede leerse que estaría conformado por seis pilastras con basas y capiteles, las cuales servirán de jambas para tres puertas, una en cada lado, la principal más grande, y dos laterales menores, todas ellas adinteladas. Queda claro que va labrado en liso, sin perfiles ni molduras y, si fuese posible, las pilastras de una pieza.

La Sacristía se encuentra situada tras el altar, entre éste y la casa contigua, conocida como del Pulimento de Cristales. Ya en 1768 la Hermandad había solicitado unir su capilla al Pulimento²⁰, incluso tomar parte de éste, pero tal proyecto no se consolidó hasta el año 1779, fecha en que no podía retrasarse la construcción de un lugar donde guardar los objetos de valor y celebrar las juntas. El Rey concedió veinticinco pies de largo para que la Hermandad hiciese la Sacristía, quedando bajo cuenta de la misma el muro de separación entre ambos edificios²¹. La Sacristía es de forma rectangular. Su bóveda está pintada con cenefas y diversos motivos florales por Juan Andrés de la Costa, Director de Dorados y Colores.

Interior de la Iglesia del Convento.



CAPILLA DE SAN JUAN NEPOMUCENO

En una zona más cercana al Palacio, la calle del Rey, se encuentra la capilla de San Juan Nepomuceno, separada por una callejuela de la antigua Casa de Alhajas, frente a la fachada posterior de la Casa de Oficios.

La Real Congregación de San Juan Nepomuceno en 1778 había edificado una capilla de escasas pretensiones en el lugar donde se encontraba el almacén o fogón de la Real Casa²². Rafael Breñosa añade que el Rey efectivamente cedió el terreno; y los infantes don Gabriel y don Antonio, la piedra labrada que sobró de la construcción de la Casa de Infantes²³.

Como ya hemos dicho, no eran muchas las pretensiones que, desde el punto de vista arquitectónico, había puesto la Congregación en su construcción, un sencillo edificio que se confunde con su entorno, de planta rectangular y un altar mayor situado en el eje longitudinal, colocándose una simple puerta de ingreso en el lado norte.

En 1793 fue necesario reedificarlo, ya que «estando para arruinarse la capilla en q.^o estaba colocado el santo, ha sido preciso sacarle de ella»²⁴.

En algunas ocasiones se ha valorado una imagen del santo y una reliquia del mismo regalada a esta capilla en 1778 por el cabildo de Praga²⁵.

IGLESIA DEL CONVENTO

Todas las construcciones religiosas ya estudiadas fueron levantadas a lo largo del siglo XVIII. Estilísticamente reflejan también la complejidad de ese siglo en materia de arquitectura, y los cambios que poco a poco van perfilándose. Compárese la fachada de la Iglesia del Rosario y su dependencia de los esquemas barrocos, a pesar de su depuración plástica, con la fachada extremadamente plana y austera de la capilla de los Dolores. Pues bien, también cuenta el Sitio con un buen ejemplo del siglo XIX, la iglesia del Convento, situada en un solar que había tenido una compleja y dilatada historia en las etapas anteriores.

La primera Fábrica de Cristales Planos de San Ildefonso se establecía en 1727 en un solar situado más arriba del antiguo Hospital o Real Enfermería, al Este de la población. Este edificio sufrió un incendio en el año 1770 como consecuencia del cual se levanta otro con el mismo uso fuera del recinto, aunque, después de las reparaciones necesarias, se siguió utilizando durante un tiempo. Algunos años después, en 1780, fue cedido para que allí se colocase la Fábrica de Lienzos, y se llevaron a cabo las obras precisas de adaptación. La colocación de una máquina para prensar y lustrar paños, conocida como calandria, dio origen a la denominación a partir de entonces de La Calandria para este edificio.

Durante los últimos años del siglo se construyeron unos baños públicos en la crujía oeste, y junto a ellos una fragua. Ambos se incendiaron en 1846, a pesar de lo cual toda la casa conocida como La Calandria era arrendada a don Tomás Green. Poco después fue destinada a Convento de Religiosas Franciscanas de Nuestra Señora del Triunfo. Por una Real Orden de 20 de febrero de 1863, «la Reina N^a S^a (Q.D.G.) se ha servido mandar que se proceda á la demolición de la parte que fué Casa de Baños en el edificio denominado "La Calandria" y que se egecuten en el mismo terreno y bajo la dirección facultativa del Arquitecto Mayor de Palacio las obras que éste designe segun las instrucciones que al efecto se le han dado»²⁶. Estas consistían en la construcción de una iglesia en el solar bajo la dirección del arquitecto José Segundo de Lema.

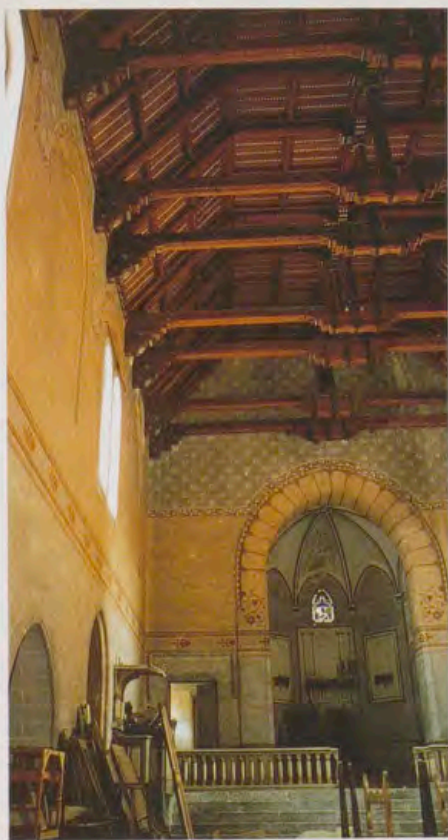
No es muy conocida la obra de José Segundo de Lema como Arquitecto Mayor de Palacio y, como consecuencia, su intervención en los Reales Sitios. En San Ildefonso dejó constancia de su trabajo en diversas obras de mayor o menor entidad. Consideramos ésta como una de las más notables en la carrera de este arquitecto.

En la documentación original no se encuentran los planos. Se trata de un edificio de nave única, cabecera con tres ábsides que no se trasdosa al exterior, torre a los pies, y entrada lateral al Oeste. También a los pies del edificio se hallan el coro alto y el coro bajo, éste a modo de pequeña iglesia de tres naves separadas por columnas de granito.

En el interior se origina una curiosa interpretación de algunos estilos históricos, Gótico y Mudéjar. Así la nave está cubierta por armadura de madera con tirantes, totalmente pintada, y tres arcos apuntados dan paso a los correspondientes ábsides enfoscados y con pinturas, al igual que los muros laterales. El ábside central, más grande, está cubierto con bóveda nervada.

Al exterior puede comprobarse que se trata de una obra realizada en sillería de granito, en la cual se puso un especial cuidado. El arquitecto redactó las correspondientes condiciones que deberían tenerse en cuenta para contratar el trabajo de cantería²⁷. Se cuidaron al máximo todos los detalles para la elección de los sillares de piedra berroqueña: «su color bien azulado y de ningún modo se admitirán las piezas que resulten de color pardo o rojizo». En lo que se refiere a los sillares acompañó el arquitecto cinco plantillas, insistiendo de nuevo en la perfecta labra de los paramentos exteriores y a picón los lechos y sobrelechos, buena prueba, en todo caso, de un exigente criterio racionalista en los materiales. Reafirman esta idea las sucesivas memorias de cantería que añadiría a las primeras condiciones. La contrata se realizó con los canteros Juan Justo de San Ildefonso, Casimiro Taboada y Ramón González de Segovia, y otros tres naturales de Galicia.

La primera memoria de cantería es redactada al mismo tiempo que las condiciones para la realización de los primeros trabajos, zócalos, pilastras, sillares y otras piezas según plantilla. La segunda llegará un año más tarde, en 1864, y en ella se añaden otras piezas según nuevas plantillas que en este caso



Detalle del interior de la Iglesia del Convento.



Detalle de la armadura de la Iglesia del Convento.

no se acompañan²⁸. La tercera se vería ampliada con otra al modificarse el trazado de la terminación de frontones²⁹. En esta última se detallan las piezas del pórtico, ábside, botareles, ventanas, cornisas y torre.

Al proyecto iba unido el presupuesto para la acera y peldaños que rodean el edificio, juntamente con los peldaños del pórtico y Altar Mayor³⁰.

El mismo criterio exigente y racionalista utilizado en la elección y ejecución de los materiales, volvemos a encontrarlo en la estructura exterior. El lenguaje del que se sirve el arquitecto es gótico, arcos apuntados, contrafuertes, botareles, pero convertido en una arquitectura desnuda y lineal. No es todo esto novedad en la obra de este arquitecto, pues algunas de sus obras se sitúan dentro de ese movimiento denominado Racionalismo Neogótico que surge en España en la segunda mitad del siglo XIX.

Mariano Bellver realizó una imagen de Nuestra Señora de las Misericordias para el coro³¹ y, corroborando el interés puesto en todos los detalles, se conserva una interesante correspondencia para la colocación de vidrieras en las ventanas.

Todos estos datos dan prueba de la importancia de esta obra. Sin embargo, el estado actual del edificio es verdaderamente lastimoso. Por un lado, las pésimas condiciones en que se halla el interior de la iglesia, convertido en almacén y derrumbándose parte de la armadura; y por otro, el uso actual de los coros, alto y bajo, como salas de juego y reunión, cuyos fines benéficos no ponemos en duda siempre que no perjudiquen la integridad de un edificio de este interés.

Coro Bajo
de la Iglesia del Convento.



NOTAS

¹ A.G.P. Caja 13545. Obras. Firma: Gabriel Bermúdez. San Ildefonso, 8 de abril de 1724.

² A.G.P. Caja 13550. Firman: Don Gaspar de Marinas y Redondo y Domingo María Sani. San Ildefonso, 7 de noviembre de 1733.

³ Iglesia de Nuestra Señora del Rosario o del Cristo. «Relacion de los sucesos ocurridos, desde la llegada a este Sitio de S^o Yldefonso, de la prodigiosa Ymagen del SS^{mo} Christo del Perdon en el año 1751, y ereccion de su Real esclavitud: ha la colocacion en 11 de septiembre de 1774, de la misma Ymagen, y lá de nra Señora de la Soledad, en las Capillas, que a sus reales expensas costeo y adornó con retablos de marmol, la Reyna Madre Nra Señora D^a Ysabel de Farnesio».

⁴ A.G.P. Caja 13560. «Expediente instruido en la Secretaria de Estado sobre la nueva Iglesia y cementerio que ha de construirse en el Hospital de este sitio a expensas del Arzobispo Abad de la Colegiata». El Abad de la Colegiata al Marqués de Villarias. San Lorenzo el Real, 3 de noviembre de 1740.

⁵ BOTTINEAU, Ives: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, pág. 490, nota 45.

⁶ A.G.P. Caja 13630. «Relación de los Motibos que tubo la Reyna Madre Ntra. Sra. de mandar hacer las dos capillas que corrió con ello D. Domingo María Sani». San Ildefonso, 6 de noviembre de 1773.

⁷ A.G.P. Caja 13595. Obras. «Diseños hechos

por Subissati, y marmoles encargados a D. Cayetano Quadro y Alexandro Aprile Maestros de obras en Genova». 1756.

⁸ A.G.P. Caja 13578. Obras. 1749.

⁹ Actualmente dichos lienzos se encuentran en el almacén del Palacio de Riofrío según Jesús Urrea, quien también procedió a su catalogación en: URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La Pintura del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977, págs. 205-206. Ver también: RUIZ ALCÓN, M.^a Teresa: «El Pintor Domenico Maria Sani», REALES SITIOS, n.º 44, 1975.

¹⁰ A.G.P. Caja 13630. El Pardo, 23 de febrero de 1774.

¹¹ CHUECA GOITIA, Fernando: «La personalidad artística de Sabatini». IV Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del C.S.I.C. Madrid, 1989, pág. 118.

¹² MARTÍN SEDEÑO, Santos: *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso, sus jardines y fuentes*. Segovia, 1861, págs. 33-34.

¹³ Capilla de Nuestra Señora de los Dolores. Libro 1.º de Acuerdos desde 1737 a 1753. «Origen, fundazion y 1.ª Constituciones de la R.^l Merm.^a de Maria Santissima de los Dolor.^l con las devidas licencias». Reunión de 28 de febrero de 1739. Firman: Mateo Martín, Andrés Lucas y Pedro Zaldívar.

¹⁴ *Ibidem*. Legajo de Obras. Cuaderno n.º 16. «Contrata que hizo Dn. Manuel del Valle Mro. de Arquitectura, de obra q^a havia de executar de su cuenta en la Capilla la que amplio y se le satisfizo. Año de 1750».

¹⁵ *Ibidem*. Legajo de Obras. «Expediente para alargar la Capilla de los Dolores». 1764.

¹⁶ Archivo Histórico Provincial de Segovia. Protocolos. Legajo 3568, págs. 39-40. Pedro Plascencia Escribano. San Ildefonso, 28 de enero de 1764.

¹⁷ A.G.P. Expedientes Personales. Caja 746/59.

¹⁸ Capilla de Nuestra Señora de los Dolores. Legajo de Obras. «Expediente para alargar la Capilla de los Dolores». Manuel del Valle a don Agustín Caballero. San Ildefonso, 20 de febrero de 1764.

¹⁹ *Ibidem*. Cuaderno n.º 4. «Obra del Portico y cuenta de su gasto».

²⁰ A.G.P. Caja 13620. «Sobre una peticion de la Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores, que pretende unir su capilla a la fabrica de raspamiento de cristales». 1768.

²¹ Capilla de la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores. Legajo de Obras. Cuaderno n.º 7. Don Miguel de Múquiz a don Miguel de Nava. San Ildefonso, 31 de agosto de 1779.

²² A.G.P. Caja 13632. Los diputados de la Real Congregación de San Juan Nepomuceno al Arzobispo Abad de San Ildefonso.

²³ BREÑOSA Y TEJADA, Rafael, y CASTELLARNAU Y DE LLOPART, J. M.: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid, 1884, pág. 47.

²⁴ A.G.P. Caja 13673. «Limosna p^a reedificar la Capilla de S^o Juan Nepomuceno». Firma: el Duque de Alba. San Ildefonso, 21 de septiembre de 1793.

²⁵ MARTÍN SEDEÑO, Santos, *ob. cit.*, pág. 34.

²⁶ A.G.P. Sin catalogar. Fernando Caz(?) Cayón al Arquitecto Mayor de Palacio y Sitios Reales. Palacio, 20 de febrero de 1863.

²⁷ *Ibidem*. Firma: José Segundo de Lema. Madrid, 16 de junio de 1863.

²⁸ *Ibidem*. «Segunda Memoria de la Cantería p^a cantería necesaria en la edificac.^o de la nueva Yglesia del R.^l Sitio de San Yldefonso». Firma: José Segundo de Lema. Madrid, 28 de mayo de 1764.

²⁹ *Ibidem*. «Tercera Memoria de la cantería necesaria en la edificacion de la nueva Yglesia del Real Sitio de San Yldefonso». Firma: José Segundo de Lema. Madrid, 22 de octubre de 1864.

³⁰ *Ibidem*. «Presupuesto de la Acera y peldaños de la misma y los peldaños del pórtico y Altar Mayor». Firma: Casiro Taboada. San Ildefonso, 3 de noviembre de 1865.

³¹ *Ibidem*. Mariano Bellver a don José Segundo de Lema, 5 de abril de 1867.

APORTACIONES A LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA

Por María Concepción GARCIA GAINZA

Luis Salvador Carmona es ya reconocido como una de las personalidades más fulgurantes de la escultura cortesana del siglo XVIII. Su actividad en las obras reales del Palacio Real Nuevo y de La Granja de San Ildefonso, y su contribución a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que asistió desde su fundación, y en la que llegó a ser Teniente Director de Escultura, junto a Juan Pascual de Mena y Roberto Michel, le proporcionaron una gran fama en Madrid. Esto, unido a una acertada interpretación de la imagen religiosa, un compromiso entre la tradición imaginera castellana y andaluza, y la distinción y el refinamiento del arte cortesano, fue la causa de que sus obras fueran solicitadas por nobles y particulares bien establecidos en la Corte que, dotados de un importante poder adquisitivo, hacían regalos de imágenes que ellos mismos encargaban a las parroquias y conventos de sus lugares de origen. Este hecho bien conocido explica la amplísima difusión por toda la península de la obra de este escultor, recientemente catalogada, a la que aún cabe hacer alguna nueva aportación¹.

Precisamente ahora queremos enriquecer el ya nutridísimo catálogo de obras del escultor con un grupo de nuevas esculturas localizadas en el Valle del Baztán (Navarra), que amplían las ya conocidas en localidades de este mismo valle en Azpilcueta, Arizcun —cuya Vir-



Martirio de San Bartolomé.
Parroquia de San Bartolomé,
de Lecároz.

gen del Rosario fechamos ahora en 1757 al conocer nuevos datos— o en sus proximidades, en Santesteban y Lesaca².

Un grupo de cinco esculturas, atribuibles con seguridad a Luis Salvador Carmona, se encuentran en la parroquia de San Bartolomé de Lecároz, y su presencia en este lugar queda explicada al ser aquéllas regaladas por distintos miembros de la familia Jáuregui, proce-

dentes de la casa Jáuregui —palacio en vasco— de ese lugar, situada en el barrio de Ohárriz, cuya personalidad más destacada fue don Agustín de Jáuregui y Aldecoa (1711-1784), caballero de la Orden de Santiago que en 1764 —la fecha más próxima a este grupo de esculturas de Lecároz, ya que la Virgen del Rosario fue donada en 1765— era brigadier y coronel del Regimiento de Sagunto y servía al Rey en

la ciudadela de Pamplona. Pero los momentos más brillantes de su carrera tendrían lugar en América, ya que en 1772 fue nombrado presidente, gobernador y capitán general de Chile, donde se hizo famoso por su política humanitaria con los indios, para los que fundó un Colegio de Naturales en Santiago, y en 1780 llegó a ser Virrey de Lima, donde murió y fue enterrado³.

Los distintos regalos efectuados por los Jáuregui y por otro vecino del lugar, José Echeverría Larreche,

San Matías.
Parroquia de San Bartolomé,
de Lecároz.



aparecen especificados en el Inventario de la parroquia de Lecároz, donde consta su procedencia madrileña y el nombre de los comitentes⁴. Así, el retablo mayor de gusto rococó, cuyas tres calles están formadas por columnas, alberga: la central, el grupo del Martirio de San Bartolomé, titular de la parroquia; y las laterales, la escultura de San José a la izquierda, y la de San Matías a la derecha. El grupo central, el Martirio de San Bartolomé, fue regalo de don Agustín Jáuregui, futuro virrey de Lima, al igual que San Matías, en tanto que el San José fue legado por «José Echeverría Larreche vecino de Madrid hijo de la casa Echeverría de este lugar». Los contactos con el escultor se habían establecido, como en otros casos, a través de la Real Cofradía de San Fermín de los Navarros de Madrid, para la que Luis Salvador Carmona había ejecutado un grupo de bellísimas imágenes, regalos de diversos congregantes⁵.

De nuevo se repite la fórmula del baztanés bien situado en Madrid que regala imágenes encargadas en la Corte a la iglesia de su pueblo natal. En el caso de Agustín de Jáuregui tendríamos que decir que el futuro Virrey seguía la pauta de su hermano don Francisco Martín de Jáuregui «vecino de Madrid e hijo de Jaureguia» que ingresó como congregante de San Fermín de los Navarros el 26 de junio de 1729. En 1746 formó parte de una lista de candidatos para las elecciones de los miembros de la Junta directiva. En 1747 regaló a la Congregación un San Joaquín y una Santa Ana, obra de Luis Salvador Carmona⁶. No es de extrañar que él mismo donara a la parroquia de Lecároz una imagen de Santa Catalina atribuible al mismo escultor. Esta imagen preside el retablo colateral de la Epístola, mueble de gusto rococó. La acción

fue imitada por el futuro Virrey, ya bien situado económicamente por entonces, y otros miembros de la familia Jáuregui, actuando con bastante seguridad don Francisco Martín como comisario de sus hermanos ante el escultor. Un tercer miembro de la familia Jáuregui, hermano de los anteriores, regalaría también esculturas madrileñas a la parroquia. Se trata de don Pedro Fermín de Jáuregui, canónigo dignidad y arcediano de la catedral de Pamplona, «hijo de la casa Jaureguia» como los anteriores, que regaló una imagen de la Virgen del Rosario en 1765 —la única escultura fechada del conjunto—, que preside el colateral del Evangelio, y dos imágenes pequeñas del Niño Redentor y de San Juan Bautista con el cordero. Los tres retablos, mayor y colaterales, reúnen por tanto siete esculturas de origen madrileño.

El análisis estilístico de las imágenes confirma la atribución a Luis Salvador Carmona, hipótesis que cuenta a su favor con el contacto de don Francisco Martín de Jáuregui con el escultor en San Fermín de los Navarros, perfectamente documentado como se ha visto más arriba. El grupo del *Martirio de San Bartolomé* que preside el retablo mayor añade novedades a la obra de Salvador Carmona, ya que de lo que conocemos es la única obra conservada con este tema iconográfico, pues desaparecieron las esculturas que, según Ceán Bermúdez, hizo para los dominicos de Valverde, entre las que se encontraba un «San Bartolomé con dos sayones»⁷. En el grupo aparece San Bartolomé sufriendo el martirio entre dos sayones y coronado por un ángel; ocupa una hornacina a cierta altura. El santo está atado con cuerdas, por las muñecas, a un árbol, cuyas ramas en forma de uve sirven de apoyo a los brazos. Su cuerpo desnudo



San José.
Parroquia de San Bartolomé,
de Lecároz.

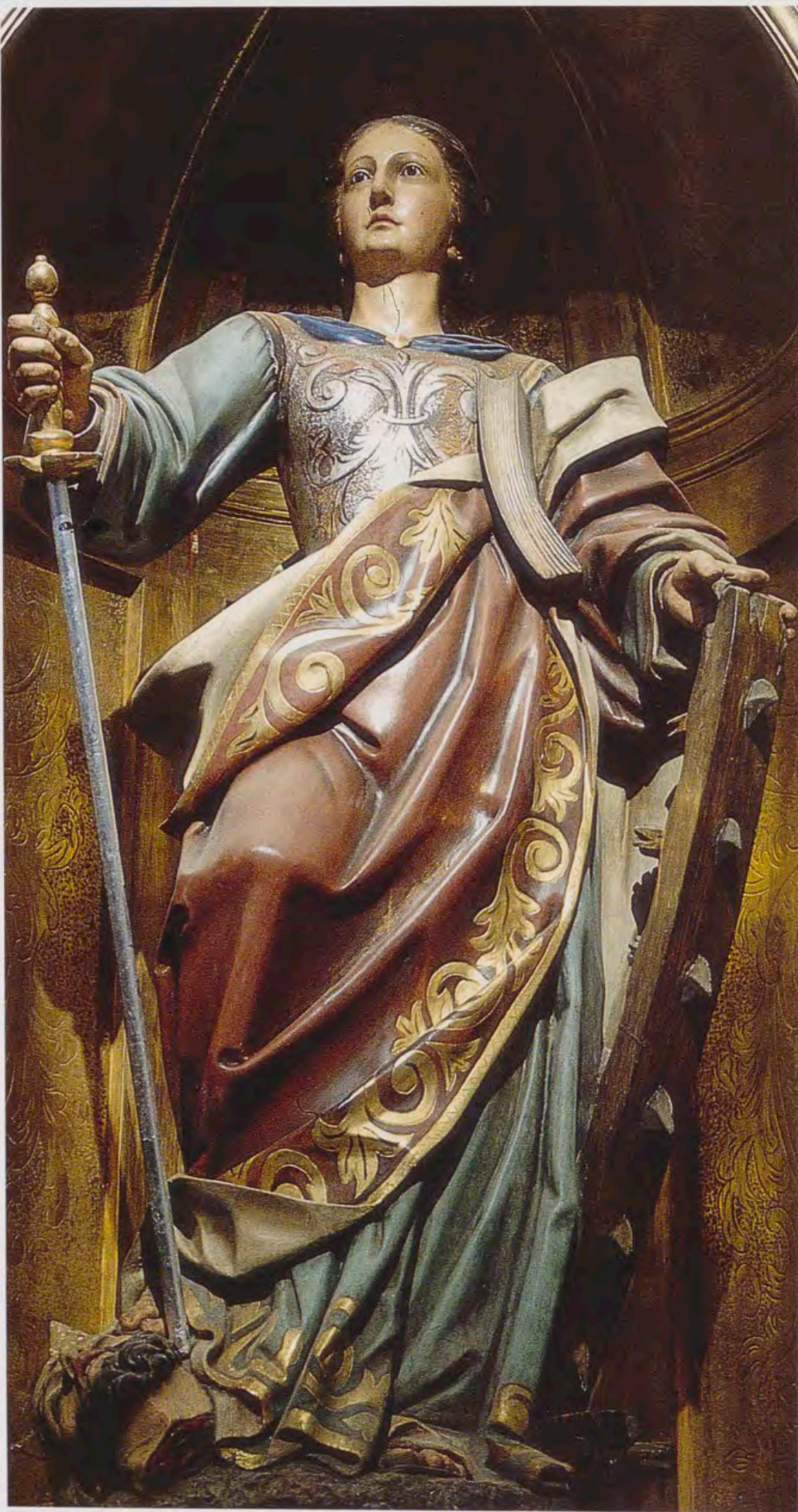
y sinuoso se abre en líneas diagonales, marcadas tanto por los brazos como por las piernas; la izquierda cruza por detrás de la derecha. La corrección del desnudo en tan difícil posición no nos sorprende conociendo los Crucificados y Cristos del Perdón documentados de Salvador Carmona, de cuidada precisión muscular y medidas proporcionales. De acuerdo con el martirio del santo, el sayón aparece

arrancándole la piel del brazo, y deja ver con gran realismo los rojizos y sanguinolentos haces musculares. Asimismo, al igual que en los Crucificados del escultor —ejemplar del Museo de Valladolid— el paño de pureza que cubre a San Bartolomé se sostiene por una cuerda visible sobre ambas caderas, doblándose con complicación en pequeños pliegues quebrados que enriquecen con nudos laterales y extremos colgantes el perfil de la escultura, cuestión ésta que siempre cuida rigurosamente el artista. El cuerpo está coronado por una cabeza dirigida hacia arriba y mirando hacia la gloria, típicamente carmonesca, semejante a las de otros santos obra del escultor, como el San Martín de Lesaca o San Agustín obispo, del Relicario del Convento de Santa Isabel de Madrid⁸. Barbas y cabellos están tratados con apuramiento y en el rostro se marcan las arrugas de los ojos y las venas de las sienes en una búsqueda de realismo. Un bellísimo ángel desnudo sobrevuela el santo y coloca sobre su cabeza una corona de flores. Se trata, por tanto, del martirio y la glorificación de San Bartolomé. Los sayones situados a ambos lados de éste están representados en busca del movimiento, de perfil, rompiendo la frontalidad del grupo. Visten túnicas cortas, llevan calzas y cubren sus cabezas con turbantes como si fueran de otra raza. Sus rostros barbados están fuertemente caracterizados. Van armados con grandes cuchillos, y el de la derecha arranca la piel al santo. La policromía suave y entonada en el cuerpo de San Bartolomé, y de ocre, marrones y blancos en los sayones, parece la original. Sin duda, se trata de un importante grupo escultórico que se puede añadir a la producción del escultor de Nava del Rey, en el que cuenta mucho la composición de las cuatro

figuras, y en el que el artista puso empeño en satisfacer a tan alto comitente, nada menos que el caballero de Santiago, don Agustín de Jáuregui, futuro virrey de Lima.

Flanquean el grupo del Martirio de San Bartolomé las esculturas de *San Matías* (180 cm.) a la derecha, y de *San José* (180 cm.) a la izquierda, que quedan a la altura del espectador, lo que permite un análisis próximo de las mismas. El *San Matías* fue también regalo de don Agustín de Jáuregui⁹ como se ha dicho. Presenta al santo apóstol de pie, vestido con túnica ceñida a la cintura, con un cíngulo y amplio manto que se recoge en quebrados pliegues sobre el brazo izquierdo, según un recurso frecuentemente usado por el escultor. De esta acumulación de telas sale la mano extendida, espléndidamente tallada, que sostiene un libro abierto en diagonal, cuyas hojas quedan despegadas de las cubiertas de piel ondulantes. Todos estos detalles indican un deseo de realismo. El otro brazo, el derecho, queda despegado del cuerpo y su mano sostiene un hacha. La cabeza con cabello corto y largas barbas se ladea ligeramente y dirige su mirada hacia abajo. Su caracterización responde a los santos fuertemente viriles del escultor, de los que son buenos exponentes el San Mateo de La Granja o el San Andrés de Azpilcueta, este último bastante parecido al San Matías y portando también un libro. Lamentablemente, la escultura no conserva la policromía original, ya que la que ahora se ve —túnica azul y manto rojo con dorados de poco gusto— es obra de 1930.

La imagen de *San José* es, según el inventario, «regalo de Don José Echeverría Larreche vecino de Madrid hijo de la casa Echeverría de este lugar». Constituye éste un ejemplar tardío que añadir a la serie de imágenes



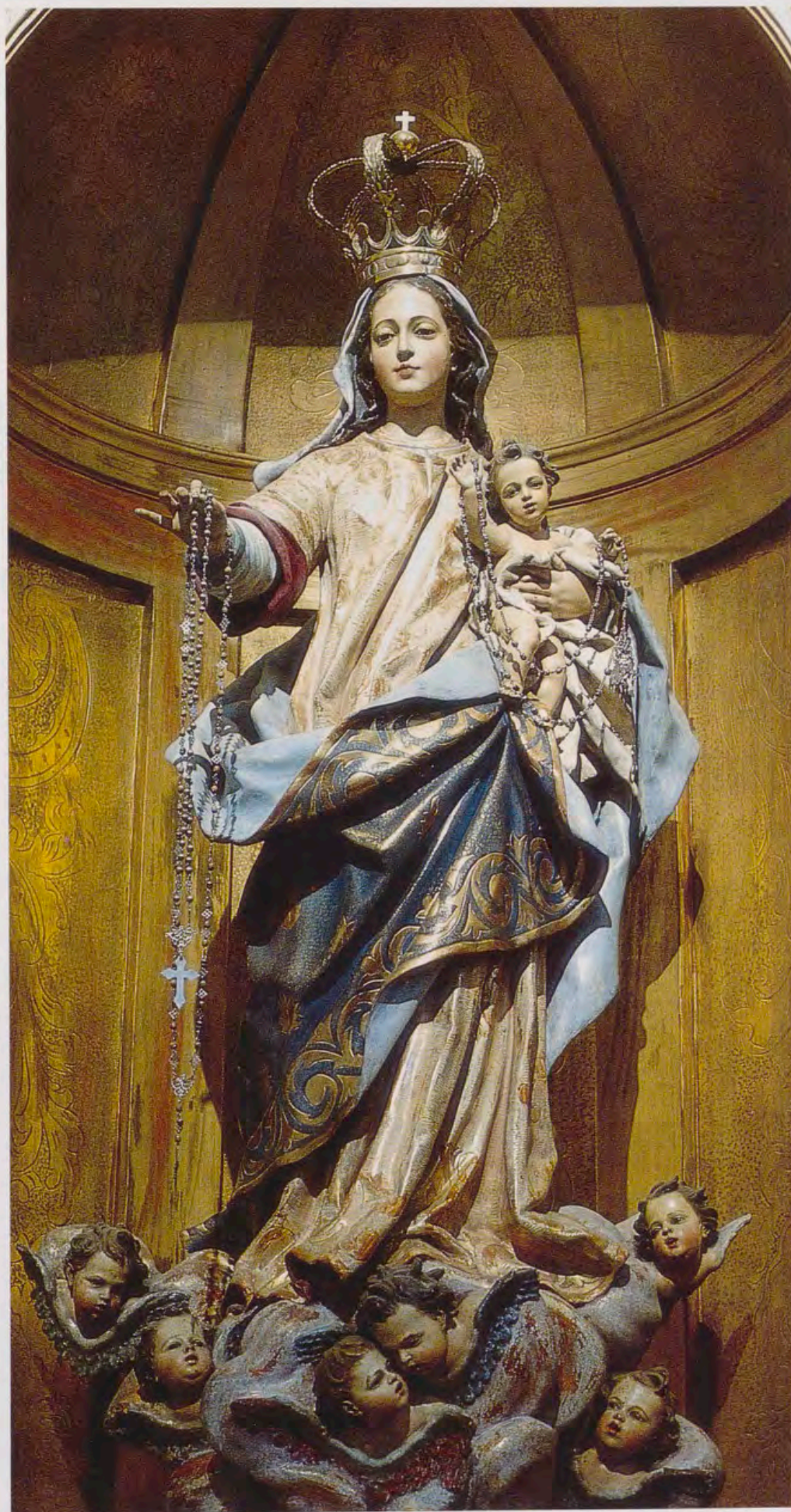
Santa Catalina.
Parroquia de San Bartolomé, de Lecároz.

del santo patriarca realizada por Luis Salvador Carmona, ya que por su cronología, hacia 1765, hemos de colocarlo después del *San José* del convento de Carmelitas de Segovia, fechado en 1754¹⁰. El *San José* de Lecároz es una hermosa escultura de nuestro artista, que logró una acertada representación rococó del padre de Jesús y de la comunicación sentimental que tiene lugar entre ambos. Representado de pie, sin dar el paso, como lo hacía el ejemplar de San Fermín de los Navarros, estático, su figura permanece erguida y elegante, pues no se inclina sobre el Niño que sostiene con ambas manos, de cuidada realización. El Niño se ladea hacia su parte izquierda, a la inversa de los otros ejemplares que lo hacen a la derecha; ello se debe a su posición en el retablo. El Niño, muy hermoso y sonriente, va vestido y reposa sobre un pañal blanco plegado con delicadeza de manera semejante al ejemplar de Segovia. La mano del Niño acaricia la barbilla del santo. También sostiene la vara florecida con los brazos cerrados. El rostro de San José es sonriente y muy hermoso. Se representa joven, como en Segovia, con la mirada baja dirigida hacia el Niño. Una melena larga con dos mechoncitos sobre la frente, verdadero gesto del escultor, y una barba corta, enmarcan el rostro. La torpe policromía aplicada en 1930 desmerece de la excelente calidad de la imagen.

La escultura de *Santa Catalina* (160 cm.) preside uno de los dos retablos colaterales de la iglesia, el de la Epístola, y fue regalada por don Francisco Martín de Jáuregui, «vecino de Madrid», como se ha dicho antes. La *Santa Catalina* la vemos hoy muy transformada por una policromía de gusto neoclásico que enfría la vivacidad de la imagen. Está representada en pie y va vestida ricamente a la moda del siglo

XVIII y envuelta en un amplio manto recogido por su brazo izquierdo. La santa va acompañada de sus símbolos, espada, rueda y cabeza de rey degollada a sus pies, cuyo realismo —arrugas y boca entreabierta con dientes postizos— hace pensar en Villaabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona, con quien éste hizo su aprendizaje. El parentesco de esta santa con la Santa Bárbara de Azpilcueta firmada por nuestro escultor es innegable¹¹.

El otro retablo colateral, el del Evangelio, tiene como titular a la *Virgen del Rosario* (142 cm.), imagen que fue regalada por don Pedro Fermín de Jáuregui, canónigo de la catedral de Pamplona, en 1765, año que viene a datar todo el conjunto de Lecároz, que habrá que situar en los últimos años de actividad del escultor, que fallecía el 3 de enero de 1767. Esta imagen responde al modelo de Virgen del Rosario establecido por Salvador Carmona y bien representado a través de una larga serie cuyos jalones principales son las de Santa Marina de Oxirondo de Vergara, San Fermín de los Navarros, Colegiata de la Granja, Azpilcueta y Santesteban, estas dos últimas en el valle de Baztán y proximidades¹². Como las imágenes de esta iconografía más completas, la Virgen se apoya sobre peana de nubes y seis cabecitas de ángeles. Dos risueños serafines juntan sus rostros en la parte frontal de la peana en tanto que los otros cuatro se distribuyen dos a cada lado. Se representa a María en pie con el Niño en su brazo izquierdo, ofreciendo ambos el rosario con sus respectivos brazos extendidos. El rostro de María, muy fino y sonriente, fácilmente reconocible como obra de Salvador Carmona, dirige su mirada baja a los devotos. La cabeza está cubierta por un velo cuyos extremos caen hacia atrás sobre la es-



Virgen del Rosario.
Parroquia de San Bartolomé, de Lecároz.

palda. María viste túnica y manto terciado por delante, cuyo extremo se recoge sobre el brazo izquierdo bajo el Niño. Este reposa sobre un pañal blanco delicadamente plegado y va vestido. La policromía —túnica rosa y manto con cara azul intenso y revés azul celeste con abundante oro— ha sido renovada en 1930, desmereciendo con ella la imagen, que es obra de indudable calidad. Nada podemos decir por el momento sobre la autoría del Niño Redentor con la calavera bajo el pie, y de San Juanito con el cordero, regalos de don Pedro Fermín de Jáuregui y de don Francisco Martín de Jáuregui, respectivamente, que fueron enviados desde Madrid. La gran altura a que se encuentran en el ático de los retablos colaterales ha impedido el estudio próximo de los mismos.

Una escultura de la Virgen del Rosario muy semejante a ésta de Lecároz se encuentra en la parroquia de Elizondo. También es obra inédita, pero su estilo inconfundible hace que se la atribuyamos a Luis Salvador Carmona. Su presencia aquí puede explicarse como probable legado de don Juan Antonio Aldecoa, natural de Elizondo y vecino de Madrid, donde ingresó como miembro de la Congregación de San Fermín de los Navarros en 1744 y llegó a ser Prefecto en 1749¹³. Para la citada Congregación sufragó las esculturas de San Francisco de Asís y de San Antonio, obra de Luis Salvador Carmona¹⁴. No es extraño que el propio Aldecoa regalara a su parroquia baztanesa de Elizondo una imagen de devoción tan extendida como la Virgen del Rosario. Esta se ajusta con detalle al tipo de iconografía antes descrito, incluso en sus variantes, como el modo de sostener al Niño con la mano sobre su cuerpecito y sobre un pañal, y en la manera en que cae el velo sobre la



Virgen del Rosario.
Parroquia de Elizondo.

espalda de la Virgen y no hacia adelante con un extremo triangular, como acostumbra a hacerlo el escultor en otros ejemplares. La Virgen del Rosario de Elizondo no tiene, en cambio, la hermosa peana de nubes y niños, y resulta en su conjunto más modesta.

Sin abandonar el valle de Baztán podemos aportar una escultura más, que atribuímos ahora a Salvador Carmona, en la parroquia de Errazu. Se trata de un Crucificado que se ajusta al tipo definido por el mencionado escultor en el Crucificado del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Anatomía correcta sin exageraciones y buen estudio de músculos en el torso, brazos

y piernas evidencian la mano de un experto escultor, buen conocedor del desnudo, como lo fue Salvador Carmona: así lo demuestran sus Cristos del Perdón y el propio San Bartolomé de Lecároz.

La presencia de estas esculturas en este lugar puede explicarse por la vinculación de un hombre notable de Errazu, don Miguel Gascón de Iriarte, a la Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid. Este baztánés se enriqueció en Indias y luego se estableció en Madrid, dedicándose a los negocios bajo la protección de don Juan de Goyeneche. Amasó una gran fortuna y permaneció soltero, por lo que pudo dedicar tiempo y dinero a la Real Congregación de San Fermín. Don Miguel Gascón de Iriarte costeó la imagen de San Miguel Arcángel, su patrono, obra de Luis Salvador Carmona, para la iglesia de la Congregación¹⁵ y fue él mismo el que pagó a Luis Salvador Carmona la imagen el 17 de julio de 1746, según documento autógrafo del escultor. Pero aún hubo otros contactos entre nuestro personaje y el artista, así, el 28 de mayo de 1747, Gascón de Iriarte contrata con Luis Salvador Carmona el resto de las imágenes que le fueron pagadas por él mismo. De estas últimas, Gascón de Iriarte había sufragado a su costa una tercera parte de la de San Ignacio de Loyola y el Ángel de la Guarda y San Rafael¹⁶. De Luis Salvador Carmona y de don Miguel Gascón de Iriarte podemos decir sin aventurarnos que habían tenido una estrecha relación de artista y comitente. No debe extrañar por tanto que el último encargara alguna escultura para la parroquia de Errazu, su pueblo natal. De todas maneras, conviene aclarar que existe constancia de un legado de don Miguel Gascón de Iriarte a la parroquia, que se refiere a al-

hajas de plata y libros, de fecha 1753, en el que no figuran, no obstante, esculturas¹⁷. En la propia parroquia de Errazu se conserva, además del Crucificado antes mencionado, una Virgen del Rosario sedente, de taller de Salvador Carmona, muy modificada en la actualidad, y un San Antonio de origen madrileño, del que no podemos aventurar adscripción, dada la altura en que se encuentra.

NOTAS

¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990; M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990, y *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Pamplona, 1990. Con posterioridad a estas monografías han sido publicados algunos artículos sobre Salvador Carmona; M. J. HERRERO SANZ, «La obra de Luis Salvador

Carmona en el Convento de Santa Isabel», *REALES SITIOS*, n.º 102, 1989, págs. 57-64; M. C. GARCÍA GAÍNZA, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Goya*, n.º 221, 1991, pág. 277; J. NICOLAU CASTRO, «En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo», *BSAA*, 1990, págs. 562-568; F. TABAR DE ANITUA, «Más obras de Luis y José Salvador Carmona», *A.E.A.*, n.º 256, 1991, págs. 449-469; F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «La Virgen de Oteruelo de Pajares de los Oteros, obra de Luis Salvador Carmona», *BSAAV*, 1991, págs. 441-442. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Luis Salvador Carmona y el convento de Nava del Rey», *Academia*, n.º 72, 1991, págs. 55-79.

² M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, págs. 94-101.

³ E. ZUDAIRE HUARTE, «Agustín de Jáuregui, virrey del Perú, caballero de la Orden de Santiago», *Temas de Cultura Popular*, n.º 95, Pamplona, 1968, s/p.

⁴ Libro de Fábrica de la Parroquia de Lecároz. Inventario de 1960 que copia papeles antiguos desaparecidos.

⁵ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, págs. 25-57.

⁶ P. SAGUÉS, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, 1963, págs. 157-173, y M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, pág. 63. Este Francisco Martín de Jáuregui, nacido en Ohárriz (Lecároz), era hijo de Martín de Jáuregui y de María de Aldecoa, y testó el 22 de septiembre de 1758 ante Antonio Carrasco, según dice P. Sagüés. Además de regalar las imágenes mencionadas, también contribuyó al dorado del retablo, púlpito y celosías, con 2.600 reales.

⁷ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo IV, Madrid, 1800, pág. 314. M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, pág. 110.

⁸ M. J. HERRERO SANZ, *La obra de Luis Salvador Carmona en el convento de Santa Isabel*, pág. 58.

⁹ Libro de Fábrica de la Parroquia de Lecároz. Inventario.

¹⁰ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, págs. 45-51.

¹¹ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, pág. 95.

¹² M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, págs. 53-57.

¹³ P. SAGUÉS, *La Real Congregación*, págs. 173 y 180.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 173.

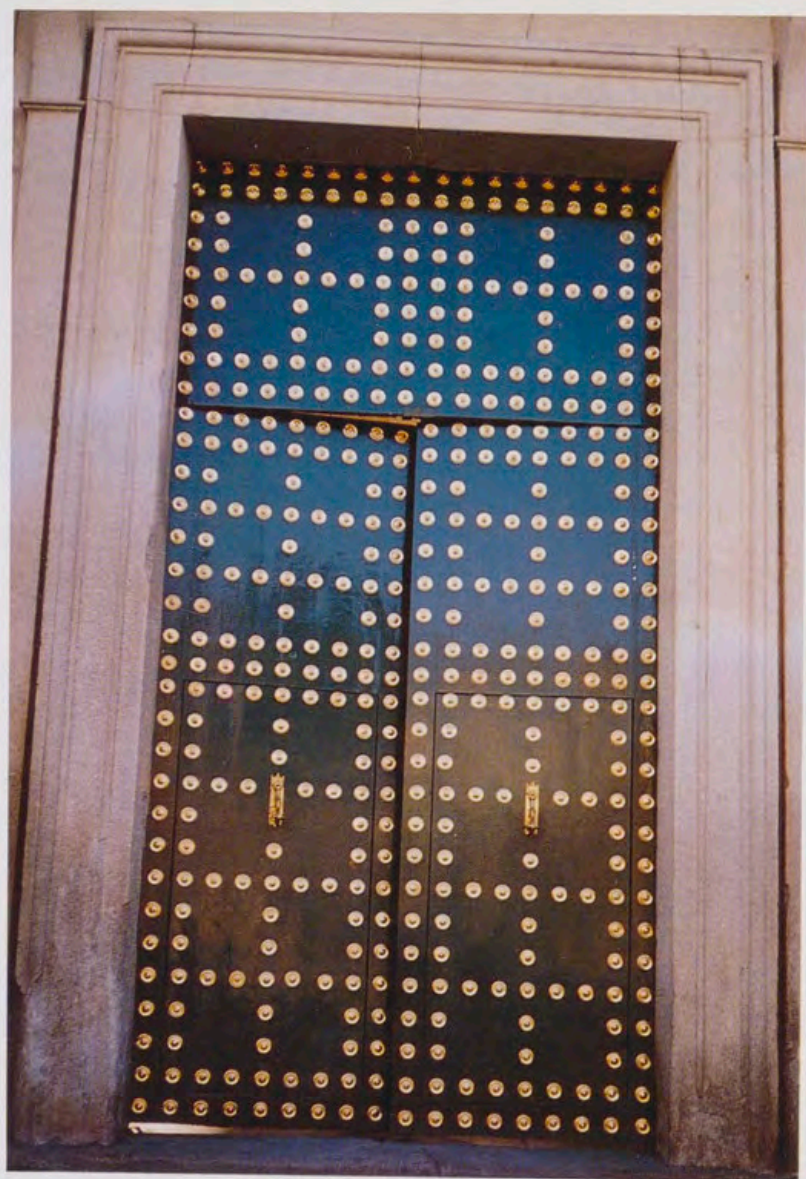
¹⁵ *Ibidem*, pág. 169.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 172-175.

¹⁷ Archivo Parroquial de Errazu. Libro de Cuentas.

Crucificado.
Parroquia de Errazu.





LA OCTAVA MARAVILLA EMBELLECE SUS PUERTAS

Por Leónides ANTON DE LUCAS



Debemos felicitar de manera efusiva, y desde luego muy sinceramente, al Patrimonio Nacional por la excelente labor de restauración de las seis puertas de las Lonjas Norte y de Poniente del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, perteneciente a este Organismo.

Llama poderosamente la atención de los numerosos visitantes la lujosa obra de la puerta principal, situada exactamente en la mitad de la fachada oeste, dando entrada solemne y grandiosa al famoso Patio de Reyes; divide al edificio con una perfecta simetría, y está considerada como la puerta reina del suntuoso edificio.

Su altura es de seis metros, y su anchura de tres. Cubre por consiguiente, si tenemos en cuenta sus dos caras, una superficie total de 36 m². A éstos debemos añadir otros 12 m² que suman las tres caras vistas desde el interior de los gruesos travesaños.

En su parte superior lleva una franja de tres metros de ancho por unos dos y medio de alto, toda ella impracticable. El postigo está formado por un sólido enmarque que hace oficio de jambas, con sus dos hojas móviles. Por la parte



de dentro están los fornidos travesaños que entrecruzados forman 36 cuadrados de unos 150 cm. de lado. Todos van cubiertos en su parte externa por los tableros de madera recientemente renovada.

En la obra de restauración se retiraron en primer lugar los distintos herrajes, las antiguas cerraduras, los llamadores, tejos, goznes, pestillos, trancas, tiradores y embellecedores. También se procedió a levantar y retirar los cientos de clavos de adorno, y por supuesto los tableros carcomidos en su parte exterior, debido al desgaste de los años y sobre todo a la acción devastadora de los duros y prolongados inviernos de El Escorial.

Ha sido preciso en algunos casos recambiar, y en otros sanear, cientos de piezas en los bajos de las puertas, y a veces en los mismos travesaños.

Compuestos perfectamente los armazones de las grandiosas puertas, fueron llegando todos los tableros exteriores fabricados según las distintas plantillas, todas ellas meticulosamente medidas para cada caso. Dichas plantillas eran de álamo negro u olmo, también llamado vulgarmente negrillo. El grueso de los tableros era de 42,50 mm. La madera usada para toda la obra de restauración fue comprada y traída de Campo de San Pedro, en Segovia. Nos consta que el Patrimonio Nacional hasta llegó a pagarlo con gusto, pues ya dudaba de poder encontrarlo en la calidad y madurez requerida para tal finalidad. El carretero que se la vendió dijo que la había cortado en cuarto creciente, que es la luna buena, y que se la vendía porque ya nadie le encargaba hacer carros nuevos.

Los toscos tablones reclutados en Campo de San Pedro comenzaron a convertirse en elegantes tableros, perfectamente acoplados en su ejecución a unas plantillas. El trabajo fue llevado a cabo en los Talleres del Patrimonio Nacional. Estos se encuentran a muy escasos metros de las Columnas de Hércules, y en ellos se trabajó afanosamente por espacio de unos cuatro meses.

Los tableros llegaron a su destino perfectamente rematados y traían también señalados los puntos exactos para recibir más tarde los 120 tirafondos y los 206 clavos, de artísticas cabezas, que, como adorno, llevan cada una de las cinco puertas menos nobles. La puerta principal lleva 340 tirafondos; algunos que deben atravesar los gruesos travesaños tienen 30 cm. de largo. Los clavos son 346, más dos artísticos, y desde luego muy originales, llamadores. Estos y los clavos de esta puerta son de color bronce dorado al fuego. Llamen la atención por su vistosidad y simétrica colocación. El dorado de clavos y llamadores se encomendó a la Casa de Félix Francisco de Madrid.

En todas las puertas se ha colocado en el travesaño bajero una chapa metálica con el fin de evitar en lo posible el desgaste natural y diario de las mismas, con el constante entrar y salir de miles de turistas, sobre todo en los días de invierno, en que sólo se entreabren las hojas de los portillos. Los herreros del Patrimonio Nacional han sabido cumplir perfectamente con la revisión y repuestos de la complicada obra de cerrajería, de clavos, y embellecedores, poniendo un especial esmero en conservar el encanto y valor que a las cosas históricas les presta la pátina del tiempo pasado y que las acerca de una manera notoria a los tiempos fundacionales.

Ha sido un gran acierto ordenar que volvieran a ser transparentes las partes cimeras de las puertas del Real Monasterio y la del Real Colegio de Alfonso XII.

En la actualidad se están reparando los desperfectos causados por las lluvias en las cuatro pirámides de adorno de la fachada principal, así como en la cornisa de debajo de las pirámides, y en sus metopas. Han cambiado los plomos, ya muy deteriorados por los años, y han limpiado a fondo todo el lastre de musgo de las caras de las enormes pirámides. Las han imprimado con un líquido protector contra la suciedad del musgo. La maravillosa fachada ha vuelto a lucir sus deslumbrantes galas de fundación. Desde aquí alabamos obra tan meritoria.

Se han sustituido todas las baldosas de mármol blanco y negro veteado de los cuatro Claustros Bajos que rodean el Patio de los Evangelistas. Asimismo los carpinteros del Patrimonio Nacional han reparado y sujetado los ventanales del Claustro Alto del mismo Patio.

Se han revisado y mejorado de forma notoria los tejados y cubiertas de la Real Basílica, Patio de Mascarones, las habitaciones y demás salones y salitas de la manga del Real Monasterio.

Se han retirado las bocas de agua contra incendios, todas ellas en muy mal estado, y han sido sustituidas por otras mucho más seguras. Las arquetas, reconstruidas con ladrillos y convenientemente enfoscadas de cemento, fueron cubiertas con piedras nuevas de granito, traído de Zarzalejo, y con unas lujosas tapas de hierro fundido.



«MANUFACTURAS REALES»

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se ha celebrado, en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid, el segundo bloque de conferencias correspondiente al Ciclo «Manufacturas Reales», que comenzó el pasado otoño.

En las primeras conferencias de este Ciclo se analizó el marco ideológico y práctico de las manufacturas reales en el siglo XVIII, la arquitectura industrial de tales empresas y el vidrio y cristal de La Granja.

La primera sesión de este segundo bloque estuvo a cargo de José María Ballester, Jefe de la División de Patrimonio Cultural del Consejo de Europa, Patrono de la Fundación Banesto, Diputado Electo de la Real Diputación de San Andrés de los Flamencos, y

miembro de la fundación «Carlos de Amberes».

Con esta conferencia, que se desarrolló bajo el título de «Real Fábrica de Tapices», se inició un nuevo enfoque basado en los lugares de producción de las manufacturas, y en los telares, de los que salieron importantes obras que configuraban la vida en la Corte.

Natacha Seseña, Profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, disertó sobre «Las Manufacturas Reales de Cerámica: Buen Retiro y Moncloa».

Por último, Cristina Esteras Martín, Profesora Titular de Historia del Arte Hispanoamericano en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, centró su conferencia en «La Real Escuela-Fábrica de Platería de Madrid y su relación con América».



José María Ballester disertó sobre la «Real Fábrica de Tapices».



Natacha Seseña centró su conferencia en «Las Manufacturas Reales de Cerámica: Buen Retiro y Moncloa».

Manuel Gómez de Pablos presentó el segundo bloque de conferencias del Ciclo «Manufacturas Reales», en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.



Intervención de Cristina Esteras.



**EL POETA
CLAUDIO
RODRIGUEZ,
II PREMIO
«REINA SOFIA»
DE POESIA
IBEROAMERICANA**

El Jurado, reunido en el Palacio Real de Madrid, otorgó el II PREMIO «REINA SOFIA» de Poesía Iberoamericana al poeta español Claudio Rodríguez.

El Premio, que preside S.M. la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de cooperación cultural firmado por ambas Instituciones.

El objeto de este galardón —dotado con seis millones de pesetas— es premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituye una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.

La entrega del Premio tendrá lugar en el Palacio Real de Madrid, bajo la presidencia de S.M. la Reina, en el último trimestre de este año. Asimismo, se celebrará un acto académico, en la Universidad de Salamanca, en torno a la obra de Claudio Rodríguez, y se editará un volumen con una recopilación antológica de sus poemas.

El Jurado de la segunda edición del Premio «Reina Sofía» ha estado compuesto por Manuel Gómez Pablos, Julio Feroso García, Fernando Lázaro Carreter, Camilo José Cela, Octavio Paz, Gonzalo Rojas, José Hierro, Alvaro Mutis, Darío Villanueva, Rafael Conte y Miguel García Posada.

A este II Premio «Reina Sofía» de Poesía Iberoamericana han concurrido más de una treintena de candidaturas, presentadas por las Academias de la Lengua de los países iberoamericanos, Real Academia Española, Departamentos de Filología Hispánica, Filosofía y Literatura de las Universidades del mismo ámbito e Instituciones Culturales.

El Jurado de la segunda edición del Premio «Reina Sofía» se reunió en el Palacio Real de Madrid.

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid se celebró la «V Velada Poética en la Voz de sus Autores».

**POESIA
EN PALACIO**

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la «V Velada Poética en la Voz de sus Autores».

El Patrimonio Nacional, en colaboración con el Foro Iberoamericano de la Universidad de Salamanca, invitó en esta ocasión a cuatro autores: Octavio Paz (Méjico), Gastón Baquero (Cuba), Jaime Siles (España) y Luis Alberto de Cuenca (España).

La quinta velada de «Poesía en Palacio» se celebró bajo la denominación de «Encuentro con Iberoamérica» —Mirar al horizonte—.

El acto fue presentado por Carmen Ruiz Barriónuevo, Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca.



V CICLO «PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO»

En el mes de abril se presentó, en el Aula de Música del Palacio Real de Madrid, el V Ciclo «Primavera Musical en Palacio» que, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes de España, organiza el Patrimonio Nacional, y en el que se han ofrecido cinco conciertos al aire libre, a cargo de la Banda Sinfónica de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Comandante Francisco Grau Vegara.

Los conciertos se celebraron todos los domingos del mes de mayo en los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, abiertos al público por expreso deseo de Su Majestad el Rey.

En este V Ciclo de «Primavera Musical en Palacio», organizado por el Patrimonio Nacional, se han interpretado diferentes estilos:

«Pasodobles de España», «Música Bandística», «La Habanera en la Fiesta Madrileña», «Oberturas de Conciertos» y «La Música en el Cine».

En el primer concierto el pasodoble fue el protagonista, con destacadas piezas como «Coplas murcianas», de Massotti; «Santander», de Rosillo; «De Andalucía a Aragón», de Texidor; y «Valencia», de Padilla, entre otras.

En el segundo concierto intervino la Banda del Departamento de Música de la

Dirección General de Enseñanza del Ministerio de Defensa, con obras como «Certamen Musical», de Dorado; «Fantasía Española», de Villa; «Todo son Nubes», de San José; y «Astorga», de Grau.

Merece destacarse dentro del V Ciclo de «Primavera Musical en Palacio» el concierto dedicado a «La Habanera en la Fiesta Madrileña», en versión sinfónica, con el acompañamiento de Coros de las Salinas y el Orfeón «Maestro Vallejo» de

Actuación de los Coros de las Salinas y del Orfeón «Maestro Vallejo» de Torrevieja, en los Jardines del Campo del Moro.



Torre Vieja, bajo la dirección de R. Lafuente. Interpretaron piezas como «Pregúntale a las estrellas», en adaptación de Lafuente; «Sabor a sal», de Pertusa-Lafuente; «La Calesera», de Alonso; «Agua, azucarillos y aguardiente», de Chueca; y «Don Gil de Alcalá», de Penella.

La siguiente actuación estuvo dedicada a «Oberturas de Concierto», con «Sant Joan d'Alacant», de Grau; «El Barón Gitano», de Strauss; y «Caballería Ligera», de Suppé. Asimismo, en homenaje a Tchaikovsky, en su centenario, se interpretaron «Capricho italiano», «Marcha eslava» y «Obertura 1812».

El concierto de clausura se dedicó a «La Música en el Cine», con obras como «Fanfarria Olímpica», de Williams; «My Fair Lady», de Loewe; «Música y Lágrimas», de P. Meinhold; «El mito de una voz», en homenaje a F. Sinatra, de varios autores; «Mary Poppins», de Sherman; y «West Side Story», de Bernstein.

CONCIERTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADEMICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA «REINA SOFIA»

Bajo la Presidencia de Honor de Su Majestad la Reina, la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música «Reina Sofía» ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con el que quedó clausurado el curso académico 1992-1993 de la Escuela Superior de Música «Reina Sofía».

En el programa de su actuación se incluyó el «Concierto n.º 1 para violín y orquesta de cuerda en Do mayor», de Joseph Haydn; y la «Serenata para cuerdas en Do mayor. Opus 48», de Piotr Ilich Tchaikovsky.



Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música «Reina Sofía».



PRESENTACION DEL LIBRO EL REAL SITIO DE LA ALMUDAINA

En el Palacio Real de La Almudaina, se presentó a los medios de comunicación el libro de José Francisco Conrado de Villalonga, editado por el Patrimonio Nacional, *El Real Sitio de La Almudaina, Palacio de los Reyes de Mallorca*.

Al acto asistieron Juan Fageda Aubert, Alcalde de Palma de Mallorca, y a su vez Consejero del Patrimonio Nacional; Javier Bas Pascual, Subdirector General de Administración de Inmuebles de este Organismo; y el propio autor.

La obra es el resultado de una amplia y minuciosa investigación con la que se pretende incrementar y difundir los conocimientos relativos a uno de los conjuntos histórico-artísticos más representativos de las Islas Baleares.

El autor arranca, en la primera parte de su obra,

«Historia del Real Sitio», del tránsito de la prehistoria a la historia, en un período que corresponde a diversas cronologías y que culmina en la actualidad.

«El Castillo de La Almudaina» es el título de la segunda parte. José Francisco Conrado se detiene en él para describir los elementos arquitectónicos y los bienes artísticos conservados en este Palacio. También hay una relación de los diversos oficios de la Casa del Rey y de la Corte: portero real, trompeta, cocineros, camareros, barberos, juglares, escuderos, guarda permanente, esclavos...

En el tercer capítulo, «Grandes Obras y Restauraciones», se analizan las diversas transformaciones de La Almudaina desde sus orígenes hasta 1988, y se estudia la situación actual de cara a la recuperación completa del antiguo Palacio.

La Editorial Patrimonio Nacional ha realizado una cuidada edición de 192 páginas y 94 ilustraciones, que hacen de esta obra una referencia obligada para estudiosos y visitantes de las Islas Baleares.

CATALOGO DE PINTURA VENECIANA HISTORICA EN EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Leticia RUIZ GOMEZ

Editorial Patrimonio Nacional.
Madrid, 1991

La autora de este libro al incluir en su título la palabra *histórica* introduce una matización necesaria para acercar al futuro lector el contenido del texto, ya que en él se cataloga la pintura veneciana del siglo XVI del Monasterio de El Escorial, pero no sólo la que actualmente se conserva en la fundación filipense, sino también la que en algún momento de su historia ornó sus muros. Esta es probablemente la aportación más relevante del presente trabajo, en el que, con un exigente criterio de estructuración científica, según señala en el prólogo el conservador del Museo del Prado Matías Díaz Padrón, se estudian las obras de Tiziano, Tintoretto, Veronés y los Bassano, que pertenecen o pertenecieron al Real Sitio, precisando con claridad el momento y el proceso de incorporación de cada pintura a los fondos escurialenses, así como su trayectoria posterior.

En este riguroso catálogo crítico, que constituye la parte fundamental y más extensa de la publicación, también se confirman o rechazan atribuciones, tras haber dedicado a cada cuadro una minuciosa investigación, erudita en la consulta de fuentes documentales, literarias y estudios precedentes; y técnica, en la observación directa de las pinturas. Un análisis estilístico e iconográfico, junto a una amplia aportación bibliográfica, completan cada

una de las fichas del catálogo, con el que se logra precisar la importancia de la colección, vinculándola además al fenómeno escurialense y a los gustos estilísticos de los monarcas españoles de la Casa de Austria.

Estas últimas ideas presiden la concepción de las páginas iniciales del libro, en las que la autora ha realizado un sugerente estudio, quizá poco desarrollado, sobre el origen del coleccionismo veneciano entre los reyes españoles del siglo XVI, y su proyección y evolución en la siguiente centuria.

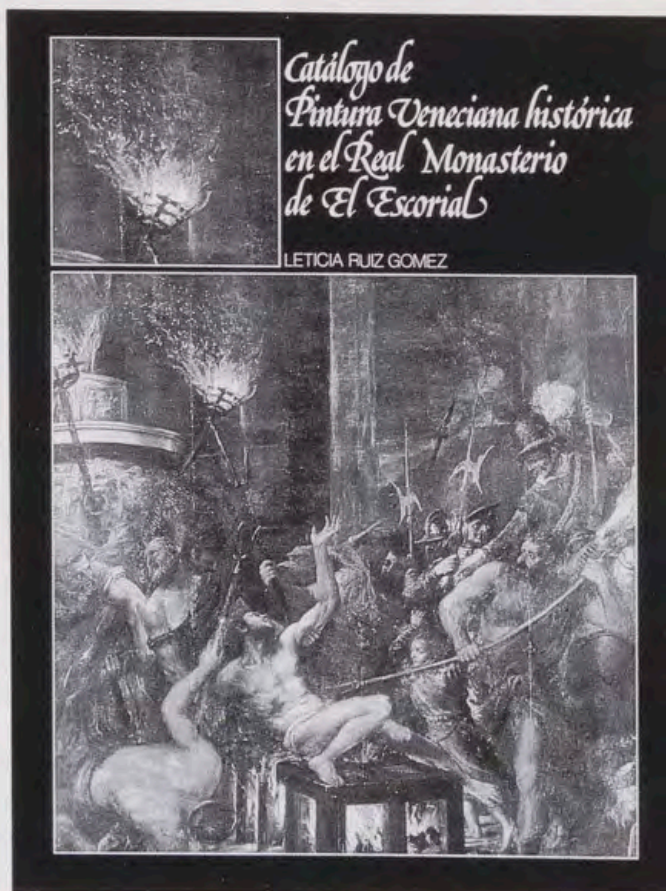
El papel de Carlos V como introductor del arte de Tiziano en España, y la influencia que en este sentido ejerció sobre su hijo Felipe II, son destacados por la investigadora, quien toma postura en defensa de la condición de *connoisseur* del Rey Prudente, en oposición a los que han creído ver en su afán por poseer obras del pintor de Cadore sólo una *acaparación de productos artísticos de alta calidad* (A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, Roma, 1988).

No obstante, aunque tanto el Emperador como su hijo mostraron una especial inclinación por Tiziano, ninguno de los dos pareció interesarse por otros pintores de la Escuela Veneciana, y sólo la obra de los Bassano, o de su círculo, llegó en número relevante al Monasterio desde los primeros momentos de su decoración. Esta circunstancia, como bien apunta Leticia Ruiz, debe relacionarse con la coin-

cidencia de gusto por lo natural y cotidiano entre el lenguaje bassanesco y la estética flamenca, tan arraigada en la pintura española, para la que este conjunto de cuadros fue uno de los focos de influencia más importante, sobre todo durante las primeras décadas del siglo XVII.

Esta parte inicial del trabajo concluye con un análisis sobre el coleccionismo de raíz italianizante que imperó en la España de Felipe IV. En este período los más relevantes coleccionistas de pintura pugnaron por adquirir obras venecianas del siglo XVI, estimadas sobre todo por su decisiva aportación al desarrollo pictórico del Barroco. El más interesado fue el propio Monarca, quien compró numerosos cuadros de esta Escuela. Muchos de ellos fueron destinados a formar parte de la nueva decoración del Monasterio encomendada a Velázquez, quien puso de manifiesto en esta labor sus preferencias venecianas, tendencia generalizada entre la mayoría de los pintores de la época.

Nos encontramos, por consiguiente, ante un interesante texto que viene a ocupar un destacado lugar dentro de la actual bibliografía del Arte español, tanto por el estudio realizado sobre la pintura veneciana en relación con España, como por el análisis del coleccionismo y de las preferencias artísticas de los monarcas españoles, pero sobre todo, y especialmente, por la exhaustiva investigación efectuada sobre la decoración de uno de los conjuntos más influyentes y decisivos en la definición y evolución de la pintura española del momento.



TRINIDAD
DE ANTONIO SAENZ



Real Academia Nacional de Historia

Entrevista

**TRES DECADAS
EN EL PRADO
ALFONSO
PEREZ SANCHEZ**

Tuvimos la oportunidad de conocer personalmente al profesor Pérez Sánchez en 1986, con motivo de la preparación de las exposiciones del IV Centenario de la terminación del Monasterio de El Escorial. Para el catálogo correspondiente a «Las Colecciones del Rey», Pérez nos permitió publicar un magnífico artículo titulado «Las colecciones de El Escorial y la configuración de la pintura del Barroco español», donde se analizaba la colección filipense como origen del movimiento pictórico del siglo XVII. Nuestra posterior asistencia a sus charlas y conferencias, alguna dictada en el propio Palacio Real de Madrid, y la reciente lectura de sus más significativos textos han venido a reforzar dos ideas que tenemos de hace años: que Pérez Sánchez es un magnífico prosista, y que a muchos nos hubiera gustado tenerle, en nuestros años universitarios, de profesor de Arte.

—Cursó usted la carrera de Filosofía y Letras en su rama de Historia. ¿Pero en su niñez o adolescencia sintió alguna inclinación vocacional, o experimentó alguna tendencia que le condujera hacia la Historia del Arte?

—La única manera que había de aproximarse al mundo artístico en la Universidad de aquellos años era estudiar Filosofía en su rama de Historia, por ser donde existía un mayor porcentaje de materias artísticas.

—Hubo algo de carácter vocacional, pues.

—Sí. Cuando yo era niño tenía dos intereses paralelos y en cierto modo complementarios. A mí siempre me interesó conocer cómo son las cosas, cómo es su realidad, cómo se ordenan, cómo se estructuran. Y me atraían las ciencias naturales, la zoología, la botánica. Pero también me atrajo el mundo del Arte, cuando todavía estudiaba el bachillerato, a los trece o catorce años de edad.

—Hablamos todavía de su bachillerato en Cartagena, ¿no?

—Así es. Era el bachillerato de siete años, de los que yo cursé cinco en Cartagena, mi ciudad natal, para hacer los dos últimos en Valencia, cuando mi familia se trasladó allí. Los tres primeros años de carrera los cursé también en Valencia, pero entonces surgieron dos razones que me llevaron a presionar a mi familia para poder continuar mis estudios en la Universidad de Madrid. Pensé que para estudiar Historia del Arte con un mínimo de rigor y con un profesorado adecuado, y con un campo más amplio y con más posibilidades era necesario venir a Madrid. Yo había leído mucho a Camón Aznar; era seguidor de la revista Goya que acababa de nacer, y estaba seguro de que era necesario continuar estudiando en Madrid.

—La calidad de enseñanza de la Universidad madrileña y el horizonte que la rodeaba fue la primera razón. ¿Cuál fue la segunda?

—La segunda razón fue mi interés por el mundo del cine, lo que me llevó a matricularme tanto en la Facultad de Filosofía como en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, porque yo quería hacer cine, y esto sólo se podía hacer en Madrid.

—¿Hacer cine como director?

—Sí, yo cursé dos años de Dirección, en una promoción de la que tengo un gran recuerdo. Eramos jóvenes provenientes de la Universidad, muy interesados por la imagen, y de allí salió, creo yo, una promoción brillante, aunque marcada por tragedias pre-

turas. Murió Gabriel Blanco, gran compañero, y hace pocas semanas que ha desaparecido Manuel Summers. Yo pensaba entonces, a mitad de la década de los 50, que el cine era un estupendo vehículo para difundir la imagen artística; me encontraba muy marcado por películas y documentales que presentaban viva la obra de arte, como algunos trabajos de Alain Resnais o de Elmer. Había una distancia abismal entre lo que nos ofrecían las fotos de los manuales de Arte y lo que nos podía ofrecer un documental que nos permitía entrar en el cuadro con mucha más profundidad para estudiarlo y desmenuzarlo. La penuria bibliográfica de la España de entonces, donde a lo más que se podía aspirar era a contemplar algunas publicaciones de calidad de Skira, contrastaba con las visiones del Arte proporcionadas por los documentales cinematográficos. Yo sólo cursé dos años de Dirección, porque entonces ya había terminado la carrera de Historia, y apareció la posibilidad de la beca en Alemania. Pero conservo un excelente recuerdo de aquellos años de cine, en que por primera vez un grupo de jóvenes universitarios se acercaban a la cámara. Basilio M. Patino fue también miembro de aquella promoción, tan ilusionada con las



famosas conversaciones de Salamanca, de 1954. Fue para mí una experiencia enriquecedora.

Pero me gustaría insistir, volviendo algunos años atrás, en mi interés permanente en el trasfondo de las cosas, incluso cuando en mi adolescencia pensaba dedicarme a las Ciencias Naturales.

—¿Se refiere a la «metafísica de las cosas»?

—Quizás «metafísica» es una palabra demasiado solemne. Yo me referiría simplemente a la «física de las cosas». A las raíces biológicas o históricas de las materias que estamos estudiando. Lo que mi maestro don Diego Angulo llamaba «la clasificación»: de dónde viene esto, a dónde va, con qué se relaciona, de dónde recibe influencias, sobre qué influye a su vez. El encuadramiento, en suma, de las cosas, el saber cuáles son sus parientes pobres y sus parientes ricos. Este proceso de estudio ha sido siempre mi preocupación y lo mismo puede aplicarse a un animal, que a una planta, que a un cuadro del XVII.

—Estos procesos de estudio tendentes a los encuadramientos y calificaciones nos podrían llevar, en el

Arte, al mundo de las escuelas y de los estilos, que es algo tan polémico, tan claro para algunos y tan difuso para otros, hasta el punto de que algunos autores llegan a negar la existencia de los propios estilos.

—Las definiciones de estilos son siempre algo convencionales. Son procedimientos para poder entender, a modo de cuadrículas ordenatorias para poder establecer unas parentelas, unos rasgos de familia, unas formas, unas características comunes. Esas cosas, sean formas, gestos, comportamientos o caracteres que permiten establecer parentescos, son lo que llamamos estilos, aún contando, como dije antes, con una cierta dosis de convencionalidad. El concepto mismo de estilo es algo perfectamente discutible.

—Volvamos al hilo de su carrera académica. Al terminar sus estudios, comienza a preparar sus trabajos para la tesis, que duraron casi seis años. Fue una tesis relativamente rápida, ¿no?

—No lo crea. Ahora se preparan tesis doctorales en apenas dos años; en esto de los plazos del doctorado también hay opiniones enfrentadas.

—¿Le parece bien que se fijen plazos, algunos tan cortos, para preparar una tesis doctoral?

—El doctorado es una madurez a la que hay que llegar por sus pasos si no se quiere caer en el riesgo de improvisaciones. Creo que la fijación de plazos de la nueva normativa de las tesis, que me parece monstruosa, está basada exclusivamente en criterios válidos para las ciencias experimentales, y en este campo se podría, quizás, entender un trabajo de tesis limitado en el tiempo, porque el experimento concreto, o el método de investigación envejece y puede quedar obsoleto y las conclusiones pueden ser dudosas o pueden ser obtenidas por métodos más modernos y más evolucionados.

Pero en el campo de la Historia, del Arte y de las Humanidades en general, no se deben limitar los tiempos. Un estudio histórico no puede asimilarse a un proceso de laboratorio que tiene un principio y un final; es algo distinto.

Lo que puede tener sentido en Biología, Física o Química, donde las tesis se basan generalmente en experiencias, y pueden por tanto tener un tope temporal, carece de fundamento en los estudios de Humanidades. Sin llegar con ello, claro está, a algunas exageraciones de la escuela francesa, donde las tesis doctorales eran casi la culminación de una vida de estudio. Tanto no. El doctorado debe ser el certificado de capacidad intelectual, con un plazo razonable que permita estudiar, madurar, viajar. Pero con lo que no puedo estar de acuerdo es con estos trabajos hechos actualmente con tanta rapidez que no pueden alcanzar otra calificación que la de «tesinas», en el mejor de los casos.

—¿Qué profesores recuerda de sus años universitarios de Madrid?

—Aquella era, desde luego, una Universidad distinta a la actual, con grupos de alumnos más reducidos, con profesores rodeados de una cierta prosopopeya y muy distanciados del alumnado.

—Se decía que eran como señores feudales...

—En cierto modo, sí. Tenían un paje que les llevaba la cartera, y un bedel que les pasaba las diapositivas. La distancia, la lejanía del profesor, no siempre merecida, era una realidad. En este ambiente de catedráticos difícilmente accesibles, que a veces no iban a clase y se hacían sustituir por el ayudante de turno, existían pro-

fesores que por su rigor, su dedicación, su eficacia, y su calidad profesional y humana, eran la honrosa excepción.

Yo nombraría a dos. A don Manuel Terán, excelente humanista y profesor de una materia tan ardua de enseñar como es la Geografía, a la que era capaz de convertir en algo rico y lleno de vida. El profesor Terán convertía las clases de Geografía en algo lleno de historia, de sociología, muy variado y plural.

—El otro profesor sería don Diego, claro.

—Efectivamente, don Diego Angulo fue mi maestro en todos los sentidos y tuve la suerte de trabajar con él y profesarle gran afecto y admiración. También había otra figura cuyos escritos, y en especial sus críticas de Arte Contemporáneo, me habían atraído un tiempo: don José Camón Aznar. Sus trabajos eran a veces discutibles, pero expuestos siempre con un lenguaje prodigioso, porque era un gran maestro de la Lengua.

—Es curioso, pero no llegó a ser académico de la Española.

—Fue académico de la Historia, de Bellas Artes y de Ciencias Morales y Políticas, y no de la Lengua, a la que debió pertenecer.

—Confundía un poco su aspecto tosco, pero debajo de aquel físico de grandes cejas se escondía una extraordinaria sensibilidad.

—Camón fue un gran maestro de la palabra. Domesticaba las palabras como había hecho Baltasar Gracián en el siglo XVII. Era un magnífico escritor, y sabía dotar a su voz de gran carga poética, a veces excesiva.

—¿Y cómo era el Camón Aznar profesor?

—Quizás algo inferior, porque era hombre de múltiples ocupaciones y eso le hacía faltar a muchas clases. Carecía, pues, de continuidad en este sentido, pero era capaz de dictar algunas lecciones muy brillantes, que luego veíamos reproducidas en el artículo o el ensayo que a la sazón estuviera escribiendo. A mí me defraudó en algunos aspectos como profesor, pero al año siguiente me vi muy satisfecho de tener como maestro a don Diego Angulo, que era precisamente lo que yo andaba buscando. Era el hombre que nos enseñaba a mirar la obra de arte, a comprenderla, a escribir sobre ella con precisión y rigor, sin palabras huecas y de uso múltiple.

Don Diego sabía usar la palabra precisa y definitoria en cada momento determinado, y huía de la palabra comodín. Muchos interpretaban esto como frialdad, sequedad y dureza, cuando para mí se trataba de todo lo contrario.

—Debió ser un hombre muy plural en el campo del Arte, porque se sentía cómodo hablando de escultura, de pintura, de platería o de arquitectura.

—Tenía una curiosidad múltiple, a la que unía un gran deseo de saber y de comunicar, y de que sus discípulos completasen caminos que él sugería. No se ocupaba exclusivamente de un camino por el que obligase a caminar a todos sus alumnos. En absoluto. Don Diego brindaba tesis y tesinas de lo más variado; fue el que comenzó a trabajar con más ahínco en cuestiones iconológicas e iconográficas, o relativas al mecenazgo. Lo fundamental para él era la Historia del Arte, y por su control de las efusiones y su carácter reservado algunos le han acusado de hacer una historia excesivamente formalista. Pero yo no estoy de acuerdo.

Yo debo a don Diego Angulo mucho de lo que sé y bastante de lo que soy.

—La verdad es que no es frecuente oír en un discípulo un tributo tan sincero a su maestro como éste que usted rinde a la memoria de Angulo, al cual me sumo, porque a mí, personalmente, me impresionaba incluso su figura.

—Era un hombre muy a la vieja usanza, si se quiere, pero de las buenas cosas de la vieja usanza. Todas las medallas tienen dos caras. Hay vieja usanza absolutamente despreciable y hay muchas cosas tales como dignidad, gravedad, rigor, dimensión humana, que es una lástima que se pierdan. Pero además de todo ello, el profesor Angulo poseía la autoridad del saber verdadero, no hueco.

Si hacía una objeción, era desde una autoridad muy profunda. Era un excelente maestro porque orientaba los trabajos con la preocupación fundamental de cubrir lagunas o campos que necesitaban estudio e investigación.

—A usted le orientó la tesis.

—Sí, nos supo dirigir hacia el estudio de aspectos poco conocidos, como la pintura flamenca, o la italiana

del XVII en mi caso, que eran fundamentales para comprender las colecciones españolas, y para poner en su justo puesto a algunos artistas españoles que pudieran estar hipervalorados.

Yo fui encaminado hacia la pintura italiana —y Díaz Padrón hacia la flamenca— para mejor conocer las colecciones españolas. Y no siempre se veía un rodeado por la comprensión de todos, ni siquiera de los especialistas. Yo recuerdo la sonrisa un poco despectiva de Sánchez Cantón, cuando llegué al Prado a estudiar pintura italiana barroca. Me decía, «pero Alfonso, ¿cómo se dedica usted a estas cosas?».

En el fondo él pensaba que lo que había que estudiar era Velázquez y no se daba cuenta de que, para conocer a Velázquez, había que saber qué pasaba en Italia a mediados del XVII. La idea despectiva hacia lo de fuera, esa idea machadiana del español «que desprecia cuanto ignora», ha sido uno de nuestros mayores males culturales. Don Diego sabía que había que formar en España especialistas en pintura flamenca, francesa, italiana, especialistas en dibujo y grabado, que pudieran hablar «de tú a tú» a los expertos extranjeros y poder romper el bloqueo de la ignorancia española.



—Pero don Diego también estudió la orfebrería, y la tapicería, la platería, los tejidos, y tantas y tantas cosas.

—Esto fue en cierto modo herencia de su maestro, Manuel Gómez Moreno. Yo me honro en ser un eslabón de esa cadena y en ser heredero de esa preocupación cultural. Preocupación que arranca, en última instancia, de la Institución Libre de Enseñanza, que es donde radicaba ese deseo de renovación. Fue el único empeño verdaderamente serio de transformar la educación española.

—Usted también tendrá discípulos.

—Todavía es pronto, pero hay personas que han trabajado conmigo y a las que he dirigido tesis e investigaciones. Pero debo decir que los de mi generación fuimos muy afortunados, porque hace treinta o treinta y cinco años había más «huecos» que ahora, y hoy casi se puede hablar de una cierta saturación. No diré saturación de gente valiosa, sino de gente a secas. Y no siempre los más valiosos son los que encuentran mejores oportunidades.

En estas décadas pasadas, con el gran crecimiento universitario, hubo necesidad de multiplicar el profesorado y por eso había lo que antes llamaba «huecos».

Ahora no es así. Yo he tenido alumnos muy valiosos que no han podido hacer carrera universitaria por carencia de sitios en los que poder encajarse. En otros casos ha sido al revés, que personas de menos talla, por razones de azar, o de influencias, o de suerte en determinadas coyunturas, han podido encontrar acodo.

Lo cierto es que la reciente funcionarización del profesorado ha creado una muralla que durante algunas décadas va a tapiar materialmente el acceso a la Universidad de los jóvenes valiosos.

—Son muchos los profesores y especialistas que han pasado por esta Sección de REALES SITIOS, y la opinión en contra de la provisión de plazas de profesores universitarios es prácticamente unánime. Y uno se pregunta qué ha sucedido y cómo se pudo llevar a cabo algo con lo que casi nadie estaba de acuerdo.

—Hay un refrán español que lo explica: «Entre todos la mataron y ella sola se murió». Todos somos responsables, unos por acción y otros por omisión. Las cosas han ido saliendo y han ido rodando, sin una oposición frontal verdadera y sin una crítica rigurosa y desinteresada. Algunos pasos atrás ya se han dado, pero hoy tenemos las universidades bloqueadas con un profesorado mediocre, salvo excepciones, al que le quedan 20 ó 30 años de vida activa y con una disminución ya patente del alumnado.

—No se puede entender la obra ni la ejecutoria del profesor Pérez Sánchez sin hablar de su larga vinculación con lo que él mismo llama «nuestra primera institución cultural»: el Museo del Prado.

—Mi vida intelectual y académica se debe en buena parte al Museo del Prado, donde ingresé hace treinta y dos años a propuesta de don Diego Angulo, que era entonces vicepresidente del Patronato.

En 1961, al asumir la dirección Sánchez Cantón, se produjo un cambio notable en la medida en que hasta entonces los directores del Prado habían sido siempre pintores.

Sotomayor, director tantísimos años, fue el último director-pintor, y al morir tuvo acceso a la dirección el anterior subdirector, también muchos años, que era Sánchez Cantón. Por primera vez un profesor de Historia del Arte dirigía el Museo del Prado, que era algo ya muy normal en casi todos los museos de Europa. Se ponía pues de manifiesto un planteamiento de

renovación, dentro de la miseria y de los escasísimos recursos de que se disponía entonces. No olvidemos que hasta 1960 no había más personal científico que un director y un subdirector. Existía desde los años 20 una precaria comisión catalogadora, de la que el propio Angulo había formado parte en 1945, pero de la que se desentendió, quizá por falta de acuerdo con Sotomayor, quedando por ello «la comisión» en una situación un tanto bloqueada, que no evolucionó hasta 1961, cuando a la vista de mi expediente, que ya incluía un año de trabajo becado en Múnich, pude acceder como miembro, por cierto, miembro único, de esa comisión catalogadora, con el encargo de la revisión de los depósitos del Museo.

—Lo que se llamó el «Prado disperso».

—Así es. Se trata de una expresión, creo que feliz, que yo acuñé cuando tenía 25 años, para designar unos fondos muy poco controlados desde casi cien años atrás. Se habían hecho algunos intentos de revisión desde el Patronato, pero casi siempre fallidos, lo que provocó alguna dimisión sonada como la de don José Lázaro Galdiano. Era un problema que pesaba sobre la conciencia de todos. Mi labor comenzó con la revisión de los propios almacenes del Museo y de los cuadros depositados o existentes en otros lugares, con lo cual tuve que estar viajando sin cesar. Algunos cuadros de mi tesis los rescaté yo mismo en estos viajes.

La obra maestra de Guido Reni, que está hoy en lugar de honor en El Prado, la encontré en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, detrás de una inmensa pila de expedientes, en la secretaría. En la Universidad de Santiago se me negó la entrada. El rector me impidió el paso, a pesar de mostrarle mi credencial del Patronato.

—Fue un trabajo muy difícil.



—Desde luego, y hubo muchos problemas y muchas exageraciones, incluso por parte de la prensa, que allá por 1977 hablaba algo así como de 5.000 cuadros perdidos. Esto no era cierto, era un escándalo absurdo, pero sirvió para que las autoridades judiciales tomaran cartas en el asunto y El Prado y sus colaboradores pudiéramos sentirnos respaldados en esta tarea por la propia Fiscalía del Estado.

—¿En qué estado se encontraban estos lienzos?

—Había de todo, pero algunos casos eran terribles. Encontramos algunos Riberas en un Instituto de Badajoz, colgados en los muros de una galería, que era el lugar donde los niños pasaban el recreo en días lluviosos. No era extraño encontrar lienzos y bastidores muy dañados. Pero no todo fueron malas caras, pues en algunos casos el depositario de turno comprendía el disparate flagrante y facilitaba la devolución de las obras al Museo. En fin, aquella labor fue interesantísima, porque me permitió conocer El Prado a fondo, no sólo el «Prado colgado», que lo conocía todo el mundo, sino el «Prado disperso», el «Prado misterioso», que incluía mucha pintura italiana, flamenca y francesa del XVII, mucho retrato, mucha pintura española religiosa, si se quiere menor, o no tan menor, pero que tiene su lugar en la historia del Arte y en la historia de España. Para mí fue una experiencia impagable de aprendizaje directo. Paul Guinard me lo decía con frecuencia: «¿qué suerte tiene usted, Alfonso, de trabajar directamente con los cuadros. Los demás sólo podemos ver fotografías!».

En este sentido, yo le debo muchísimo al Prado, y creo que también algo me debe El Prado a mí.

—Usted ha trabajado, como Subdirector, con todos los directores últimos como Xavier de Salas, Pita Andrade.

—Así es, con ambos.

—Con el Padre Sopena...

—No, con el Padre Sopena no, porque dimité cuando le nombraron, porque creí que su acceso a la dirección del Museo fue un error. Creo que se había conseguido una continuidad de especialistas de Arte en el cargo de dirección, que se rompió, equivocadamente a mi juicio, en aquella ocasión.

El Padre Sopena era una persona respetabilísima, pero que no tenía nada que ver con ese mundo. Es como si a mí me hubieran nombrado Secretario del Conservatorio. El Padre Sopena era un buen musicólogo y era un hombre del mundo cultural, sin duda, pero yo no podía estar de acuerdo con aquello y dimité.

—La situación se enderezó nada más llegar Solana al Ministerio de Cultura, fue cuestión de semanas, ¿no?

—De algunos meses. Mi nombramiento fue en febrero de 1983. A lo que usted se refiere como medida muy rápida es a la gratuidad, que tuvo lugar a mediados de diciembre de 1982.

—¿Qué le parece lo de la gratuidad?

—Me parece muy bien. Sé que hubo en su momento alguna reserva, alguna discrepancia, pero creo que es un acierto. Los museos son centros de primera enseñanza y como tales han de ser gratuitos. Si la enseñanza es obligatoria y gratuita y la pagamos con nuestros impuestos, ahí se deben incluir los museos. Lo que yo sí he defendido, al menos como prueba, es que el Museo tenga un día, o dos días, o un par de tardes, con entrada pagada, para aquellas personas

que deseen una cierta tranquilidad y quieran pagar ese «plus de comodidad».

Temo que si no se hace es por temor a que ese día o esa tarde de pago no aparezca nadie por los museos, y alguna experiencia, desgraciadamente, ya existe en casos parecidos. En resumen, creo que los museos deben ser gratuitos como elementos estatales de educación, sin perjuicio de que el que no desee aglomeraciones pueda pagar por esa pretendida tranquilidad o comodidad.

—¿Cuántos años dura ya su vinculación al Prado?

—Más de treinta años, si bien con la interrupción ya comentada, mientras fue Director Sopena, y otra



interrupción de dos años, coincidiendo con mi Agregación universitaria, lo que suponía incompatibilidad. No obstante estos dos años yo seguí asistiendo diariamente al Museo, para trabajar en la biblioteca. Pero en fin, desde mis primeros trabajos, luego en la Subdirección, más tarde en la Dirección, y ahora, vinculado al Patronato como Director Honorario, son más de tres décadas, aunque administrativamente sólo pueda contar veintiocho años, restando esos periodos a que me he referido. Se podrían resumir como diez años de «chico para todo», diez años de Subdirector y ocho años de Director.

—A muchos les sorprendió en febrero de 1991 su cese, un tanto abrupto y fulminante, en la Dirección del Museo del Prado, por una oposición a la política exterior o política militar, durante la Guerra del Golfo.

—Para mí también fue sorprendente, porque pensaba que un puesto como el de la Dirección del Museo debería ser algo absolutamente independiente de las cuestiones a que usted se refiere. Por otra parte, podía haber una razón, quizás formal, pero que también me parece un error, porque implica una contradicción. En su momento se jaleó el retorno del Prado a la autonomía, independizándose de la Dirección General de Bellas Artes. Y eso era algo muy positivo en todos los sentidos, y resolvió muchos problemas de funcionamiento. Pero al subir el grado de independencia y de importancia del Museo, al Director se le daba categoría de Director General, con lo cual la pretendida autonomía quedaba un tanto en precario. Podía haber una cierta autonomía

de gestión, pero, dentro del organigrama del Ministerio de Cultura, el de Director pasaba de ser un puesto profesional a un puesto con distinto carácter, y un evidente cariz político.

Esto, desde un punto de vista formal, podía justificar el cese.

—¿Y desde un punto de vista de actitud intelectual?

—Eso ya es otra cuestión, en la cual cada ministro decide. Pero, en fin, para mí esto ya es un capítulo cerrado.

—Y ahora, ¿qué trabajo tiene entre manos?

—Pues la cátedra, la Universidad, las clases, las publicaciones. Apenas hace seis días que he terminado de corregir exámenes. Yo no he dejado nunca de enseñar, salvo los años de la Dirección.

—¿Por incompatibilidad administrativa?

—Sí, y desde luego por incompatibilidad física y material, pero ahora vuelvo a dar clases como siempre, en mi cátedra de Arte Moderno en la Complutense de Madrid, entendido desde el periodo renacentista hasta la Revolución Francesa. A mí me gusta dar clase y creo que mis alumnos me recuerdan. Pero la Universidad de hoy ha cambiado un poco, y el nivel es más bajo que hace algunos años. Probablemente se debe a que el bachillerato actual funciona mal.

—¿Será por la masificación?

—No creo. En 1973 yo pasé de la Complutense a la Autónoma y el último curso que di en la primera de ellas, al despedirme, estaba dedicado a Velázquez. Era un curso optativo y se me matricularon 280 alumnos, dando la clase en el Paraninfo. Aquello estaba masificado y, sin embargo, el nivel medio era muy aceptable, desde luego mucho mejor que el que observo ahora en mi curso de Arte Barroco en último año de carrera. La diferencia es abismal.

Es tremendo hablar de filosofía o de literatura, hablar por ejemplo de Ovidio y encontrarse con un enorme desconocimiento en el alumnado, que son muchachos y muchachas a un año de su licenciatura. Eso no quiere decir que no haya algunas excepciones, debidas a un propicio ambiente familiar, o a la propia curiosidad personal de cada uno. Creo que hoy lo que se ha generalizado mucho es la falta de interés, la falta de curiosidad. La verdad es que suspendo a pocos alumnos, porque el que no se sabe la asignatura no se presenta, pero en los que sí lo hacen pongo muy pocos suspensos, porque se han estudiado los apuntes. Pero al corregir, adviertes que el alumno se comporta como un mero traductor de apuntes, que no ha leído ni aportado nada nuevo.

—Hay que hablar un poco de Velázquez, que es un asunto casi inevitable en su presencia.

—Sobre todo por la exposición.

—Podríamos hablar primero de las exposiciones en general, cada vez más frecuentes y numerosas, que obligan a las obras de arte a un cierto ajeteo viajero.

—Yo creo que muchas veces es un riesgo inútil, diría que en un sesenta por ciento de los casos; pero queda un resto notable, de un cuarenta por ciento, de exposiciones que constituyen un enriquecimiento del saber. Confrontar versiones diferentes de una obra cuya autoría está en discusión, estudiar la cronología y la evolución de un artista da siempre un fruto científico, y el riesgo compensa.

Pero cuando son exposiciones del tipo «grandes obras de...», o se basan en trasladar la Piedad de Miguel

Angel a Nueva York o la Gioconda al Japón, no es más que pasear la obra de arte con gran riesgo y sin interés científico alguno.

Ahora bien, cuando hay temas monográficos, cuando hay una confrontación fecunda de obras, cuando se persigue un tema a través de un autor o de varios, las exposiciones son necesarias. Muestras del tipo de la reciente de Tiziano en París, o la del tema de la Vanidad en Francia, o la que hicimos hace siete años de «Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo» me parecen utilísimas y necesarias.

Dan los perfiles verdaderos de los artistas con un fondo científico de gran altura. Lo demás no es más que publicidad o gestos políticos. Creo que la política es un enemigo de la cultura, un absoluto enemigo de la cultura.

—Entonces usted se muestra partidario de exposiciones como las de Manet (1983), Watteau (1984-1985), Toulouse Lautrec (1992) en el Grand Palais de París, o como la de Velázquez de 1990.

—Por supuesto, esas son las exposiciones que vale la pena hacer, y de las que nos quedan unos soberbios catálogos que son instrumentos de trabajo. La de Velázquez nos sorprendió a todos, porque tenía la excepcionalidad de permitir ver prácticamente entera la obra del artista. Esto hubiera sido imposible con un Rubens,

—Hay dos anécdotas que convendría aclarar. ¿Es cierto que el personaje más a la derecha, en «Las Lanzas», es un autorretrato de Velázquez?

—No, rotundamente no. Se trata de una leyenda que ni siquiera es antigua. Data del siglo XIX. De Velázquez sólo hay dos autorretratos: el de Valencia, del que existen muchas copias, y el de «Las Meninas».

—¿Es cierto que la Cruz de Santiago, en «Las Meninas», se la pintó años después?

—Sí, el cuadro se pintó en 1656 cuando Velázquez todavía no era caballero de la Orden. Lo que es leyenda es que la Cruz la pintara Felipe IV. Probablemente fue el propio Velázquez el que se la pintó.

—Debió ser un hombre distante.

—Sí, lo fue.

—Es difícil conocer su carácter sin contar con literatura epistolar.

—Hay algo. Se acaban de publicar hace dos meses unas cartas interesantísimas en el Burlington Magazine, producto de la investigación de un español que trabaja en Francia, que ha encontrado en Bolonia un bloque de cartas dirigidas por Velázquez desde Roma a un noble boloñés, que tienen un enorme interés, hablando de Pietro de Cortona y de lo que ha cambiado su opinión sobre Pietro al contemplar los techos del Pa-

—Perdónenos el cambio brusco de materia, pero no podemos dejar de hablar de dos asuntos muy actuales. Hace pocos días se ha cerrado la operación de compra de la Colección Thyssen, con general aprobación, pero con algunas voces, muy notables, que la han criticado, ¿cuál es su opinión?

—Toda colección de Arte que llegue a nuestro país debe ser bienvenida, pero en este caso hay elementos que a mí no me gustan nada. Uno es esa aureola de «generosidad» con que la ha rodeado, cuando en realidad se trata de una compra, con mejor o peor precio, pero una compra, y por tanto no comparable a las donaciones americanas que son bases de museos. En segundo lugar, ¿la Colección es importante? Sin duda. La Colección tiene varias, o mejor, bastantes obras maestras. Yo diría que hay entre veinte y treinta piezas magníficas, estupendas. Y luego una enorme cantidad de pintura que calificaría de normal, o menor, pero que en España es importante, porque tenemos lagunas en el mundo del XIX. Pero no podemos cubrir esas lagunas con algo que es inferior a lo que tenemos.

Hablo por ejemplo del impresionismo, donde no tenemos nada, pero en lo comprado no existe ninguna obra maestra del impresionismo.

Pero lo más grave, a mi entender, es que esta Colección viene con unas exigencias de mantenerse unitaria, de que ha de estar en exposición permanente, sin poderse fragmentar. Si se piensa que más de las dos terceras partes del Prado no se pueden exhibir por falta de espacio, comprenderemos que se le está dando un tratamiento prioritario respecto al tesoro patrimonial de España.

Y además se trata de lienzos de comercio, es decir, manipulados, restaurados, embellecidos... Los cuadros del Prado podrán estar más sucios, pero son más auténticos. El Prado podría tener su expansión en el Palacio de Villahermosa, y ahora esta posibilidad está truncada.

—Y para concluir, ¿qué le parece la reciente controversia Tàpies-López, o abstractos y realistas?

—Me parece una pena, porque de esta controversia quien saca beneficio son los malos abstractos que desprecian el realismo, amparándose en las palabras de Tàpies; y los malos realistas que se acogen a Antonio López para defenderse de las acusaciones de Tàpies.

La distinción no debería hacerse entre Tàpies y López, sino entre buenos y malos. Hay muchísimos realistas a los cuales se les podrían aplicar las palabras de Tàpies, y muchísimos abstractos de los que el propio Tàpies renegaría;

—¿Cuál es su actual trabajo para el Patrimonio Nacional?

—He terminado un estudio previo y una Memoria para la realización de un catálogo serio y riguroso de las colecciones pictóricas del Patrimonio Nacional, con un buen nivel científico, y poder preparar un plan de publicación de seis o siete volúmenes, por escuelas y conjuntos, sugiriendo los especialistas que considero más idóneos y contando con la colaboración, naturalmente, del personal de esta Casa. Espero que así se haga y poder tener una buena catalogación dentro de cuatro o cinco años. Hay que pensar que el Patrimonio Nacional posee casi ocho mil cuadros, es decir, la misma cantidad que El Prado, incluido el «Prado disperso» y que gran parte de ellos no se han estudiado nunca.

Entrevista: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO



que pintó dos mil cuadros, o con un Goya, que pintó ochocientos.

—¿Esperaba usted el éxito que tuvo?

—Esperaba éxito, pero no tanto, porque acabábamos de hacer la de «Goya y la Ilustración» y se habían vendido veinte mil catálogos. Era lógico, porque Goya es un pintor de argumento, que arrastra, que cuenta cosas, violentas y apasionadas, que prende, que tiene una veta literaria que interesa al público. Velázquez, por el contrario, es Velázquez, pero es más distante, con un gran porcentaje de retratos; para Velázquez preparamos cuarenta mil catálogos y se vendieron en la primera semana. Al final se hizo un total, que se vendió, de trescientos veinte mil ejemplares. Lo nunca visto. Hubo gentes de Madrid que no habían visitado El Prado en su vida y fueron capaces de hacer colas de cinco y seis horas.

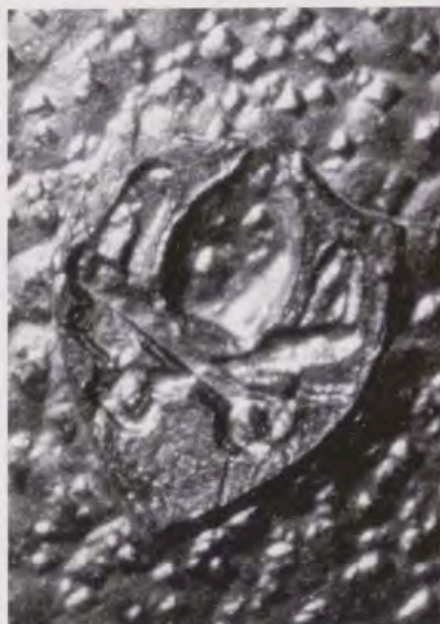
lacio Barberini. Se trata pues de un artista hablando de otro artista, y eso en España, y en particular en Velázquez, es muy escaso. Lo que sí existen son referencias a Velázquez, incluso del propio Rey, calificándolo de «flemático», es decir de tranquilo, que no se apura por nada, que mira un poco por encima del hombro... Era un hombre muy consciente de su valía y su significación, de que estaba, como artista, por encima de sus contemporáneos; pero también era muy celoso de que nadie pudiese acercarse. Artistas muy valiosos que tuvieron un inicio de contacto con la Corte, como Pereda o Leonardo, fueron vetados por Velázquez en su acceso a las vacantes de «Pintor del Rey».

Probablemente en el bloqueo de estas plazas vacantes existió la complicidad de la Junta de Bureo, con la rutinaria excusa del «no hay dinero».

UNA PIEZA DEL PLATERO ANGELO PELLEGRINI EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Entre las piezas que han pasado por el Taller de Metales del Servicio de Restauración del Patrimonio Nacional se encuentra un relieve en plata, bronce dorado y lapislázuli, que ya dimos a conocer en el Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional, con el número 111, al que corresponde el número de inventario actualizado 10012252.

En aquella ocasión sólo pudimos apreciar la conocida marca de la ciudad de Roma: Tiara sobre dos llaves



cruzadas, debido al alto grado de suciedad y oxidación que presentaba toda la pieza. Esta marca de localidad, y el hecho de tener una gran similitud con otro relieve dado a conocer por Maria Accascina, perteneciente a la Casa de Saboya, como única obra segura del platero Francesco Natale Juvvara (1673-1759), hermano del conocido arquitecto Filippo, nos llevó a situar este relieve de Madrid dentro del mismo taller y época que aquél.

Hoy en día, tras su limpieza y restauración, hemos podido observar con mayor exactitud y claridad las marcas que lleva esta pieza, reproducidas al margen, y que se encuentran muy repetidas tanto en el marco como en la chapa del relieve central. La marca de localidad, que como ya dijimos es de Roma, presenta dos variantes respecto a su borde, lo que nos lleva a identificarlas con las que se utilizaron en la Ciudad Eterna entre 1815 y 1870, correspondientes a la ley de 889 milésimas.

La tercera marca que dimos como frustra, hoy se puede apreciar con menos dificultades, aunque su lectura se ha podido completar tras la comparación efectuada entre las distintas que se han localizado en la misma pieza. Se presenta dentro de un rombo de borde recto y en su interior, en sentido vertical, se puede leer: A/II6/P.

La marca se corresponde con la número 2102 del repertorio de marcas de plateros italianos de 1800, publicado por Donaver y Dabbene, quienes la atribuyen al platero Angelo Pellegrini, documentado en Roma entre 1857 y

1867, lo que nos permite fechar esta pieza entre esos años.

El relieve de Juvara, que tiene como tema una Sacra Familia, de clara influencia rafaelesca, se da como existente al menos hasta finales de 1931, año en el que se exhibió en la exposición «Antica Oreficeria Italiana» en Milán, y hoy lo conocemos gracias a una antigua fotografía, en la que no podemos apreciar de forma clara diferencias sustanciales, sí, acaso, la altura del relieve de las diferentes molduras y adornos del marco, que podían estar en



función de una técnica diferente, más industrializada. Por otra parte, el medallón central del relieve de Palacio representa una Inmaculada de clara iconografía decimonónica.

Por todo ello, no estamos desorientados al decir que este relieve de la Inmaculada del Palacio Real de Madrid es una réplica claramente historicista del que realizó Juvara para la Casa de Saboya, réplica muy al estilo de la época, de tendencia romántica y que con toda probabilidad fue un regalo del S.S. Pío IX a la Reina Isabel II o a la propia Infanta Isabel, la cual lo dona al Relicario de la Capilla Real, por disposición testamentaria, en el año 1931.

FERNANDO A. MARTIN

RESTAURACION DE 50 LIBROS DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Patrimonio Nacional ha intervenido en la restauración de las encuadernaciones de 50 libros de la Catedral de Segovia, con motivo del Congreso Internacional de Bibliófilos, que se celebrará en Madrid, en septiembre del presente año, organizado por la Asociación Internacional de Bibliófilos.

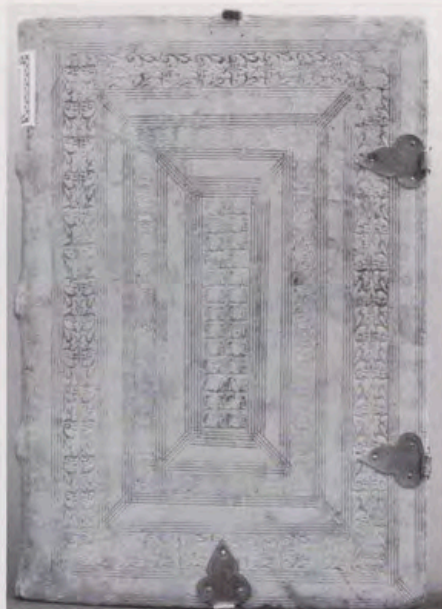
La limpieza y consolidación de las encuadernaciones ha permitido apreciar mejor la calidad de los motivos decorativos mudéjares, de gran interés por los hierros utilizados.

La intervención se centró en las encuadernaciones. Se llevó a cabo una labor de limpieza y consolidación. La limpieza incluía en una primera fase la eliminación de todo elemento sólido superficial, como el polvo, que en la totalidad de los volúmenes era abundante. Se utilizaron métodos mecánicos: brochas y aspersor suave. Seguidamente se procedió a consolidar todos aquellos elementos sueltos, como cabezadas, broches, etc., y al asentamiento de la piel que se encontraba levantada, desgarrada o suelta.

Las cabezadas se asentaron de una manera provisional, con hilo de algodón, en espera de una restauración más

profunda. La piel se consolidó por medio de engrudo de almidón, y se hidrató, finalmente, por medio de grasa curtidora para pieles, que la dejó protegida.

EQUIPO DE RESTAURACION DE LIBROS Y DOCUMENTOS



JARRON DEL COMEDOR DE GALA DEL PALACIO REAL DE MADRID

INVENTARIO: 10003408

OBRA: Jarrón de Sévres de bronce dorado y cincelado y porcelana pintada y esmaltada.

FECHA: 1829-30.

DIMENSIONES: Alto: 165 cm.; Profundo: 98 cm.

DESCRIPCION: Jarrón de bronce dorado rematado por corona real y con brazos en forma de victorias aladas. Decorado en su cara frontal por una placa de porcelana en la que se representa un pasaje de la vida de Enrique IV de Francia.

Forma conjunto con otros cinco jarrones similares del Comedor de Gala.

PLACA DE PORCELANA

Placa de porcelana esmaltada, de 55 × 37 cm., obra de L. F. Lachassgne y H. Renaud. Decoración realizada a mano sobre cubierta y con óxidos.

Restauraciones anteriores:

Presentaba una restauración antigua, que había provisto a la placa de un armazón interior, hecho con papeles de periódico, tela de algodón blanco y pegamento. Así mismo, se habían realizado dos piezas de escayola para tapar sendas lagunas. La placa había sido pegada, pintada y barnizada en su totalidad.

Como consecuencia de esta restauración ha sido posible la supervivencia de la pieza; sin embargo, el paso del tiempo la había alterado, con la aparición de grietas, burbujas y oxidación del barniz, empobreciendo y desluciendo el aspecto general y los colores originales.

Nueva restauración:

- Eliminación de la restauración antigua (barniz, repintes, periódicos y telas).





RESTAURACION DE «EL ESPALDARAZO»

Con motivo de la Exposición «Santiago, Camino de Europa», que permanecerá abierta, en el Monasterio de San Martín Pinario, de junio a septiembre del presente año, Patrimonio Nacional ha emprendido la restauración de la talla de Santiago Apóstol, conocida popularmente como «El Espaldarazo».

Pertenece al Real Monasterio de Las Huelgas en Burgos, y es interesante por el carácter móvil de sus brazos y espada. Su restauración presentaba numerosos problemas, por los diversos añadidos e intervenciones que ha sufrido a lo largo de la Historia.

En este sentido la actuación de los Laboratorios de Química y Radiología del Patrimonio Nacional ha sido decisiva, ya que los análisis realizados han permitido establecer una cronología de las intervenciones sufridas por la obra.

El restaurador, Francisco Torrón Durán, apuntó la posibilidad de que la talla fuera en origen una virgen sedente con niño. Se basó para ello en una serie de observaciones, fruto de su amplia experiencia en la restauración de esculturas.

Las radiografías y demás análisis de Laboratorio parecen confirmar esta hipótesis, aunque aún es pronto para asegurarlo, ya que en la actualidad queda pendiente la interpretación de los resultados de las pruebas efectuadas.

EQUIPO DE RESTAURACION DE ESCULTURA

- Limpieza de los veinticuatro fragmentos en que estaba rota la placa.
- Realización de dos fragmentos en resinas sintéticas y polvos endurecedores para sustituir los dos fragmentos de escayola.
- Pegado de los veintiséis fragmentos. Empastado de las uniones.
- Lijado de las uniones hasta igualar la superficie.
- Pequeños toques de pintura en el fondo de la placa.
- Pequeños retoques de la decoración.
- Barnizado únicamente de las zonas restauradas.
- Montaje final.

EQUIPO DE RESTAURACION DE PORCELANA





CASTILLA Y LEÓN
en todos los sentidos



**Junta de
Castilla y León**

Consejería de Cultura y Turismo

Dirección General de Turismo

Monasterio de Prado. Autovía Puente Colgante s/n
Valladolid

NUEVO THEMA

LA CLASE LANCIA EN CUERPO Y ALMA.



■ Grupo Barro

El nuevo Lancia Thema es el punto de encuentro entre estética y tecnología. Un automóvil diseñado para disfrutar de una sensación única: la de dominar la carretera. El nuevo Lancia Thema une el placer de conducir al más alto nivel de seguridad. Su alma es absolutamente tecnológica. Con una potencia de hasta 205 CV, y soluciones técnicas que garantizan una seguridad total: el ABS, el Control System, el Air Bag, el Speed Limit, el Cruise Control o la suspensión inteligente. Un automóvil que no pasa inadvertido. Su línea es inconfundible, su interior, la máxima expresión del confort.

Con detalles tan selectos y elegantes como la tapicería Alcántara® y los acabados en maderas nobles. El Lancia Thema viaja siempre respetando al máximo el medio ambiente: todas las motorizaciones van equipadas con catalizador silencioso y Sonda Lambda. En el Climatizador Automático se han eliminado los gases nocivos para el ozono, y el sistema de ventilación está regulado por un filtro antipolen. Es la tecnología de un automóvil que ha sabido adaptarse al futuro. Es el confort de un automóvil difícil de superar. Nuevo Thema, la clase Lancia en cuerpo y alma.

Lancia Thema: 3.0 V6, 175 CV DIN - Tb 16 V, 205 CV DIN - 16 V, 155 CV DIN - 8 V, 117 CV DIN - Tb ds, 118 CV DIN



CAMPEÓN DEL MUNDO
DE RALLIES



Hay firmas que hacen historia



Hay firmas que sólo llevarán algunos objetos muy especiales.

Hay una firma que sólo encontrará en sus visitas a los Palacios Reales de Madrid y Segovia y al Monasterio de El Escorial.

Allí podrá adquirir objetos de exquisito y delicado diseño.

En su próxima visita pásese por las tiendas de Reales Sitios. Se llevará un regalo que hará historia.

PALACIO REAL DE MADRID • PALACIO REAL DE LA GRANJA • PALACIO REAL DE RIOFRIO
LA CASITA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ • EL ESCORIAL • PALACIO REAL DE ARANJUEZ

ANDALUCIA, INVERSION DE FUTURO.



Palacio de Congresos de la Casa Colón. Huelva.

PASO A PASO, ANDALUCÍA VUELVE POR SUS FUEROS. CRECEN LAS INFRAESTRUCTURAS, SE ASIENTAN GRANDES EMPRESAS, SE DIVERSIFICAN INVERSIONES, SE APUESTA CON SEGURIDAD POR EL FUTURO.

UN FUTURO QUE YA ES PRESENTE EN MUCHOS ASPECTOS.

EN ENERGÍAS ALTERNATIVAS PUEDEN VERSE SOLUCIONES MUY RENTABLES EN LOS DOS PARQUES EÓLICOS DE TARIFA, CÁDIZ, LOS MÁS IMPORTANTES DE EUROPA, Y EN LA GRAN PLATAFORMA SOLAR DE TABERNAS, ALMERÍA, DONDE SE FRACCIONA EL METANO EN HIDRÓGENO Y GAS DE SÍNTESIS.

LA INVESTIGACIÓN Y EL DESARROLLO SE IMPLANTAN EN EL NUEVO TEJIDO INDUSTRIAL ANDALUZ A TRAVÉS DE CARTUJA'93 Y EL PARQUE TECNOLÓGICO DE ANDALUCÍA, EN MÁLAGA.

EXPERIENCIAS INNOVADORAS SE APLICAN TAMBIÉN EN LA ACUICULTURA, EN LA PRODUCCIÓN DE FRUTOS EXTRATEMPRANOS, EN LA AERONÁUTICA Y EN LA AUTOMOCIÓN.

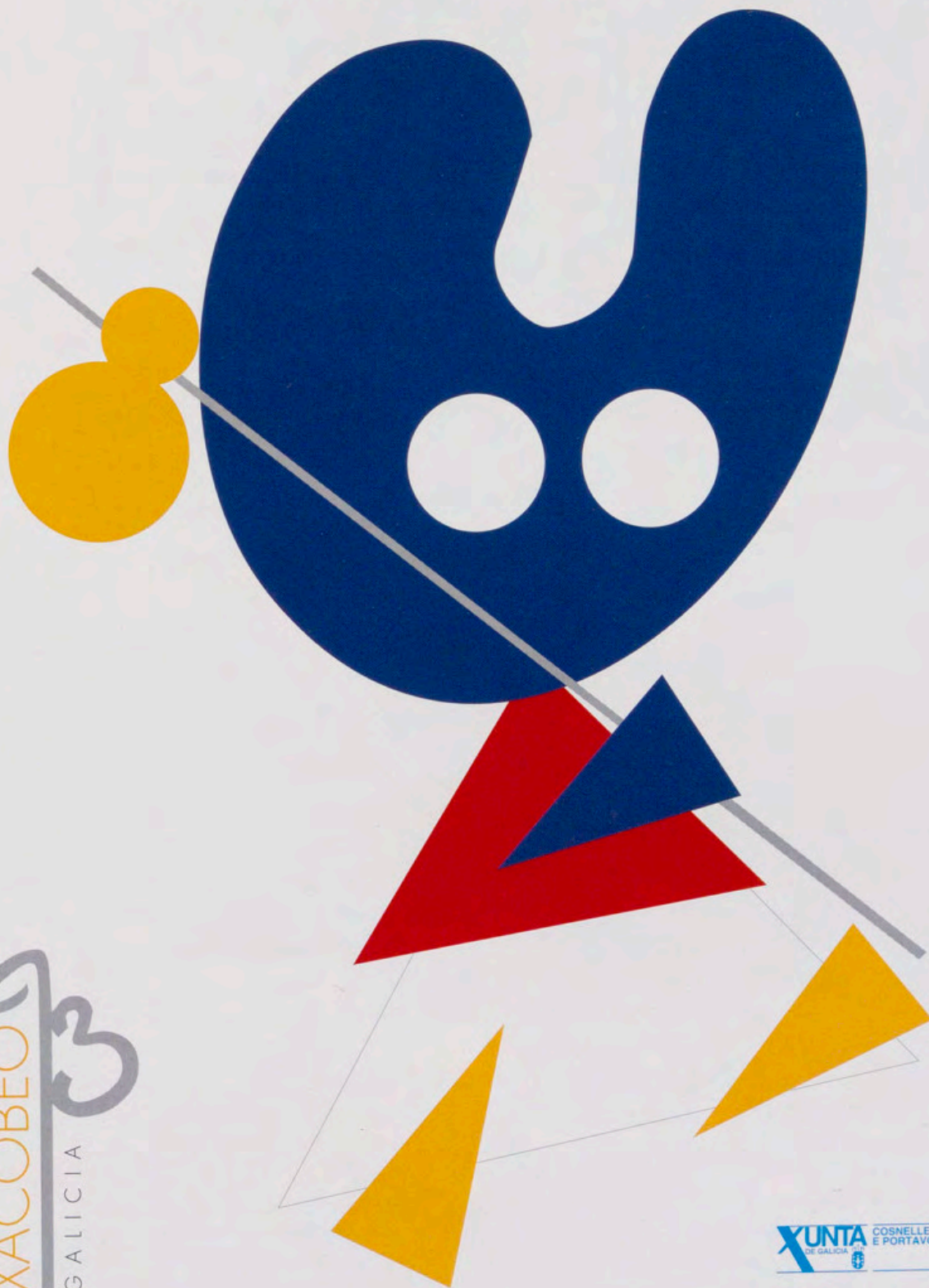
LA TRADICIONAL JOYERÍA CORDOBESA SE ABRE A NUEVOS MERCADOS COMO UNA PUJANTE INDUSTRIA Y, EN EL POLO OPUESTO, GRANADA PREPARA CON RIGOR Y ENTUSIASMO EL CAMPEONATO DEL MUNDO DE ESQUÍ DEL 95. ANDALUCÍA, UN TERRITORIO ESTRATÉGICO PARA EMPRESAS QUE BUSCAN NUEVOS HORIZONTES.



JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Economía y Hacienda

PELEGRIN

MASCOTA OFICIAL DO ANO SANTO DE 1993 (XACOBEO '93)



XACOBEO
GALICIA '93

XUNTA DE GALICIA
COSNELLERIA DE RELACIONS INSTITUCIONAIS
E PORTAVOZ DO GOBERNO

Teléfono información XACOBEO: 902 - 19 93 00

En Abengoa la Tecnología se Orienta en la Dirección de Seis Mundos Operativos:



La Industria
El Transporte

La Electrónica
El Medio Ambiente

La Telecomunicación
La Energía

A cada uno de estos Mundos Operativos se suma el esfuerzo de sus empresas especializadas.

Abecomsa
Abengoa France
Abengoa Maroc
Abengoa México
Abengoa Thames Water
Abengoa Venezuela
Aiesa
Aprisa
Arce Ibérica
Autesa
AWP
Bargoa Conectores
Comercial Abengoa
Crisa

Engo
Eucomsa
IBS
Intey
Marpe Abengoa
Nicsa
Protisa
Sainco
Sainco Tráfico
Saincomex
Sainsel
Saintramex
Samu
Sdem Abengoa

Servicios 2000
Seteca
Sicel
Sideco
Teyma
Teyma Chile
Teyma Uruguay
Trafinsa

ABENGOA

Su interlocutor en Recursos
y Soluciones Técnicas

AZUL MARINO
VERDE CALIDO
NARANJA MAGICO
ROJO PASION

VEN A DESCUBRIR LOS NUEVOS COLORES DEL ARCO IRIS

P A I S
VASCO

Ven 7 cuentalo

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

MERKATARITZA, KONTSUMO
ETA TURISMO SAILA

DPTO. DE COMERCIO,
CONSUMO Y TURISMO

BOSQUE DE OMA (KORTEZUBI)
PINTADO POR AGUSTIN IBARROLA

INFORMACION:
APARTADO DE CORREOS 883, VITORIA-GASTEIZ
TFNOS.: (945) 13 13 21 - (943) 42 62 82

DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

JUNTA GENERAL DE ACCIONISTAS

El Consejo de Administración de Dragados y Construcciones, S. A. presentó para su aprobación las Cuentas Anuales e Informe de Gestión a la Junta General de Accionistas celebrada en Madrid el pasado 12 de mayo de 1993. En ella se aprobaron todas las propuestas sometidas a votación, destacando la distribución de un dividendo del 18%.

Puntos destacados del Informe del Presidente,
D. Antonio Durán Tovar

EL GRUPO DRAGADOS EN 1992

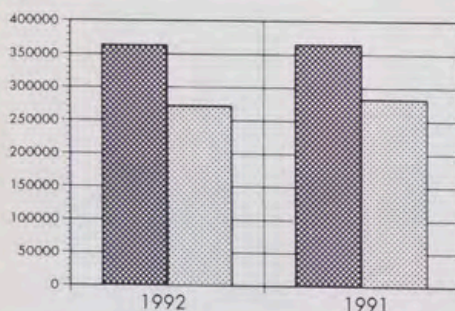
El Grupo Dragados facturó 361.983 millones de pesetas en 1992, de los que 319.131 millones corresponden a la facturación en España y 42.852 millones en el área internacional.

Las ventas totales de Dragados, la empresa matriz, se situaron en 268.609 millones de pesetas.

La solidez del Grupo Dragados, la capacidad de sus hombres y la extensa red geográfica, han permitido mantener el volumen de actividad.

FACTURACION DEL GRUPO DRAGADOS

(En Millones de pesetas)



RESULTADOS DEL EJERCICIO 1992

DIVIDENDO: 18%

El beneficio neto del Grupo Dragados ha sido de 10.825 millones de pesetas, y el de la compañía matriz, de 10.325 millones, un 7,4% superior al obtenido en 1991.

Este resultado permite dar un dividendo de 5.350 millones de pesetas, que representa un 18% del Capital Social, y dedicar una cifra similar a reservas.

Los Fondos Propios Consolidados ascienden a 115.364 millones.

Las acciones de Dragados presentan un importante nivel de liquidez, habiendo sido negociadas en los mercados de valores durante todos los días de actividad de bolsa del año pasado. Cabe también destacar que el volumen de acciones negociado en las 4 Bolsas españolas fue equivalente al total de las acciones en circulación.

■ GRUPO DRAGADOS
■ DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

DIVERSIFICACION DEL GRUPO DRAGADOS

El éxito en la política de diversificación emprendida por el Grupo Dragados queda reflejado, principalmente, en los resultados de las actividades en servicios urbanos y en el extranjero.

CRECIMIENTO EN SERVICIOS URBANOS

El crecimiento de la facturación en servicios urbanos ha sido un 29%, y el impulso de este importante desarrollo es consecuencia de la creciente exigencia de calidad de vida y la tendencia a privatizar los servicios públicos.

Dragados construyó en 1992 en Madrid la primera planta de tratamiento integral de residuos sólidos urbanos existente en España, y lidera la Sociedad que recibió la concesión de la planta.

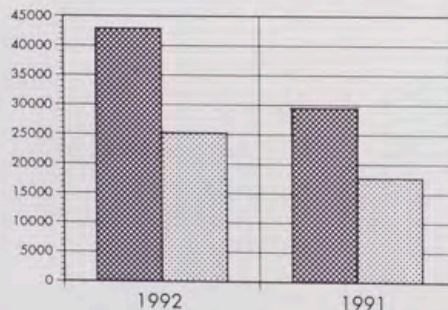
La especialización de Dragados en servicios urbanos le ha permitido obtener su primer contrato internacional en Venezuela.

IMPLANTACION Y CRECIMIENTO EN EL EXTRANJERO

La implantación del Grupo Dragados en el extranjero se ha reforzado significativamente tras el aumento de un 45% de la facturación, que alcanzó 42.852 millones de pesetas.

FACTURACION INTERNACIONAL

(En Millones de pesetas)



El Grupo Dragados trabaja a través de diversas sociedades en México, Puerto Rico, Venezuela, Argentina, Portugal y Qatar, y tiene sucursales en 25 países más. Su presencia internacional ha aumentado al entrar en nuevos mercados como el de Rusia en Europa y Uganda, Guinea-Bissau y Níger en África.

En cuanto a proyectos de relevancia internacional, Dragados:

* En México, llevará a cabo la construcción de una planta petroquímica con un valor de 400 millones de dólares para la producción de MTBE, aditivo para la gasolina que reduce la emisión de contaminantes. Dragados participa en Productos Ecológicos, S. A. (PROESA), la empresa promotora del proyecto que será financiado en parte a través del Tratado de Cooperación Hispano-Mexicano.

* En Qatar, ha constituido la empresa, NAPPCO para llevar a cabo proyectos de construcción civil así como industrial.

SECTOR CONSTRUCCION 1992 Y PREVISION 1993

El año 1992 se ha caracterizado por un debilitamiento del crecimiento económico, que afectó especialmente a la inversión de la Construcción, cuya producción disminuyó un 6% respecto al año anterior.

Aunque la recesión de la economía nacional en el 1^{er} trimestre y el proceso electoral no facilitan una recuperación inmediata, empiezan a apreciarse síntomas de una reactivación estimulada por:

* La iniciativa de Crecimiento Europeo, conocido como Plan Delors, con una inversión prevista de 5 billones de pesetas en infraestructuras.

* El aumento de la Licitación Pública del 1^{er} trimestre, las medidas de reactivación aprobadas recientemente por el Gobierno y los diversos planes de mejora de infraestructuras.

Las previsiones para el año actual apuntan a una facturación del Grupo de 345.000 millones de pesetas, de las que 288.000 millones corresponderán al mercado nacional y 57.000 millones a la facturación internacional.

ESTRATEGIA DE DESARROLLO

* Aumentar la penetración en los mercados tradicionales de Dragados por la vía de ofrecer a sus clientes servicios más completos y complejos.

- Planteando ofertas globales que incluyan desde el estudio de viabilidad y proyecto, construcción, apoyo a la financiación, mantenimiento y la explotación de concesiones (autopistas de peaje y servicios públicos).

- Participando, en otros casos, en las sociedades promotoras, buscando una rentabilidad a largo plazo en la inversión y otra a corto en la construcción industrial (PROESA, en México).

* Aumentar la participación del Grupo en los mercados de servicios urbanos, en particular aquellos que se relacionan con el agua, tráfico, aparcamientos, recogida y tratamiento de residuos sólidos, manteniendo a la vez la supremacía del Grupo Dragados en las plantas de tratamiento integral.

* Internacionalizar las diversas actividades del Grupo, en especial aquellas en las que el Grupo tiene una importante experiencia en España.

* Establecer a Dragados con carácter permanente en dos o tres países en Europa a la vez que se buscan alianzas estratégicas con grupos internacionales para el resto del mercado europeo.

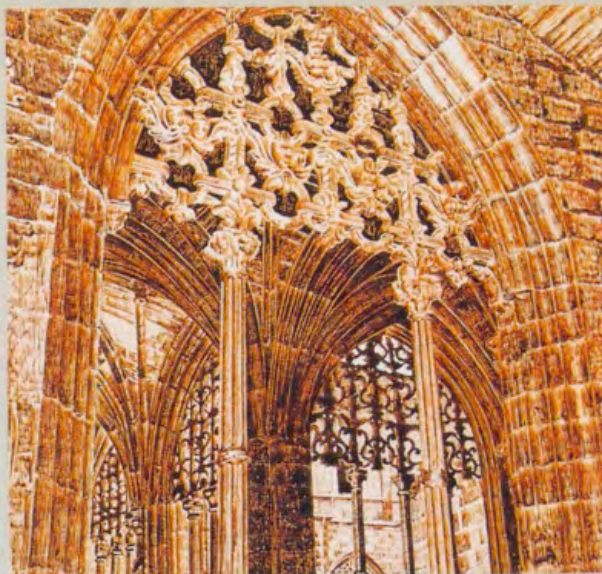
CONSEJO DE ADMINISTRACION

Fueron ratificados en sus puestos de consejeros los Sres. D. Santiago Foncillas Casaus, Vicepresidente del Banco Central Hispano, y D. Luis Blázquez Torres, Consejero Director General Adjunto a la presidencia de la misma entidad.

 **Dragados**



Monasterio de Suso. SAN MILLAN



Santa María la Real. Claustro de los Caballeros. NAJERA



Representaciones histórico-najerenses

La Rioja

... Comunidad de alta cultura.

Del ayer, postales en «tonos sepias». Que nadie pudo esconder que un día Gonzalo, el de Berceo, fuera el primer poeta nombrado en lengua castellana.

Del hoy, vivas imágenes que manifiestan la resuelta vocación universal e hispánica de La Rioja.

Del hoy, un afán de rescatar, mantener y consolidar una Comunidad de alta cultura en la que se ofrece al visitante importantes actividades de tipo artístico-cultural como: las representaciones histórico-majorenses, el joven musical «lberpop», los festivales internacionales de plectro, congresos de lengua hispánica...

Una cultura de siglos rica y variada como nuestra historia, de la que nos sentimos orgullo-

sos, pero en la que no nos dormimos y que se adecúa con el tiempo, con las nuevas tendencias para ofrecer al visitante actividades variadas y entretenidas, porque cultura es también divertimento.

En La Rioja tiene una cita. Solicítenos la información que desee, o bien a través de su Agencia de Viajes.

Deguste La Rioja. Una oferta de calidad que... está cerca.



está cerca

Gobierno de La Rioja

Vicepresidencia
Secretaría General para el Turismo

A man with glasses is shown in profile, focused on working on a detailed model of a wooden sailing ship. He is using a pair of tweezers to adjust a part of the rigging. The background is a bookshelf filled with books, suggesting a library or a study. The lighting is warm and focused on the man and his work.

500.000 ACCIONISTAS

**GRACIAS
A CADA UNO DE ELLOS
NUESTRO BANCO
NO TIENE FRONTERAS**

MEDIO MILLON DE ACCIONISTAS HACEN POSIBLE
QUE EL CENTRAL HISPANO COMPITA MAS ALLA
DE NUESTRAS FRONTERAS.
CADA UNO DE ELLOS PONEN EN ACCION A UN GRAN
BANCO ESPAÑOL CUYAS ACCIONES COTIZAN
EN LAS PRINCIPALES BOLSAS DE TODO EL MUNDO.
GRACIAS A ELLOS, EN ESPAÑA YA HAY UN
BANCO QUE NO TIENE FRONTERAS. PRESENTE EN MAS
DE 25 PAISES. ES EL PRIMER BANCO ESPAÑOL.
EL BANCO DE CADA UNO.



Central Hispano

EL BANCO DE CADA UNO