

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXX. N.º 118 (4.º TRIMESTRE 1993). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



L A R E S P U E S T A

**Sabemos dar  
en todo momento  
lo que cada uno  
necesita.**

Sabemos  
que cada uno de  
nuestros clientes  
merece  
respuestas  
a su medida.  
Por eso, en el  
primer banco español  
trabajamos  
para ofrecerles el  
mejor servicio.  
Con total dedicación.  
Adelantándonos  
a sus necesidades.  
Para estar siempre  
dispuestos a solucionar  
cada uno de sus  
problemas.  
Para ofrecerles todo  
lo que necesitan.



**Central Hispano**

EL BANCO DE CADA UNO

# SUMARIO

- 2 VISTAS DE LOS SITIOS REALES GRABADAS POR BARTOLOME MAURA,  
por M.<sup>a</sup> Soledad García Fernández.  
La autora presenta un documentado estudio de una figura muy destacada, tanto por la calidad, perfección técnica y belleza de sus estampas como por el papel que desempeñó en la formación de la generación posterior de grabadores.
- 9 LAS SALAS DE BILLAR Y DE FUMAR EN EL PALACIO REAL DE MADRID:  
LA RECUPERACION DE UN CONJUNTO DECORATIVO ALFONSINO,  
por Carmen Cabeza Gil-Casares y José Luis Sancho.  
Las piezas de Billar y de Fumar, cuya decoración fue llevada a cabo bajo las directrices del arquitecto mayor de Palacio, José Segundo de Lema, han sido ahora recuperadas tras la marginación y el desmantelamiento que sufrieron estas salas a partir de 1931.
- 21 REFLEJOS DEL ARTE CORTESANO EN CATALUÑA DURANTE LA  
EPOCA DE FELIPE II,  
por Santiago Alcolea.  
En el reinado de Felipe II Cataluña sintió de forma próxima y directa el impulso creador emanado de la Monarquía. Son un buen ejemplo de ello algunos aspectos de la construcción del colegio de San Jaime y San Matías en Tortosa, la Iglesia del Monasterio de Montserrat, y la ampliación del Palacio de la Generalitat de Barcelona hacia la Plaza de San Jaime.
- 29 TEJIDOS-RELIQUIAS DE LA ARQUETA DE SAN FERNANDO,  
por M.<sup>a</sup> Lourdes de Luis.  
Minuciosa descripción de las intervenciones llevadas a cabo en dos fragmentos del manto de San Fernando, pieza de gran belleza e interés histórico, artístico y tecnológico.
- 33 CORDERO Y LEON. CARLOS II EN EL SALON DE LOS ESPEJOS,  
por Leticia Arbeteta Mira.  
En España se utilizó frecuentemente la iconografía con valor simbólico y de propaganda política. En este artículo se aborda el papel de la tradición clásica en una serie de retratos de Corte, realizados por Carreño de Miranda para el rey Carlos II.
- 41 LIBROS DE CORO DE EL ESCORIAL EN LA SOCIEDAD HISPANICA DE  
AMERICA,  
por Michael Noone.  
La Sociedad Hispánica de América en Nueva York conserva al menos siete manuscritos de música, con más de setenta piezas, copiadas a finales del siglo XVI o principios del XVII en El Escorial, y en los que se refleja la austera política musical establecida por Felipe II.
- 46 EL CEMENTERIO PATRIARCAL DE LA REAL HERMANDAD DE PALACIO,  
por Carlos Saguar Quer.  
Entre los cementerios decimonónicos borrados del plano de Madrid, el Patriarcal ocupa un puesto destacado, tanto por su interesante historia y arquitectura como por su vinculación a la Real Hermandad de Palacio, analizadas aquí.
- 57 TRES ESCULTORES NEOCLASICOS: ANDRES ADAN, MANUEL ALVAREZ  
(HIJO) Y FRANCISCO ABELLA,  
por José Luis Melendreras Gimeno.  
Se recogen aquí interesantes datos sobre la vida y la obra de estos artistas neoclásicos que colaboraron estrechamente en la creación de grandes obras realizadas por excelentes escultores.
- 60 CRONICA CULTURAL.  
65 ENTREVISTA.  
71 NOTAS Y DOCUMENTOS.



Detalle del Diseño para el techo de la Sala de Fumar de Alfonso XII.

## 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 Zandiet, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Juan Antonio Vázquez de Parga y Pardo y José Villegas Ortega**

Secretario:  
**Fernando Díez Moreno**

Director:  
**Victor Nieto Alcaide**

Comité de Redacción:  
**Javier Bas Pascual, Alicia Cámara Muñoz, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez y Delfín Rodríguez Ruiz**

Redacción: **Begoña Mardones**

Secretaría de Redacción:  
**Julia López de la Torre**

Diseño: **Nicolás Ortega**

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez, Félix Llorio, Archivo Mas y Archivo Fotográfico Oronoz.

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 559 74 04. 28071 Madrid). Año XXX. Núm. 118. Cuarto 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.

# VISTAS DE LOS SITIOS REALES GRABADAS POR BARTOLOME MAURA

Por M.<sup>a</sup> Soledad GARCIA FERNANDEZ



Vista  
del Palacio Real  
de Aranjuez,  
litografiada  
por L. A. Asselineau.

## SEMBLANZA DE UN GRABADOR

**A**l iniciarse el siglo XX, el panorama del grabado madrileño sigue siendo deudor, técnica y temáticamente, de las formas de interpretación decimonónicas. Poco a poco se irán imponiendo nuevas formas de expresión gráfica, representadas por pintores-grabadores de la talla artística de un Ricardo Baroja.

Figura destacada, tanto por la calidad, perfección técnica y belleza de sus estampas, como por el papel que desarrollará en la formación de la generación posterior de grabadores, es Bartolomé Maura y Montaner<sup>1</sup>.

Maura, grabador de reproducción por autonomasia, nace en Palma de Mallorca el 8 de octubre de 1844. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde tuvo como profesores de Dibujo a Francisco Parietti y a Guillermo Torres. En 1868 se traslada a Madrid e ingresa en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado; Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera serán sus principales maestros. A partir de esta fecha y hasta su muerte, el 18 de noviembre de 1926, desarrollará una intensa actividad como aguafuertista, profundamente preocupado por la problemática de la interpretación de la pintura. Dejó tras de sí una extensísima producción.

Desde los años setenta su nombre figurará de forma constante en los certámenes nacionales e internacionales (Exposiciones Universales de Viena en 1873, y de Filadelfia, tres años después). *Las Lanzas*, copia del cuadro de Velázquez, y un *Autorretrato* del pintor sevillano, le valdrán sendas medallas de primera clase en la Sección de Grabado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1876 y 1901, respectivamente. Los lienzos de Velázquez, Goya, Rosales, Pradilla o Fortuny, entre otros, serán interpretados por el artista grabador con gran acierto.

No hay que olvidar su participación en series y revistas importantes de la segunda mitad del siglo XIX: *Monumentos arquitectónicos de España*, *Colección de cuadros selectos de la Academia*, obra promovida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para la que abre cuatro láminas; *El arte en España*, revista que publica su primer número en 1862; y, sobre todo, *El grabador al aguafuerte* (Madrid, 1874 a 1876), serie en tres volúmenes, sacados a la luz por la sociedad promovida por Maura, en un intento de revitalizar el grabado en nuestro país<sup>2</sup>.

Entre 1872 y 1893 ocupa el cargo de Administrador de la Calcografía Nacional, cuando era Regente de la misma Eugenio Lemús Olmo. Maura cesará en su puesto al ganar por oposición la plaza de Grabador Jefe del centro artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre; su vacante la ocupará Tomás Campuzano, discípulo de Carlos de Haes.

Por su habilidad y pulcritud en el grabado se le concede el nombramiento de Grabador primero del Banco de España en 1898, por jubilación de Domingo Martínez Aparisi. Al morir este último ocupa su vacante de Académico de Número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Elegido el 20 de febrero de 1899, toma posesión el 9 de abril del mismo año.

En su discurso de ingreso, que versa sobre la grandeza del grabado calcográfico y aboga por su resurgimiento en nuestro país, frente a procedimientos como el fotograbado, la fotografía y la litografía, dice textualmente: «Si la principal aplicación del grabado consiste en dar a conocer dentro y fuera de la patria las obras pictóricas y escultóricas dignas de tal honra, cuanto más flexible, fiel y perfecto sea el medio, tanto más ganarán los originales de los grandes artistas»<sup>3</sup>.

No podemos olvidar su actividad como retratista, género en el que destacó de forma notable. Para Antonio Gallego: «(...) hay en muchos de ellos, dibujados del natural por el propio artista, tal acento de sinceridad y de penetración psicológica que, aunque atildados de ejecución siempre, merecen ser catalogados como grabados originales (...). Cientos de libros españoles de la época de la Restauración tienen mayor interés por el consabido retrato de Maura, verdadera galería de la sociedad española...»<sup>4</sup>. Cabe recordar el retrato de Su Majestad la Reina Regente Doña María Cristina, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887; el magnífico de

su hermano Antonio Maura (1886), o la serie de Directores de Instrucción Pública, realizados junto con Tomás Campuzano y Eugenio Lemús en la última década del siglo.

Como medallista, actividad en la que demostró gran fecundidad artística y facilidad de ejecución, realizará, entre otras muchas, una del Rey Don Alfonso XIII, niño, en 1890, de la que hará cuatro versiones más, y las medallas conmemorativas de las visitas a la Casa de la Moneda de la Reina Regente en 1894, y del Rey Don Alfonso XIII en 1904. Desde esta fecha hasta 1915 conocerá una etapa de auge.

## LAS PLANCHAS CALCOGRAFICAS

Con fecha 18 de abril de 1908 el bibliotecario de la Real Biblioteca, Conde de las Navas, dirige

Vista  
del Palacio Real  
de Valsain,  
dibujada  
por Bartolomé  
Maura (1907).



un oficio al Caballerizo y Montero Mayor del Rey Don Alfonso XIII, en el que, en respuesta a una comunicación de este último del día 15, hace acuse de recibo de nueve planchas, obra de Bartolomé Maura, «para el grabado y tirado de carnets con destino á las cacerías Régias»<sup>5</sup>.

En el documento se relacionan las siguientes planchas:

1. Aranjuez: Jardín del Príncipe. Fuente de Apolo.
2. El Pardo: Palacio Real de la Zarzuela (1700).

Vista de  
«La boca del asno»,  
grabada  
por Maura (1907).





Plancha calcográfica en la que se representa el Estanque de Ontígola, en Aranjuez (1907).

3. La Granja: Fuente de Diana. (Detalle).
4. Río de Balsaín: «La boca del asno».
5. Real Palacio de Riofrío.
6. Real Palacio de Balsaín (1832).
7. Aranjuez: Primera puerta del Jardín del Príncipe.
8. Real Palacio de Aranjuez (1832).
9. Aranjuez: Estanque de Ontígola.

Las matrices, depositadas actualmente en el Área de Conservación del Palacio Real de Madrid, suman un total de diez, ya que de una de ellas, de la número cinco, se realizó una zincotipia de medidas más reducidas que los cobres, cuya ejecución es probablemente de fecha posterior. Su estado de conservación, muy bueno, nos hace pensar que nunca se llegó a utilizar. De su significado hablaremos más adelante.

Los cobres, de reducidas dimensiones (110 × 140 mm.), están acerados, práctica común entre los aguafuertistas de la segunda mitad del siglo XIX. La plancha de metal, que ha sido sometida a la acción corrosiva y sucesiva del ácido nítrico, obteniendo la composición al tapar con barniz aquellas partes que el grabador no quiere que sean atacadas por el aguafuerte, utilizando instrumentos de incisión de distinto grosor, presenta una superficie más fácilmente desgastable por la presión del tórculo. El trazo del aguafuerte es más abierto, deja una «rebaba» que en absoluto se aprecia en el trazo lineal y profundo del buril; de ahí la necesidad de proteger de alguna forma esa superficie más frágil, más degradable. Al acerar los cobres, se consigue una dureza que permite una tirada más amplia y de buena calidad.

En el margen inferior de los mismos figura la inscripción con la firma del autor y la fecha, excepto en la vista del Palacio Real de la Zarzuela

y en la zincotipia del Palacio de Riofrío. De 1907 son las vistas de la Fuente de Apolo del Jardín del Príncipe y del Estanque de Ontígola en el Real Sitio de Aranjuez, «La boca del asno» en el río de Valsaín y las panorámicas de los Palacios de Riofrío y Valsaín.

Un año después aparecen fechadas las tres restantes: un detalle de la Fuente de los Baños de Diana en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso, la puerta que da acceso al Jardín del Príncipe y una vista del Real Palacio de Aranjuez.

Las estampas que cubren las planchas aportan datos de interés<sup>6</sup>. La primera de ellas —la Fuente de Apolo— lleva un tampón azul con la inscripción: «Litografía —Imprenta Lacau Calixto D. Crespo ... Madrid». Otras cuatro —Fuente de los Baños de Diana, Palacio de Valsaín, Puerta del Jardín del Príncipe y Palacio de Aranjuez— llevan pegada en un ángulo o margen una etiqueta troquelada roja, en la que figura: «Sucesor de MIRA, Carretas 7» (Madrid).

Estos datos sugieren la hipótesis de que, aparte de recibir Maura el encargo de realizar estas estampas como ilustración a las invitaciones para las cacerías regias, las planchas pudieron tener una segunda utilidad: la difusión de imágenes de los Sitios Reales por medio de tarjetas postales o incluso de los envases de los productos del establecimiento madrileño, lo cual confería prestigio y publicidad a la marca anunciada, práctica muy extendida entre los fabricantes y artesanos del primer tercio de nuestro siglo.

La Biblioteca de Palacio recibe, junto con las planchas «una colección de dicha tirada en hojas de cartulina, todo lo cual queda custodiado y catalogado en esta Real Biblioteca para su consulta (...) a fin de que sirva en su caso para ulteriores tiradas»<sup>7</sup>.

A juzgar por la noticia documental, en la Biblioteca palatina quedaría depositada una tirada completa de los nueve cobres, acaso primeras pruebas, por la calidad y limpieza de la estampación, realizada en tinta negra<sup>8</sup>. Pero lo que no se menciona —o por error se generaliza, como si todos los objetos fueran grabados—, es que junto con la colección de estampas —incompleta en la actualidad, ya que faltan las vistas del Palacio Real de la Zarzuela y del Palacio de Riofrío— se depositan los dibujos preparatorios para las planchas, realizados también por Bartolomé Maura.

Los dibujos, muy bien resueltos técnicamente, están realizados a la aguada con tinta negra y rayados a pluma. Las imágenes presentan una gran limpieza y seguridad de trazo; no existe ningún retoque de albayalde o de gouache. Todos ellos, salvo la *Vista de la Puerta del Jardín del Príncipe* en Aranjuez, están firmados, no fechados, por el artista grabador en el ángulo inferior derecho, con la inscripción «B. Maura».

Las variantes respecto a las matrices son mínimas: omisiones o alteraciones en el orden de las leyendas que figuran al pie de las estampas. Desde un punto de vista compositivo no se aprecian cambios más que en algunos detalles, como la ausencia de tres pequeñas figuras junto a la verja de la puerta del Jardín del Príncipe o la eliminación de un fragmento del muro que circunda el Palacio de Aranjuez.

Estampas y dibujos utilizan como soporte cartulinas sepias (230 × 116 mm.), timbradas, casi todas, en la parte superior izquierda con el sello de las armas de la Monarquía española durante el reinado de Don Alfonso XIII. A su derecha se disponen las imágenes; la superficie restante queda en blanco. Este será el espacio destinado al impresor en las sucesivas tiradas en las que las estampas servirán de ilustración de cabecera. Los caracteres tipográficos recogerán el lugar y la fecha de celebración de la montería, una relación de los cazadores participantes y el número de piezas cobradas, detallando el tipo de reses<sup>9</sup>.

## FUENTES ICONOGRAFICAS

Al recibir Maura el encargo de realizar una colección de vistas de los Sitios Reales, cuya función, como se ha dicho, era servir de ilustración a un texto, debía buscar referencias iconográficas de los Reales Sitios, propiedad de la Corona española.

El artista grabador, buen conocedor de lo que se había hecho y de lo que se hacía en España y en Europa en materia de grabado, descartará dos grandes series españolas de fecha anterior: las estampas del Monasterio de El Escorial, abiertas por Pedro Perret sobre dibujos de Herrera en el último tercio del siglo XVI, y las de igual fábrica, diseñadas por José Gómez de Navia (1807) y grabadas por Tomás López Enguidanos y Manuel Alegre. Pero es más, también descarta —y éstas se adaptaban perfectamente a la temá-

tica buscada— las diez vistas de Aranjuez diseñadas por Domingo de Aguirre en los años setenta del siglo XVIII, talladas por importantes burilistas del momento: Jerónimo Antonio Gil, Juan Minguet, José Joaquín Fabregat, Juan Moreno Tejada, Juan Barcelón, Manuel Salvador Carmona, Joaquín Ballester, Fernando Selma y Francisco Muntaner.

La serie elegida por el grabador mallorquín

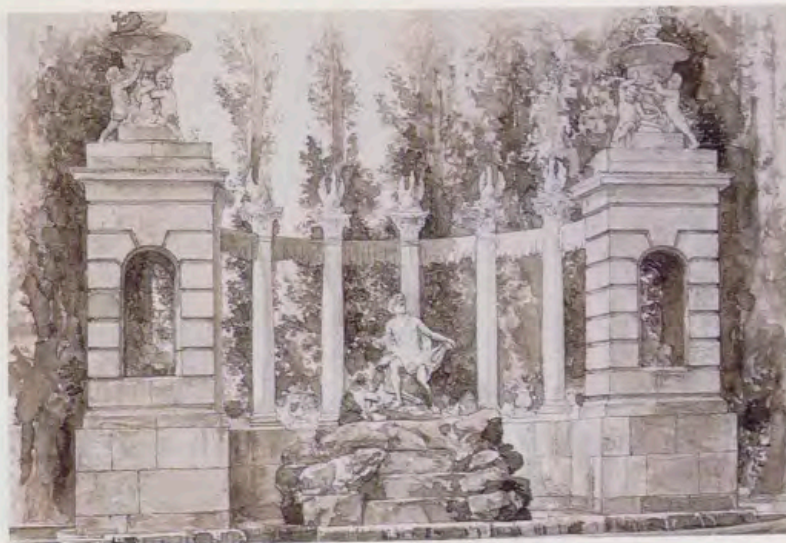


Estampa del Palacio Real de Aranjuez, grabada por Maura (1908).

para la realización de seis de los nueve cobres será la *Colección de vistas de los Sitios Reales litografiadas por orden del Rey de España D. Fernando VII de Borbón* (Madrid, 1835-1836) y, concretamente, las *Vistas de San Ildefonso* y las del *Real Sitio de Aranjuez*<sup>10</sup>.

Las palabras pronunciadas por Maura al ingresar en la Real Academia de San Fernando, ensalzando la primera obra de José de Madrazo como director del Real Establecimiento Litográfico, realizada con el apoyo de la Real Casa, resultan muy elocuentes: «(...) se hicieron muy bellas reproducciones de los cuadros selectos de nuestro Museo del Prado, formando las láminas litografiadas por hábiles artistas una notable colección. Algunas de ellas están dibujadas con tal arte y conservan tan fielmente el carácter del autor, que no sólo hacen honor al litógrafo, sino que enaltecen el acierto con que Madrazo escogía los maestros encargados en la empresa, así como

Dibujo de la Fuente de Apolo en el Jardín del Príncipe (1907).





Dibujo del Palacio Real de Riofrío (1907).

también su gran inteligencia y su exquisito gusto (...).

Sin embargo, su opinión sobre el procedimiento litográfico presenta más reservas: «(...) una buena litografía es verdadera obra de arte; es creación personal, vibrante e intencionada; siempre será superior al fotograbado, que resulta un procedimiento mecánico; pero nunca podrá sostener la comparación, sin sensible desventaja, con un grabado calcográfico hecho por el mismo autor, porque fatalmente ha de carecer la litografía, por la índole de su procedimiento, del vigor, calidad, delicadeza, e intención a que los trazos del grabado se prestan. Jamás podrá conseguirse con el lápiz y la tinta litográfica los efectos del buril y de la estampación calcográfica, en que cada ejemplar tiene el sello de la destreza y el gusto artístico del estampador»<sup>11</sup>.

Discusiones técnicas aparte, el caso es que Maura —quizá por razones de adaptación al tema, quizá porque le viene impuesto— reproduce algunas estampas de la *Colección de vistas*, colección que había sido ideada para ser iluminada, por lo que no se utilizaron los negros intensos. Las estampas tiradas en negro pueden producir por ello una sensación de uniformidad, de mo-

Primera puerta del Jardín del Príncipe en Aranjuez, dibujada por Maura (1908).



nocromía, que en ningún momento se aprecia en los aguafuertes.

Para realizar las vistas de los palacios de Valsain y de Riofrío, el artista grabador se inspira en las piedras litográficas dibujadas por Pharamond Blanchard, pintor y litógrafo, nacido en Lyon, estampas número tres y cinco de San Ildefonso. Estas corresponden al primer intento de publicación, cuya portada general data de 1827. Para la *Colección de las Vistas del Real Sitio de San Ildefonso* (Madrid, 1832), Léon Auguste Asselineau hará una segunda versión con la misma numeración.

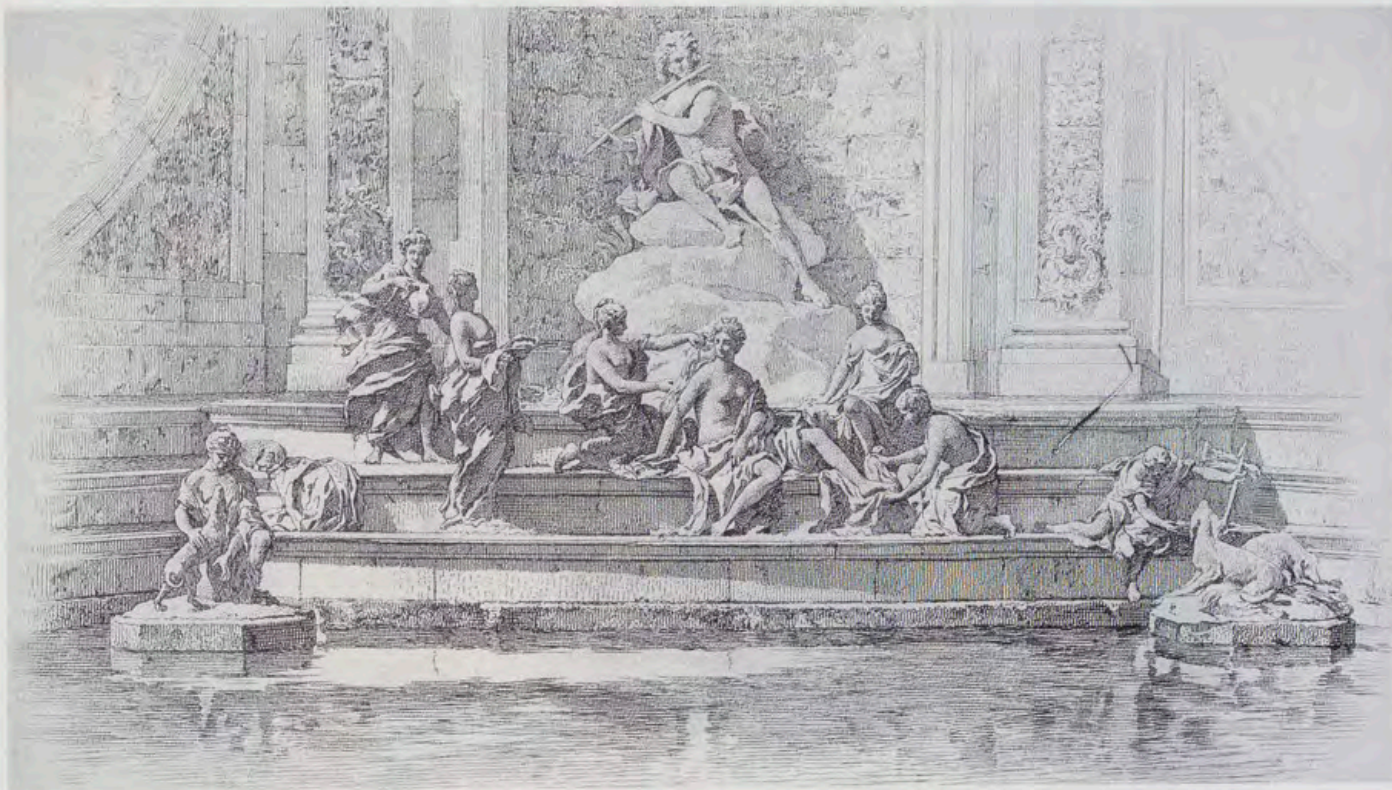
Si exceptuamos las inscripciones de autor y título en los pies de las estampas, que naturalmente no coinciden en ninguna plancha, los aguafuertes reproducen casi exactamente las composiciones litográficas, interpretando con gran acierto el claroscuro y las calidades del lápiz litográfico. Sólo se aprecian pequeñas variantes, como la supresión de alguna pequeña figura secundaria en la matriz de Valsain.

En la plancha calcográfica del *Río de Balsain*, estampa litografiada por Víctor Alexis, Maura elimina las representaciones humanas de segundo y último plano: una pareja pescando con su hijo en el río y un cazador volviendo de la caza con su perro.

De la *Colección de las Vistas del Real Sitio de Aranjuez* (Madrid, 1832), formada por un total de 27 estampas, el artista grabador elige la III, X y XII, respectivamente. En la *Primera Puerta del Jardín del Príncipe* suprime las figuras de militares y paisanos que están a la izquierda, junto a la verja, en la litografía de Andreas Pic de Leopold. Los múltiples personajes de la plancha de Léon Auguste Asselineau para el *Estanque de Ontígola* apenas aparecen insinuados en los aguafuertes. Sin embargo, es en la vista de la fachada principal del *Real Palacio de Aranjuez*, realizada también por Asselineau, donde se pueden apreciar mayores diferencias. Toda la ambientación obtenida en la plancha litográfica, al poblar la explanada que se halla ante el Palacio con diferentes personajes y carrozas, queda reducida a escuetos elementos referenciales en el grabador calcográfico.

No podían faltar imágenes que reprodujeran las hermosas y famosas fuentes de los Reales Sitios. Así, el grabador talla sobre el cobre una vista de la *Fuente de Apolo en los Jardines del Príncipe* de Aranjuez y un detalle de la *Fuente de los Baños de Diana* en San Ildefonso. Sin embargo, en este caso, en lugar de copiar las estampas litográficas, VIII de la serie de Aranjuez y XIV y XX de San Ildefonso, vistas muy generales, decide hacer unas composiciones tomadas del natural o inspiradas, quizá, en fotografías.

La escultura de Apolo, obra del Taller de Valsain, fue trasladada desde la Sala de la Fuente en el «cuarto bajo» de La Granja de San Ildefonso al Jardín del Príncipe, durante el reinado de Carlos IV. Representa al dios de la música y la poesía sobre un peñasco, apoyando su brazo



izquierdo sobre una lira; tras él, un semicírculo de columnas de mármol blanco, sobre cuyos capiteles posan unos ánades de los que salen los surtidores, y figuras de niños sujetando unos cestos con flores, como coronamiento de los soportes delanteros.

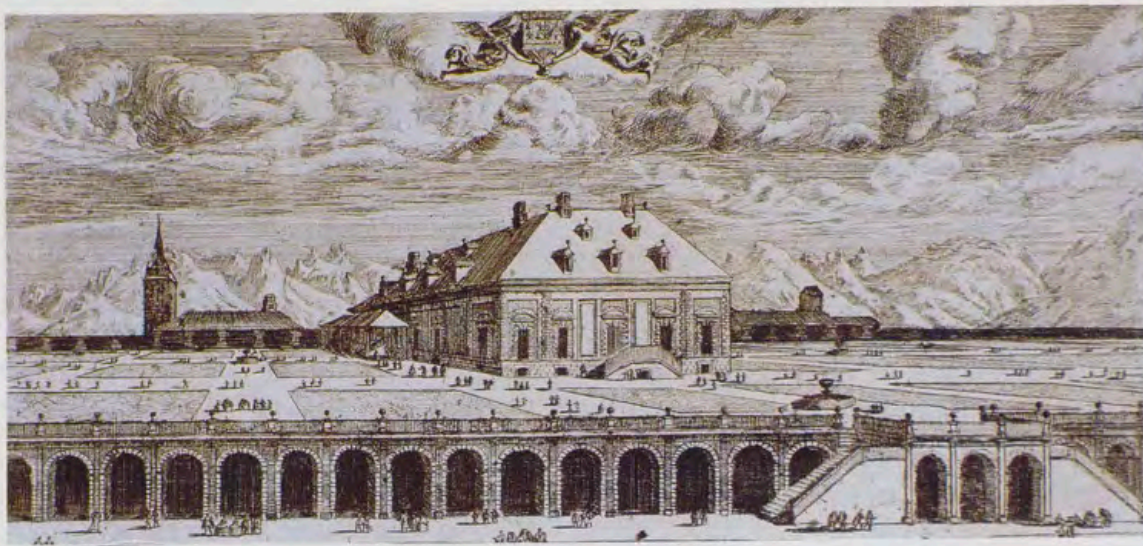
Situada en una plaza semicircular al fondo de la calle de Valsain, y como cierre del jardín de La Granja, se alza la fuente de *Los Baños de Diana*, obra de gran relevancia arquitectónica, construida entre 1736 y 1745<sup>12</sup>. La dirección y diseño recae en Renato Frémin con Santiago Bousseau como colaborador; figuras y ornamentos —cuestión problemática, ya que los autores no coinciden en el grado de autoría— serían realizados por el mismo Bousseau, Huberto Dumandre y Pierre Puthois.

La plancha del grabador mallorquín representa el grupo escultórico del cuerpo central de la

fuente: un gran fauno, sentado sobre unas rocas, está en actitud de tocar la flauta travesera; a sus pies, sobre tres gradas, Diana, en el centro, está rodeada por siete de sus ninfas que le prestan su ayuda en el aseo.

La iconografía de la fuente ha tenido diversas interpretaciones entre los autores. Para unos, el tema representado sería el baño de la diosa Diana, asistida por sus ninfas, mientras Acteón las encanta con su música, es decir, una versión incruenta del tema tradicional. Por el contrario, M.<sup>a</sup> Jesús y Florinda Callejo sostienen, basándose en las palabras de Ovidio en sus *Metamorfosis*, que la figura que cobija el arco tocando la flauta no se asemeja en nada al perdido Acteón que sorprende en el baño a Diana. El conjunto emana armonía y tranquilidad; no existe el menor gesto de sorpresa, ni de violencia. Para las autoras, la figura masculina habría que identificarla con

*Plancha calcográfica de la Fuente de Diana en La Granja, grabada por Maura (1908).*



*Vista del Palacio Real de La Zarzuela, grabada por Louis Meunier.*



Dibujo del Palacio Real de La Zarzuela, obra de Maura.

Apolo, y la escena representada estaría más cerca de otro pasaje de la leyenda de Diana referente al baño y danza, acompañada por Apolo, las Musas y las Gracias.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, los burilistas y aguafuertistas franceses, holandeses e italianos abrieron distintas planchas con vistas del Real Sitio de la Zarzuela. Buen ejemplo son las estampas conservadas en el Museo Municipal de Madrid, obra del holandés Pieter van den Berge o las anónimas editadas en París por Jacques Chereau, la dibujada por Juan Alvarez de Colmenar para su obra *Les delices de l'Espagne et du Portugal* (Leyden, 1707), o la incluida en las *Vistas de Madrid*, realizadas posiblemente en Italia en el siglo XVIII<sup>13</sup>. Las variantes compositivas y de perspectivas de todas ellas son tan escasas que parecen inspirarse en un mismo modelo.

Sin embargo, es la estampa dibujada y grabada por Louis Meunier, *Maison Royale de la Zarzuela a une lieue e demy de Madrid. Casa Real de la Zarzuela...* (Museo Municipal de Madrid, Inv. 1873) la que probablemente sirva de inspiración a Maura. El grabador francés, activo en la segunda mitad del siglo XVII en París, Bélgica y España, realiza quizá en París y hacia 1665-1668 una serie, *Vues d'Espagne*, de la que forma parte la estampa mencionada. El lenguaje de la talla dulce es traducido al aguafuerte. El artista grabador suprime de la composición algunos de

Carné para la cacería en el Real Monte de El Pardo, impreso en 1928.



los múltiples personajes que pueblan el primer plano ante la arquería y la terraza junto al Palacio, al igual que el escudo sostenido por dos ángeles.

Las palabras de Maura pueden servir de colofón: «Quisiera —dice en 1899— haber explicado las razones de mi predilección por el grabado calcográfico, que en otros tiempos alcanzara mercedamente espléndida protección de magnates y monarcas, y que hoy vemos poco menos que olvidado entre nosotros»<sup>14</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, M.ª SOLEDAD: *Grabados de la Calcografía Nacional entre 1900 y 1936*. Memoria de Licenciatura, inédita, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1976, págs. 400-411.

<sup>2</sup> VEGA, JESUSA: «La estampa culta en el siglo XIX», en: *Summa Artis*, vol. XXXII, págs. 183, 197-198, 221, 224-240.

<sup>3</sup> *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid (1899), pág. 149.

<sup>4</sup> GALLEGO GALLEGO, ANTONIO: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1979, pág. 405.

<sup>5</sup> Archivo General de Palacio. Caja 15974, exp. 23.

<sup>6</sup> La numeración, a lápiz rojo, que figura en el reverso de las pruebas o papeles que envuelven las planchas, corresponde al número de orden asignado por el Conde de las Navas en su ingreso en la Biblioteca de Palacio.

<sup>7</sup> Archivo General de Palacio. Caja 15974, exp. 23.

<sup>8</sup> Biblioteca de Palacio. Grab. 226 (5).

<sup>9</sup> Archivo General de Palacio. Plano n.º 4027. La carpeta incluye una prueba recortada del grabado y dos ejemplares de carnets para la cacería celebrada en el Real Monte de El Pardo el 12 de febrero de 1928, dato que demuestra la reutilización de estas planchas hasta fecha bien tardía. La *Vista del Palacio Real de la Zarzuela (1700)* será la ilustración elegida para este evento, en el que participarán además del Rey Don Alfonso XIII, otros miembros de la Familia Real española, el primer montero de la Casa Real y diversos títulos nobiliarios; en total, doce personas.

<sup>10</sup> VEGA, JESUSA: *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico...* Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990, págs. 193-202. La autora hace un detenido estudio de la *Colección*, y aporta numerosos datos que se completan con las fichas de catálogo.

<sup>11</sup> TOUS, JERÓNIMO JUAN: *Grabados mallorquines*. Palma de Mallorca, Instituto de Estudios Baleáricos, 1977, páginas 75-76.

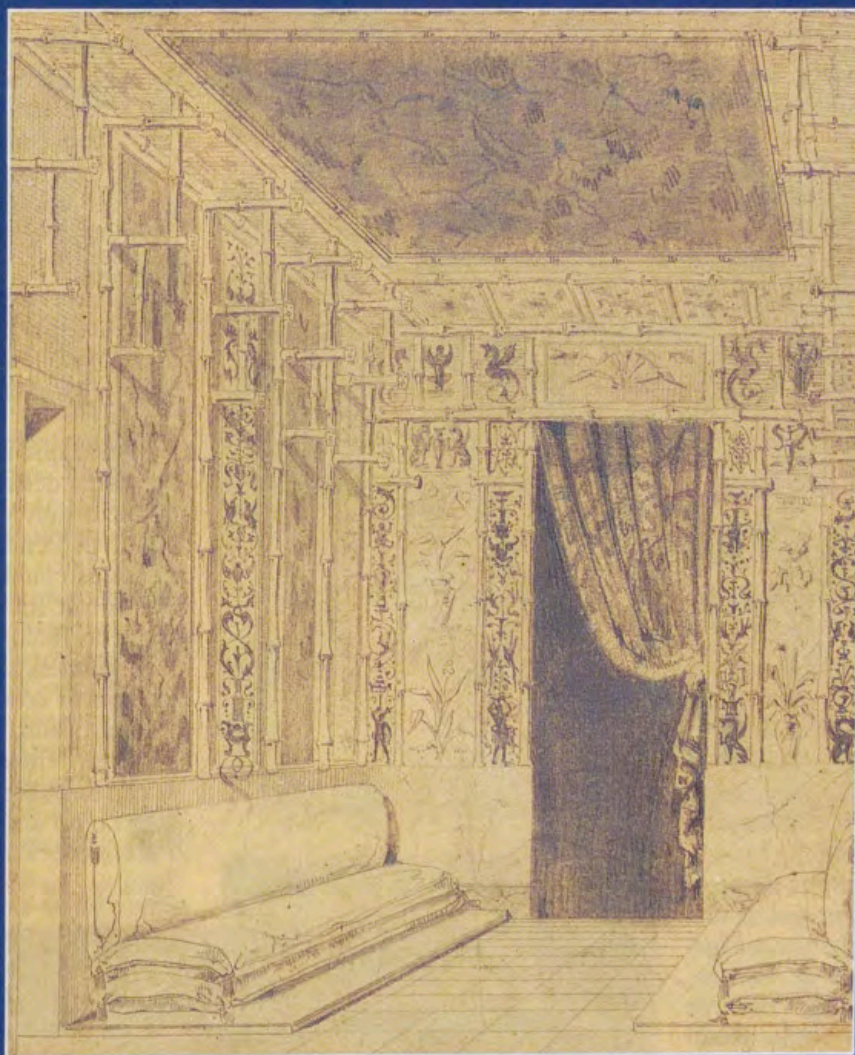
<sup>12</sup> Agradezco la información facilitada por mi compañera M.ª Jesús Herrero, Conservadora de Escultura. Ver los artículos publicados por M.ª JESÚS CALLEJO DELGADO y FLORINDA CALLEJO DELGADO: «Diana en los Jardines de La Granja de San Ildefonso», *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1990, páginas 420-425; y el de JOSÉ LUIS SANCHO: «La fuente de los Baños de Diana en los Jardines de San Ildefonso», *Estudios segovianos*. Segovia, tomo XXXII (1991), n.º 88, págs. 248-302.

<sup>13</sup> MUSEO MUNICIPAL (Madrid): *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid: estampas extranjeras, grabado (ca. 1513-1820)*. Madrid, Concejalía de Cultura, 1989, vol. I, págs. 34 y 153; vol. II, págs. 318, 334, 348 y 473.

<sup>14</sup> TOUS, JERÓNIMO JUAN: *Ob. cit.*, pág. 76.

# LAS SALAS DE BILLAR Y DE FUMAR EN EL PALACIO REAL DE MADRID: LA RECUPERACION DE UN CONJUNTO DECORATIVO ALFONSINO

Por Carmen CABEZA GIL-CASARES y José Luis SANCHO



Perspectiva  
de la Sala  
de Fumar.  
A.G.P. 2211.

**E**l Palacio Real de Madrid contiene importantes decoraciones dieciochescas, y no es extraño por tanto que al pensar en sus interiores la imagen evocada corresponda a ese período; pero si la analizásemos con cuidado nos daríamos cuenta de los numerosos elementos que incorporó el siglo XIX al paso de los lógicos cambios en la vida de representación e íntima de las personas reales. A este respecto fue particularmente decisiva la actuación llevada a cabo durante el

reinado de Alfonso XII y que, además de configurar la estructura de uso de la residencia regia hasta 1931, introdujo en su decoración las últimas aportaciones creativas sustanciales, dentro de una vasta campaña (1879-1886) que sin duda merece un tratamiento mucho más detenido de lo que podemos pre-tender en este espacio<sup>1</sup>.

Aquí quisiéramos centrarnos, concretamente, en el caso de dos salones que respondían a nuevos usos en la vida de las personas reales, las piezas de Billar y de Fumar, cuya decoración

fue entonces creada *ex novo* bajo la dirección del arquitecto mayor de Palacio, José Segundo de Lema, y que ahora ha sido recuperada tras la marginación y el desmantelamiento que padecieron a partir de 1931<sup>2</sup>.

Las salas específicamente destinadas a fumar o al juego de billar proliferan en las residencias aristocráticas y de la alta burguesía —y, cómo no, en las principescas— durante el siglo XIX<sup>3</sup>. Desde el momento en que estaban dedicados a tales funciones, semejantes espacios decimonónicos tienen un ca-



*Vista general de la Sala de Billar durante el proceso de restauración.*

rácter masculino y privado, contrapuesto tanto a la preponderancia femenina como al carácter formal propio de los interiores dieciochescos: se trata de salas para el entretenimiento y la charla de los varones, separados de las señoras, después de un banquete<sup>4</sup>. En los palacios madrileños decimonónicos no escasearon los ejemplos de salas de billar y de fumar. Destacan, entre los subsistentes, el del palacio de Santoña —hoy Cámara de Comercio— y, ahora, estos dos espacios recuperados en el Palacio Real de Madrid.

#### **Alfonso XII: Restauración monárquica y nueva imagen para la residencia del Rey**

La Restauración alfonsina supuso importantes cambios en el interior del Palacio de Madrid. En 1879, y con el segundo matrimonio de Alfonso XII como causa inmediata, la decoración se puso al servicio de una escenografía monárquica bastante diferente a la isabelina. Los cambios respondieron a una campaña global y pensada de una vez, cuyas cabezas más destacadas fueron el arquitecto mayor de Palacio, José Segundo de Lema, y el Conde de Valencia de Don Juan como asesor histórico-artístico, y que estaba en perfecto acuerdo con el momento político y el gusto de su época. La Restauración, ya consolidada, exigía una imagen oficial de la Monarquía, en la cual el lujo inherente a la representación no podía quedar encerrado en perpetuar la pompa dieciochesca, según había señalado un publicista tan notable como Galdós.

Por otra parte, este deseo de crear un marco suntuario para la vida del Monarca concordaba no sólo con la imagen oficial francesa, donde Napoleón III y la Tercera República habían

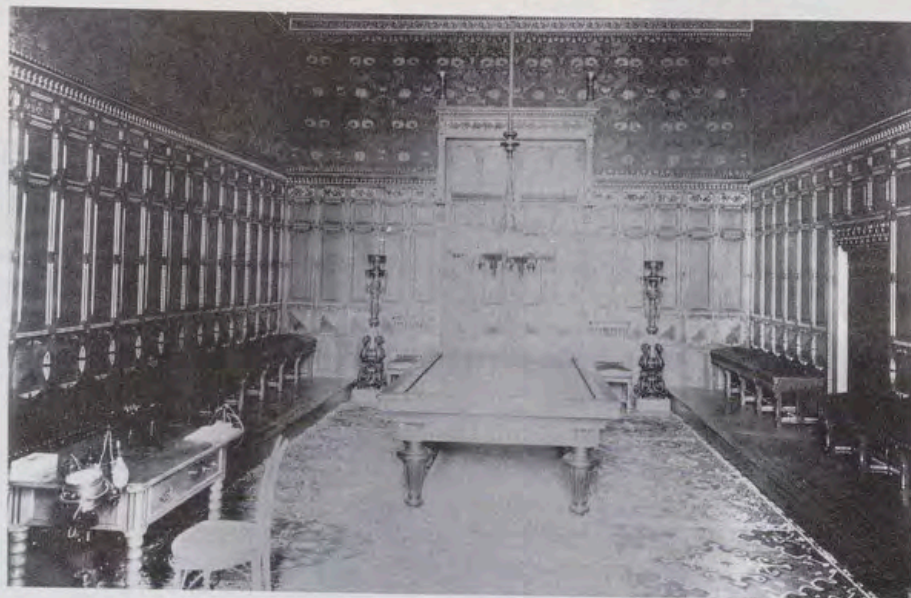
acuñado un estilo enfático, sino además con el gusto en general de la burguesía conservadora, que asimilaba una gran cantidad de historicismos, desde los medievalismos al rococó, subordinándolos a la ostentación y al boato.

De este modo, en el Palacio de Madrid surgió el Salón de Baile y el Comedor de Gala, de estilo ecléctico, muy acorde con el neobarroco francés de ese momento, y donde se reaprovecharon tapices del XVI, fijándolos en los paramentos; junto a él, una habitación decorada con talla neoplatéresca, en la línea de otros elementos dispersos por el Palacio, como muebles o esculturas copiados del siglo XVI; un Salón de Billar en una especie de neogótico racionalista al modo de Viollet-le-Duc; una Sala de Fumar chinesca, o japonesa —de una manera y de otra se denomina en los documentos—, y, por último, el Palacio experimentó la primera restauración que merece tal nombre y no el de simple reparación: el arreglo de la Cámara de Gasparini<sup>5</sup>.

Tamaño reforma resulta interesante tanto desde el punto de vista histórico-sociológico —la imagen de la Monarquía— como desde el puramente artístico.

Por lo que a este último se refiere, hemos de destacar la dirección del arquitecto mayor de Palacio, José Segundo de Lema. Muy poco estudiado, Lema es conocido sobre todo por el Panteón de Infantes en El Escorial (proyecto de 1862) y también por una notable residencia privada que puede relacionarse con este trabajo suyo en Palacio, tanto por su inspiración general en Viollet-le-Duc como por el hecho de haber trabajado en ello también como arquitecto de interiores: el Palacio de Zabalburu o de Heredia Spinola, en Madrid (1878)<sup>6</sup>.

*Vista general de la Sala de Billar a principios del siglo XX.*



La obra de Lema en Palacio, nunca mencionada siquiera, depende evidentemente de la práctica contemporánea inglesa y francesa, donde los salones neobarrocos turcos, chinos, etc., proliferaban para hacer variados los ostentosos interiores de la alta burguesía. Por tanto, todas estas decoraciones no son sino un reflejo, aunque digno, del extranjero o, por decirlo de otro modo, el intento alfonsino de crear un interior victoriano para la Corte española. Por desgracia, casi todos los interiores decimonónicos madrileños a la moda de París y Londres han perecido con los palacios —la mayor parte de ellos en la Castellana— que los albergaban, entre los cuales destacaba el de Medina-celi; pero subsisten algunos, como el de Salamanca, el de Parcent —cuyos salones principales no son copia sino importación, pues fueron diseñados en 1862 por el principal arquitecto decorador del momento, Galland—, o el de Santoña, hoy sede de la Cámara de Comercio, por no citar otros, como los de Fernán Núñez, Cerralbo y Linares<sup>7</sup>.

La comparación de estas residencias con los salones creados en Palacio por la Restauración permite comprender con mayor claridad lo que unía y lo que separaba a la representación palatina de la alta burguesía. Dentro de estos aspectos artísticos todavía tiene especial interés la introducción por Lema del repertorio neorrenacentista ya, sino específicamente neoplatateresco, en una fecha tan temprana como 1880, y ligado a la utilización de la figura prestigiosa de Carlos I en un palacio por lo demás carente de recuerdos de la Casa de Austria, lo cual ha de relacionarse con el famoso brindis del Retiro, de Menéndez y Pelayo, en el banquete del centenario de Calderón.

En cuanto a la figura de don Juan Crooke y Navarret, Conde de Valencia de Don Juan, no nos extenderemos aquí sobre su actuación como asesor artístico de la Casa Real; baste recordar que a él se debe tanto la reorganización de la Real Armería y su Catálogo (1898), como el de los Tapices de la Corona de España (1903), y que, siguiendo sus criterios, se restauró también la carroza negra, llamada de Juana la Loca —en realidad francesa del siglo XVII—, que vio sellado su carácter fúnebre al ser utilizada como coche de respeto tanto en la comitiva de la reina Mercedes, como en la del traslado de los restos de Calderón.

Desde el punto de vista de imagen de la Monarquía, resulta curioso notar cómo, junto a un intento de «puesta al

día» formal, con la introducción del gusto de la época en los grandes conjuntos decorativos de los salones de aparato, donde por lo demás no entra el arte vivo del momento como es la pintura de Historia, esta obra consolida la escisión entre la imagen pública e imagen privada del Rey, dividiendo el Palacio en dos mitades, y dentro de la privada distingue las piezas de reunión de las íntimas. En contrapartida, la Restauración hace asomar su carácter reaccionario al crear, en paralelo a esas «habitaciones privadas», un dormitorio oficial al otro extremo del Palacio, rasgo obsoleto que parece querer marcar una vuelta, aunque sea en circunstancias ocasionales, al ceremonial del Antiguo Régimen.

Tan extemporáneo rasgo no llegaría a tener consecuencias, y no sólo por la muerte del Rey apenas acabados los trabajos. Como es lógico tratándose

de una campaña decorativa unitaria, el resultado ofrecía al visitante una secuencia coherente de habitaciones, dividiendo el Palacio en dos mitades por lo que se refiere a las funciones de sus salas. En la mitad oriental, tras haber recorrido los salones oficiales que dan a la fachada principal, quedaban los espacios para la vida privada, más allá de la Cámara; en esta parte se crean los nuevos Salones de Billar y de Fumar; en la mitad occidental, los salones del antiguo cuarto de Carlos III quedaron adscritos a funciones indeterminadas de recepción, que encontraban su marco preciso al final de esta secuencia en el Comedor de Gala. En los ángulos septentrionales del Palacio quedaban las habitaciones privadas de otros miembros de la Familia Real, como las infantas doña Isabel y doña Eulalia, y luego la Reina Madre.

Tal ordenación había llegado intacta



*La mesa y la lámpara de la Sala de Billar tal y como se instalaron en el Palacio de El Pardo.*



*Detalle de una pata de la mesa de billar con adornos de mármol.*

hasta nuestros días, salvo la modificación o desaparición de algunos elementos, sobre todo en la zona privada, como los Salones de Billar o de Fumar, ahora devueltos a su estado original sobre la base de la documentación, mobiliario y fotografías antiguas, restituyendo unas habitaciones importantes como expresión de los usos de Palacio en el siglo XIX. El criterio adoptado para la restauración ha sido el siguiente: en primer lugar, recuperar la decoración original alfonsina, restaurando y reponiendo todos los elementos existentes; en segundo lugar hacer accesibles, o al menos practicables, los restos de decoraciones anteriores existentes en las bóvedas, de manera que no quedaran totalmente anulados por la decoración posterior<sup>8</sup>.

### La Sala de Billar

Esta Sala era uno de los gabinetes de la reina María Luisa de Borbón, en cuya época colgaban, según Ponz, algunos de los cuadros más clásicos de la Colección de Palacio. El techo, pintado hacia 1769 por Mariano Salvador Maella, representa a Juno y Eolo, y ha estado oculto e ignorado durante un siglo, pues la decoración diseñada por J. S. de Lema consistía en un empanelado completo de madera, inspirado en ejemplos ingleses y en la derivación racionalista que Viollet-le-Duc hizo de motivos góticos. La pared estaba cubierta de madera en los tres cuartos de su altura, y sobresalían por encima los marcos de las puertas, y la bóveda quedó oculta por un artesonado plano, también de madera; toda esta obra puede verse ahora tal y como fue realizada para Alfonso XII<sup>9</sup>.

Se conservan bastantes diseños de Lema para esta Sala, fundamentalmente para el artesonado y los frisos decorativos con hojas de hiedra, así como los alzados de la mesa y las banquetas, y el diseño del parquet<sup>10</sup>. En realidad, sólo el empanelado o «boiserie» constituye la decoración; realizado todo en nogal por el ebanista Antonio Girón, comprende un friso de tableros y armadura, una faja de yedras esculpidas; una cornisa con dentellones sobrepuestos y media caña coronando el friso, cuatro cornisas en las guardamalletas de las ventanas, las puertas y ventanas con la misma decoración que el friso, y todos los tableros de la parte alta del empanelado, con filetes dorados y remates blancos y negros. La mesa es de fabricación francesa, como atestiguan las dos pequeñas placas romboidales de nácar embutidas en sendos costados («Rue



Silla de nogal después de la restauración.

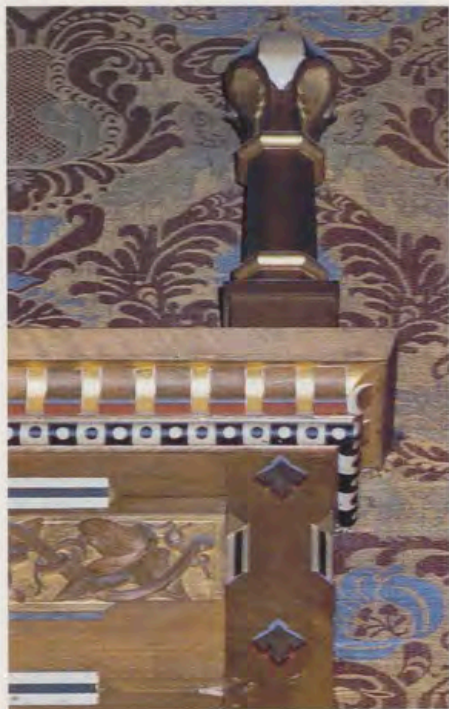
de Lancry 65 París/G. Blanchard médaille d'or 1878» —parcialmente perdida—) y fue montada en Madrid por Girón, que además realizó diversos elementos decorativos de la misma, así como las banquetas y taquillas. La obra estaba terminada en febrero de 1880<sup>11</sup>. Se trata de un mueble que se

Puerta de la pared este.



ajusta a las dimensiones de las mesas de medio *match* (tiene aproximadamente un exceso de 2 cm. en cada lado, así como en el alto), y llama la atención la extrema delgadez de la pizarra (2 cm., cuando lo normal serían 4 cm., más el bastidor de soporte, que en este caso no existe). Por último, todas las bandas iban recubiertas originalmente con el sistema tradicional de muelles y piel, pero posteriormente éste fue sustituido por protecciones de goma, que actualmente se encuentran en muy mal estado. El hecho de que en el A.G.P. se custodie un diseño de Lema para la pata, con indicaciones de las medidas y proporciones, unido a que la mesa se completara en Madrid —no sólo la obra de ebanistería y decoración, realizada por Girón, sino también los cuatro contadores fueron llevados a cabo aquí por la conocida casa Hijos de Peironcely—, nos hace pensar que quizá esto creara dificultades a los fabricantes franceses, que ajustarían lo más posible el diseño y deseos de Lema a las necesidades del juego de billar, realizando esas pequeñas variaciones en las medidas y evitando que fueran mayores a costa del grosor de la pizarra. Algunos elementos de cerrajería complementan el empanelado<sup>12</sup>. Las banquetas estaban tapizadas con cuero. Antonio Jorge acabó en septiembre un mueble, también de madera de nogal, y siguiendo, como en toda la decoración, los diseños de Lema<sup>13</sup>; armó la mesa de billar, completó las molduras de la decoración e hizo «cuatro bastidores de pino armados con sus cuñas para colocar tapices con sus marcos moldados y sobrepuestos de pino para pintarlos a imitación del roble», de tamaños distintos y no grandes<sup>14</sup>. Nicolás de la Torre hizo seis sillas de nogal<sup>15</sup>, y en la Real Fábrica de Tapices se tejó «una alfombra fina de nudo dibujo turco»<sup>16</sup>. El conjunto estaba por tanto acabado en 1881, salvo el par de puertas vidrieras de caoba abiertas a la galería que Manuel Genné no hizo hasta 1884<sup>17</sup>; la Sala fue muy usada por el Monarca y sus íntimos, pues ya en 1883 hubo de ser objeto de alguna ligera reparación<sup>18</sup>.

La *boiserie* y el techo, realizados en madera de nogal tallado y con decoración dorada, hacen juego con el diseño de la mesa de billar. El conjunto, completado por el brocado de la seda de la parte alta de las paredes, de colores y diseño típicamente alfonsino, resulta muy representativo de los gustos de la época. Es importante señalar que se combina aquí el alto zócalo de madera con un entelado de brocado y no con decoración de cordobán, que sí es uti-



Detalle del remate de la puerta anterior.

lizado en otros lugares de Palacio (Salón del Consejo de Ministros).

El Salón de Billar permaneció sin transformaciones hasta el primer tercio del siglo XX, cuando quedó privado de su mobiliario. Posteriormente, al montarse los «nuevos museos» de Palacio, bajo la dirección del Marqués

Detalle de los herrajes de la puerta anterior.



de Lozoya y de Angel Oliveras, se instaló en estas salas el de tapices. Las paredes se cubrieron con sargas grisáceas, ocultando totalmente la decoración fija, textil y de madera que, sin embargo, se conservó.

Al desmontar los tapices en 1987-1988, y variar entonces la instalación eléctrica por encima del techo artesonado de madera, se cayó en la cuenta de la existencia del techo pintado por Maella, en perfecto estado de conservación. Para permitir un acceso a este fresco se han hecho ahora practicables algunas piezas de madera del artesonado, de forma que, sin tener que desmontarlo, se pueda acceder al hueco de la bóveda y evitar así la absoluta inaccesibilidad a dicho fresco.

Se ha optado, sin embargo, por no «desnudar» la Sala de su *boiserie*, sino por la restitución de la imagen decimonónica con su aspecto y sabor originales, tal y como aparecen en fotografías antiguas.

El estado de conservación de los elementos decorativos adosados (parquet, *boiserie*, puerta, entelados, techos) era francamente bueno. Únicamente ha sido necesario realizar una limpieza, barnizado y encerado de los elementos de madera, pequeños retoques del dorado y un aspirado suave del entelado.

En cuanto al mobiliario, el elemento más importante es, lógicamente, la mesa de billar. Esta estuvo decorando una sala del Palacio de El Pardo, donde también se llevó la lámpara de bronce. Posteriormente fue desmontada y almacenada en Palacio. Como consecuencia de estas vicisitudes había perdido la placa de pizarra, le faltaba la cenefa de hojas de hiedra de uno de los costados pequeños, y presentaba pequeñas faltas de talla y de la decoración de mármol de las patas. Además de todo ello, tenía suciedad acumulada que deslucía el conjunto. A diferencia del resto de la decoración, la mesa está realizada no únicamente de nogal, sino también en gran parte de roble. En líneas generales son de roble las partes que no se ven; y de nogal, los revestimientos. El trabajo ha consistido en reconstruir la mesa, con la realización de las partes que faltaban, y en limpiar, barnizar y encerar sus superficies<sup>19</sup>. Junto con la mesa se restauraron también los tacos y taqueros que formaban parte del conjunto.

Se conservaban los tres bancos largos —no las tarimas sobre las que originalmente descansaban—, pero de las seis sillas sólo queda una. La restauración de los bancos y la silla ha sido más profunda en lo que se refiere a la tapicería, pues ha habido que reponer

y rehacer completamente los asientos —crin de caballo, arpilleras, etc.— y más ligera en los aspectos de ebanistería, puesto que, como en el resto de la Sala, las maderas se encontraban en buen estado.

Faltaba una contraventana, que se ha recuperado en los almacenes de Palacio y se ha montado de nuevo en su lugar; sin embargo, no se conservaba una de las puertas, que resultaba imprescindible para el cerramiento de la Sala, tanto desde el punto de vista práctico como estético y visual, por lo que se optó por realizar una réplica, completando así el conjunto.

La alfombra original, realizada por la Real Fábrica de Tapices en nudo turco, es de forma rectangular, con la peculiaridad de que deja un espacio vacío en el centro, correspondiente al lugar ocupado por la mesa. Su estado de conservación, tanto en lo referente a las fibras como a los colores, es bueno; únicamente necesitaba una limpieza.

En cuanto a los cuatro tapices que se mencionan, no tenemos información de cuáles podían ser, ni de su colocación exacta<sup>20</sup>. La estructura de la lámpara, de bronce, ha llegado hasta nosotros, pero no las tulipas de cristal, que ha habido que reponer con otras realizadas según los testimonios fotográficos con los que contábamos.

### La Sala de Fumar

Junto a la Sala de Billar quedaba otra más pequeña llamada «trascuarto de la pieza de escayola»<sup>21</sup>. Dicha habitación fue decorada en estilo japonés como Sala de Fumar, siguiendo las mismas instrucciones y pasos que en la pieza de Billar, y siempre según los diseños de José Segundo de Lema, que utilizó aquí un estilo «exótico», como era habitual en las salas destinadas a fumadero, para las que generalmente se recurría a los repertorios chino, turco o árabe, como es el caso de la construida por Rafael Contreras en el Palacio de Aranjuez durante el reinado de Isabel II. Se conservan una perspectiva y los alzados de las paredes y *embrasures* de los huecos, así como dos variantes para el diseño del parquet, incorporando los divanes o no. A fines de 1879 ya estaba hecha en las paredes la obra de carpintería —239 metros de rastrel, cercos— que había de soportar las placas de cerámica con decoración «japonesa» —*chambre chinoise* denominada en las facturas de Francia—, así como el arreglo de los dos huecos a la galería, y al pasillo, y el pavimento de maderas finas de nogal, roble,

plátano y tintada de negro, trabajos todos realizados por Antonio Jorge, y supervisados directamente por Lema<sup>22</sup>. Las plaquetas cerámicas (*plaques faïence, peinture en émail*), que constituían el ornamento de toda la superficie de las paredes, fueron encargadas por el arquitecto a una fábrica francesa especializada —*Revêtement ceramiques unis et decoratifs de H. Boulanger et cie a Choisy-le-Roi*— a través del concesionario Bruneau, y se montaron entre abril de 1880, cuando se liquidó la decimonovena y última factura de Bruneau, y diciembre del mismo año<sup>23</sup>. Vinieron numeradas conforme a los diseños y estaban sujetas al enrastrelado de madera mediante 366 piezas metálicas servidas por Víctor Esteban<sup>24</sup>. La pieza debió acabarse a fines de 1880, pues la cuenta del ebanista Manuel Genné concierne a los últimos toques: el sentado de los rastreles, y de las placas en paredes y techo, la colocación de los diez bastidores pequeños y los cinco grandes para las telas bordadas chinescas compradas a Dumet en diciembre de 1879, con fondos blanco, azul y pajizo<sup>25</sup>; y el acoplado y atornillado del bambú en el techo, la fachada y los alféizares<sup>26</sup>. Eran de bambú las palomillas que aparentaban sustentar el techo y las que soportaban doce tablas, pintadas imitando porcelana, que servían seguramente para colocar piezas de china. La alfombra no se entregó, como la del Salón de Billar, hasta junio de 1882<sup>27</sup>.

La perspectiva general de la Sala, conservada como los demás planos en el Archivo de Palacio, parece ser la primera idea propuesta por J. S. de Lema, y luego variada en la realización; corresponden plenamente a ésta los alzados remitidos de Francia<sup>28</sup>.

Después de los daños sufridos du-



*Estufa instalada en la pared.*

*Remate de madera tallada y dorada sobre la estufa.*

rante la Guerra Civil, esta decoración chinesca fue totalmente desmontada. Quedó *in situ* solamente la puerta de salida al pasillo y parte de la carpintería de la ventana a la galería. Por tanto, la suerte que han corrido los distintos elementos del conjunto es en general peor que la de la Sala de Billar. El mobiliario (divanes y farolillos) se ha perdido. En la actualidad no existe nin-



gún resto de los mismos en los almacenes del Patrimonio Nacional.

En cuanto a la decoración adosada, se conservan en buen estado prácticamente todas las placas de cerámica. Salvo roturas y lagunas que han requerido una intervención mayor, en la mayoría de los casos el trabajo ha consistido en la limpieza y clasificación de 360 placas, para reconstruir las paredes.

También se conservan los bastidores de tafetán de seda bordada. Originalmente existían los siguientes: uno grande para el techo; dos medianos para cada pared lateral; diez pequeños para sobrepuertas y sobreventanas. El estado de conservación de las sedas presentaba problemas, puesto que existían pequeños agujeros en distintos puntos, así como zonas debilitadas. El tratamiento ha consistido en limpieza mecánica y en consolidación, aplicando una tela de soporte por la parte posterior.

En esta Sala se conservaba el ornato de la bóveda anterior a 1880, con el estuco dieciochesco y la pintura al fresco, firmada por J. Espalter en 1857, conjunto que había quedado oculto por la decoración alfonsina hasta que ésta fue desmontada. Ahora, por tanto, había que elegir entre volver a ocultarlo al reinstalar el techo «chinesco», o dejarlo a la vista.

Se optó por no cubrir la bóveda, y se siguió el criterio de conservar al máximo las decoraciones originales existentes. Esto planteaba sin embargo un problema, pues la distancia estética entre techo y paredes era prácticamente insalvable. La iluminación selectiva, dirigida o hacia las paredes o hacia el techo, permitirá obviar este contraste estético<sup>29</sup>.

Con la restauración de las Salas de Billar y de Fumar, acometidas al mismo tiempo que la recuperación de dos habitaciones contiguas que formaron parte del cuarto de la reina María Luisa de Parma<sup>30</sup>, se completa la restauración de una importante zona de Palacio que se encontraba todavía a falta de una atención adecuada. De esta forma se continúa con uno de los objetivos prioritarios del Patrimonio Nacional durante los últimos años: la restauración del Palacio Real de Madrid, que por su importancia artística y el uso oficial que Sus Majestades hacen del mismo, requiere una atención especial por parte del Departamento de Restauración.

#### NOTAS

<sup>1</sup> No menos vasta es la campaña de restauración que desde hace unos años lleva a cabo en el Palacio Real de Madrid el Patrimonio Nacional,

dentro de cuyos equipos técnicos Carmen Cabeza es coordinadora de Talleres de Restauración de Artes Decorativas, en la Subdirección General de Bienes Muebles Históricos y Museos; y José Luis Sancho es historiador de la Subdirección General del Patrimonio Arquitectónico.

Sobre la evolución de los usos de las salas de Palacio y la reforma alfonsina, cfr. SANCHO, J. L.: «La planta principal del Palacio Real de Madrid», en *REALES SITIOS*, n.º 109 (1991), págs. 21-33, y SANCHO, J. L.: «La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid», en *Espacio, tiempo y forma*, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la U.N.E.D., tomo III, Madrid, 1990, págs. 365-392. En estas publicaciones se resumieron diferentes aspectos de la memoria histórica redactada para la Subdirección General del Patrimonio Arquitectónico del Patrimonio Nacional. La documentación relativa a toda esta intervención alfonsina se encuentra en el legajo 38 del Fondo de Obras (del siglo XIX) del Archivo General de Palacio, a cuya directora, Margarita González Cristóbal, agradecemos la ayuda prestada.

<sup>2</sup> Esta obra ha sido llevada a cabo bajo la dirección del Jefe del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, Fernando Fernández-Miranda.

Boiserie.





Brocado de seda  
de la parte alta de la pared.

<sup>3</sup> En los palacios de Carlos III y Carlos IV existían salas de billar o «piezas de trucos», pero su carácter presentaba notables diferencias con las habitaciones que, específicamente pensadas para este destino, proliferarían durante el siglo XIX, y que comienzan a multiplicarse desde finales del XVIII; baste citar a este respecto los proyectos de arquitectos-ornamentistas como Dugourc, responsable parcial de un ejemplo tan cercano y notorio como el Salón de Billar en la Casa del Labrador de Aranjuez.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ MEDINA, AFRICA: *La casa nobiliaria española de los siglos XVII y XVIII. Historia, función, estructura y ornamentación*. Facultad de Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>5</sup> Sobre el papel del Conde de Valencia como

asesor regio en materias de gusto —en contraposición al arquitecto mayor— y sobre la Cámara de Gasparini, recientemente acabada de restaurar, cfr. CARMEN CABEZA GIL-CASARES, *REALES SITIOS*, n.º 114, págs. 10 a 28. Madrid, 1992.

<sup>6</sup> Lema fue nombrado arquitecto mayor de Palacio y Sitios Reales por Real Decreto de 27 de agosto de 1857. El 24 de octubre de 1868 solicita al Consejo de Administración los bienes que constituyeron el Patrimonio de la Corona que le confirme su empleo; lo hacen el 1 de marzo de 1869. Le cesan el 3 de junio de 1870, y nombran a Santiago Angulo en su lugar. Vuelve a su cargo el 2 de enero de 1875, y lo ocupa hasta su muerte, ocurrida el 31 de septiembre de 1891.

<sup>7</sup> No está estudiada la decoración decimonónica de los palacios reales españoles, y muy poco la de los de la aristocracia madrileña. A este respecto cabe destacar, aparte de su obra sobre *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, el libro de PEDRO NAVASCUÉS PALACIO, *Un palacio romántico*, Madrid, 1846-1858 (Ed. El Viso, Madrid, 1983), y los de VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Historia artística del palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid* (1987) y *El Palacio Parcent*, sede del Ministerio de Justicia (1986), publicaciones de los mismos organismos.

<sup>8</sup> El equipo de restauración de las dos Salas, coordinado por el área de Artes Decorativas, ha incluido a los siguientes Talleres y restauradores:

Taller de Textiles: Lourdes de Luis y Purificación Cereijo.

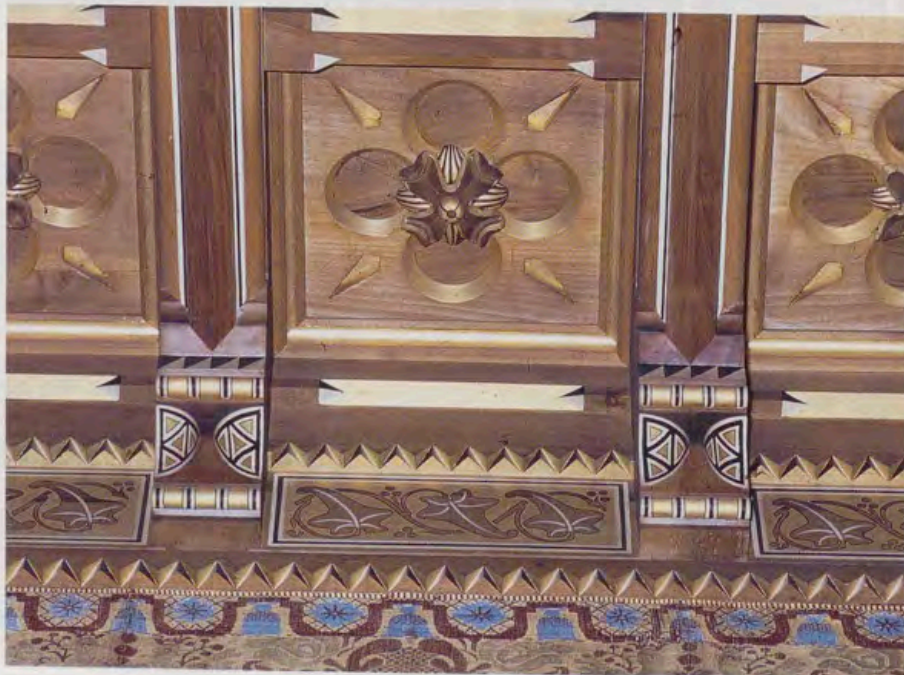
Taller de Porcelana: Dolores Cerrada, Lourdes Cabanas y Margarita Tapia.

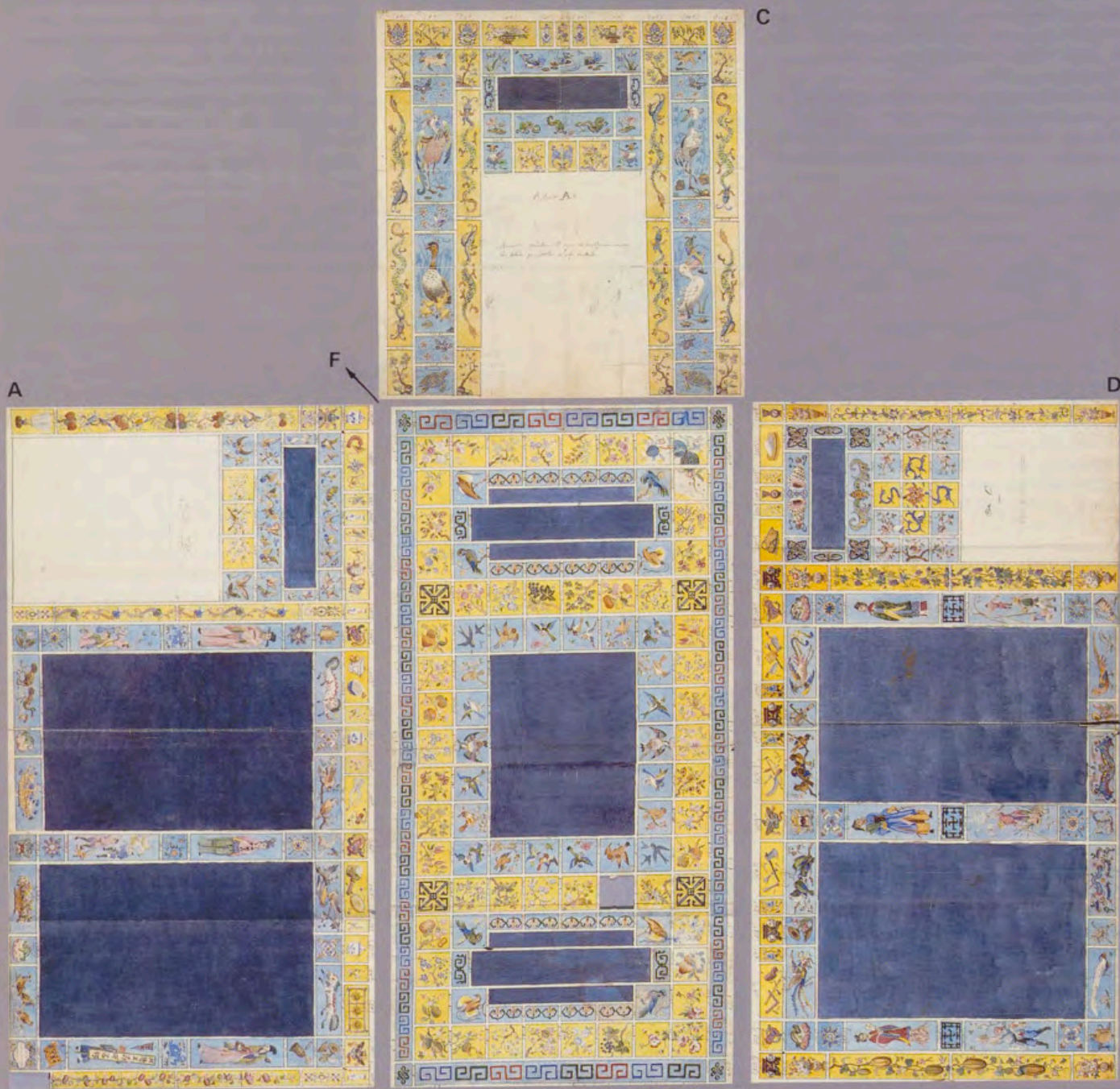
Taller de Restauración «El Barco».

Nos gustaría destacar asimismo la labor de Angel Balao, coordinador de los talleres de Bellas Artes y documento gráfico del Patrimonio Nacional.

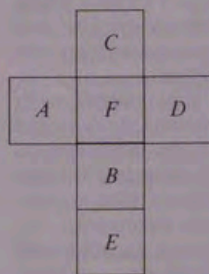
<sup>9</sup> Huelga cualquier descripción de los elementos del empanelado, a la vista de las imágenes que reproducimos y de los documentos de los artifices que los hicieron y los enumeran en sus cuentas:

Detalle del casetonado del techo.





Montaje de los planos originales  
venidos de Francia,  
para la colocación de las placas cerámicas  
en la Sala de Fumar, 1883.  
A.G.P., planos 4604 A-F.  
F - Techo.  
C - Pared este (puerta al pasillo).  
A - Pared norte.



D - Pared sur.  
B - Pared oeste (ventana a la galería).  
E - Costados y parte alta  
del hueco de la ventana.

«Cuenta de la obra de carpintería, ebanistería y talla que se ha hecho para el pavimento y decorado de las paredes de una sala para billar en el Rl. Palacio».

Por un friso de madera de nogal compuesto de tableros y armadura, con arreglo a los dibujos recibidos y que mide desde el pavimento hasta la parte inferior de la cornisa 53 1/2 metros cuadrados...

Por una faja de yedras esculpidas que mide 22 1/2 metros de línea por 14 (cms.) de ancho...

Por una tabica de hojas de yedra esculpidas y caladas en la guardamalletas de la ventana

Por arrancar el cerco que tenía antiguamente la ventana y por los rastreles necesarios para friso, etc., etc.

Por seis grandes remates de nogal según dibujo que se me entregó que van colocados en la parte superior de las puertas.

Por el entarimado ordinario de pino con sus rastreles sus maderas fuertes de Cuenca para despues sobre éste poner el de maderas finas y mide 50 m. cuadrados a razón de 22 ptas. el metro cuadrado, 1100.

Por el entarimado de parquet de maderas finas que mide 37 metros a razón de 90 ptas. metro,

3330.

Por dos tarimas que forman peldaño su frente de roble con una moldura alrededor, su superficie plumado con una faja y filetes negros su medida 13 metros a razón de 115 ptas. metro, 1495.

Suma, 31.000.

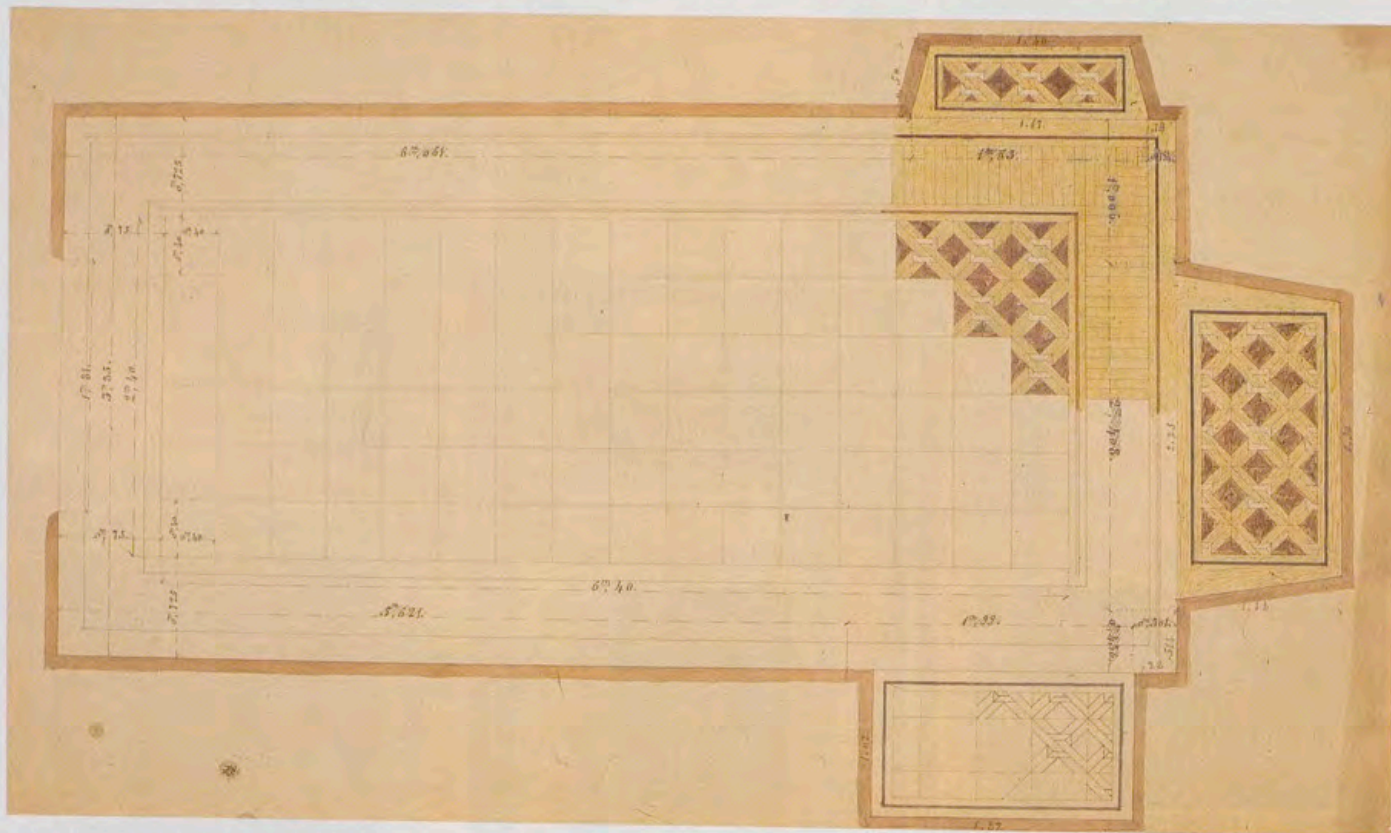
Madrid y enero 31 de 1880, Antonio Jorge.

Liquidada el 7.2.1880.

<sup>10</sup> 4174.—Alzado de la mesa de billar.

5997.—Detalle de molduras con motivo de hojas de yedra, «León Losi escultor sacó un modelo en yeso».

5998.—Alzado del friso o zócalo.



José Segundo de Lema:  
Plano para el parquet  
de la Sala de Fumar.

y que mide dos metros y medio de línea por 14 (cms.)...

Por una cornisa que corona el friso, es de madera de nogal con sus dentellones sobrepuestos y a la figura de la media caña que mide 19 1/2 m. ...

Por cuatro cornisas en las guardamalletas de las puertas y ventana con sus revueltos y armaduras donde van las yedras encajadas, cuya armadura va también ochavada mide ocho metros a razón de 77 pesetas el metro.

Por dos pares de puertas de nogal por su cara con la misma decoración que el friso y por la otra de pino con tableros y armaduras para jugar con las puertas interiores de las habitaciones contiguas. Miden 11 m. ...

Por un par de puertas de madera de nogal por su cara con la misma decoración del friso y enrasadas de fino por el trasdos...

Por un par de hojas de ventana de nogal macizas con la misma decoración del friso por las dos caras...

Por un capialzado del hueco de ventana, su madera de nogal con la misma decoración que el friso...

Por el decorado de los cuatro huecos de puerta y ventanas compuesto de jambas con sus cercos donde van sujetas éstas y fijadas las puertas.

Por dos guarniciones o alféizares del hueco de ventanas, compuestos de tableros y armaduras enrasadas y con estrías en su unión...

Por un antepecho de ventana su madera de nogal con estrías y una moldura en su parte superior.

Por un par de vidrieras su madera de nogal con cerco y contramarco, el mismo decorado de la ventana.

5988.—Diseño para las patas de las sillas.

6016.—Florón goticista con hojas de yedra. Ver el 6012.

6020.—Diseño del parquet, en blanco y negro, y una esquina coloreada.

<sup>11</sup> Cuenta de Antonio Girón, 28.2.1880.

«Cuenta de la obra hecha para S. M. el Rey por orden del Excmo. Sr. Conde de Sepúlveda, inspector general de los Reales Palacios.

Un friso de madera de nogal encerada... en el cual, como igualmente en las puertas, ventanas, alféizar, mesa de billar y banquetas, se ha raspado la cera en todo lo que se ha dorado o pintado, y se ha dado tres manos de barniz, como preparación para dorar o pintar.

26 varas de cornisa que... se compone de una media caña con modillones; se ha dorado todo el fondo de la media caña, y se han pintado de color blanco los costados de los modillones, y de bermellón la parte de abajo; y un bocel grueso dividido en cuadradillos blancos y negros, y un círculo blanco en los cuadradillos negros, y otro negro en los cuadradillos blancos.

51 tableros o tabicas con hojas talladas; se ha dorado todo el fondo, y se ha pintado de blanco con un filete negro en el centro, y los remates dorados en los chaflanes de los peinaos 51 tableros con chaflanes dorados al rededor...

48 tableros grandes, dorados y pintados...

48 tableros con el canto dorado, y los chaflanes de los peinaos formando círculo, con filetes triangulares, y un semicírculo en el centro de cada peinao con canto dorado.

91 estrías doradas en el zócalo del friso, puertas y ventana.

Filete de al rededor de la chimenea.

Tres puertas de dos hojas por delante... y consta cada hueco de dos remates ochavados con filetes dorados y remates de blanco y negro, cornisa igual a la del friso, galería de adorno igual a las tabicas, cuatro huecos con chaflán blanco y negro para los cristales, una moldura de modillones fingidos, un chaflán dorado, doce tableros de varios tamaños que hacen juego con los tableros del friso, y varios filetes blancos y negros...

Una ventana... con seis tableros con chaflanes dorados y chaflanes de blanco y negro; dos hojas de vidrieras con chaflanes blancos y negros y remates dorados y cuatro tableritos con chaflanes dorados y los peñazos con chaflanes en forma de círculo y filetes negros triangulares... alféizar con ocho tableros grandes y 12 tableros pequeños, todos con estrias doradas, y chaflanes blancos y negros en los peñazos...

#### Muebles

Una mesa de billar de figura ochavada que tiene tres varas de largo y un pie, por más de dos varas de ancho; se ha dado de cera, y es a pulido toda ella, se ha dorado en la baranda un adorno rehundido que tiene en la parte superior, el fondo del adorno de hojas de hiedra que hay en el centro, y el centro de una cinta formando ochos; todo esto retoza al rededor de la baranda. En el faldón se ha dorado el fondo de 36 recuadros, y pintar de blanco con filete negro los chaflanes de forma circular de los costados, y dorar el canto de semicírculo del centro de los chaflanes. En los pies se han dorado varios filetes, una media caña, la mitad de los gallones de la parte baja, y la otra mitad en blanco. 458 pesetas.

Una banqueta de 7 varas de largo; se han dorado los cuatro chaflanes que tiene en cada uno de los 22 pies que tiene; se han pintado de blanco con filete negro de todos los travesaños en que está dividida la chambrana, y en varios de ellos se ha puesto un filete dorado al rededor del chaflán. 154.

Dos banquetas de ocho pies y medio cada una, con el mismo trabajo que la anterior, en los chaflanes de los pies y en los de la chambrana, a 62.

Dos taqueras; se ha dorado en ellas varios filetes, y se ha pintado de bermellón el canto de las cartelas con filetes dorados y negros, a 30.

Total ..... 4.128  
Madrid, 28.2.

Cuenta de la obra hecha por Antonio Girón en la pieza de Billar, 30.4.1880: «rascar la cera, dar como preparación tres manos de barniz y dos manos de color a la moldura de triángulos que van mitad de blanco, y mitad de negro, y dorar la otra moldura de triángulos que van dorados por las dos caras; son 54 varas de moldura de guarnecer...»

<sup>15</sup> Cuenta del cerrajero Víctor Esteban, 31.7.1880. «... Por cuatro aldabilas con sus enganches hechas con arreglo a dibujo apropiado al carácter de la pieza donde se han colocado, que es la del billar, a 15 ptas. cada una.

Por una pieza de enganche hecha por el mismo estilo para el transparente del mismo hueco, 6 ptas.»

<sup>16</sup> «Cuenta de la obra que se hace por la Inspección de los Reales Palacios bajo la dirección del Sr. Arquitecto Mayor D. José Segundo Lema. Por un mueble que se ha hecho para la sala de billar, este es de madera de nogal y se compone de dos pilarotes con sus pies tallados, su chambrana con tableros calados y armados, en el tres tableros uno sobre otro, sostenidos éstos con sus cartelas todo con arreglo al dibujo que nos entregó dicho sr. arquitecto, para armar y desarmar con las piezas de herraje necesarias.

Por doce piezas de hierro aplanadas con dos ranuras cada una y cuatro agujeros más dos piezas para cada una con sus enganches a tres pesetas una.



Detalle de uno de los planos.

Una de las placas cerámicas para la Sala de Fumar.



Por doce chapas chafranadas y empavonadas con cuatro agujeros avellanados...

Por cuatro escuadras chaflanadas y empavonadas, su largo 22 cms. ...»

<sup>14</sup> «Cuenta de la obra que se ha hecho en la sala de billar... por mandado del sr. Arquitecto mayor el Sr. Don Segundo Lema.

Para la colocación de los clavos de la Sala de Billar fue necesario hacer unos barrenos y meter a la rosca los antedichos clavos; se les puso su fondo de grana recortado a la figura, se colocaron la falleba en la vidriera y ventana, los picaportes, entrada de llaves, todos estos herrajes con grana recortada por debajo...

Por 46 y medio metros de moldura hecha a picos, son de madera de nogal colocada con tornillos y tapados sus bujeros con madera, su ancho tiene 46 mm. por 23, y ha sido colocada para tajar el clavado de las telas en los paños de pared...

Por armar la mesa de billar, colocar los contadores poner el paño y colocar el adorno de la embocadura de la chimenea...

Por seis tubos con sus tapas de rosca para colocar las tizas, tres son de madera de palosanto y tres de madera de boj, y dos cajas de tizas.

Por cuatro bastidores de pino armados con sus cuñas para colocar tapices con sus marcos moldados y sobrepuestos de pino para pintarlos a imitación del roble, y son sus medidas, dos de 0,90 de alto por 1,78, otro id. 2,33 alto por 1,38 ancho, otro de 2,30 de alto por 0,97 ancho...

Suma, 1.006 ptas. Madrid, 31 de Mayo de 1880 = Antonio Jorge».

<sup>15</sup> Factura de «seis sillas nogal para salón de billar... 1.200 ptas. Madrid, 4.12.1880, Nicolás de la Torre».

<sup>16</sup> «Al propio tiempo —que las alfombras para las habitaciones inmediatas a Gasparini— desea S.M. el Rey N.S. que tanto en la pieza de billar como en el trascuarto de la de escayola se coloquen también alfombras de nudo... dando cuenta a S.M. el Rey N.S. se sirva autorizar la construcción por la Fábrica de Tapices de las cinco alfombras expresadas...»

#### Documento 47

«Cuenta del coste que ha tenido la fabricación de las cinco alfombras... otra —alfombra fina de nudo— dibujo turco con destino a la pieza del billar que mide 24 varas cuadradas a razón de 50 pesetas vara, importa 1.200... Madrid, 30 junio 1882.»

<sup>17</sup> Documentos 17, 22, 24, 28, 31, 34, 41, 47, 52, 54, 55, 68, según van citados en SANCHO (1990), del legajo 38 ya mencionado. Se conservan los planos de la bóveda, el artesonado y el alzado de la mesa en A.G.P., planos 5518, 4201 y 4174.

Relacionados con esta Sala se encuentran en A.D.A. diseños para el motivo goticista con hojas de hiedra en el friso, los perfiles de las patas de las banquetas, varios croquis de techo artesonado que no corresponden plenamente con lo realizado, uno por tener forma de bóveda y otro por tener planta cuadrada —aunque quizá se trate de una simplificación voluntaria— y el diseño del parque (números 2, 3, 8, 9, 13, 18).

<sup>18</sup> «Cuenta de Antonio Girón, 31.10.1883, por diversos arreglos.

Pieza de billar. La puerta de dos hojas que da a la galería tiene 16 tableros grandes; 32 tableros pequeños; 12 largueros, 28 peñazos, y zócalo con istrias doradas; las vidrieras tienen 4 largueros, 6 peñazos, 4 tableros, zócalo con istrias doradas, y un montante: todas estas piezas se han rascado los filetes y chaflanes, y unos se han dorado, y otros se han pintado de blanco con un filete negro en el centro, y los extremos dorados. Componer varios maltratos del friso de la pieza de billar, y los de seis sillas de la misma pieza...»

<sup>19</sup> De todos los trabajos de restauración, y como es habitual, se ha realizado el correspondiente



informe donde se detalla pormenorizadamente cada intervención, los productos materiales y sistemas utilizados, etc... Asimismo dichos documentos recogen toda la información gráfica y fotográfica.

<sup>20</sup> El uso de tapices antiguos en las decoraciones de época de Alfonso XII no es una novedad, como hemos indicado a propósito de la Sala de Armas o el Comedor de Gala, pero en este caso no se trataba de una instalación permanente, como en las otras salas citadas, sino que más bien parece que se tratara de una utilización de los tapices como si fueran cuadros, es decir, sobre bastidores y con marcos, pero sin fijar en la pared. En ninguna de las fotos antiguas que conocemos aparecen colgados estos tapices.

<sup>21</sup> Recibía este nombre por estar inmediata a la habitación ricamente decorada con estucos por los hermanos Brilli en la década de 1790, según dirección y diseños de Francisco Sabatini.

<sup>22</sup> Cuenta del ebanista Antonio Jorge, 30 de noviembre de 1879. «Cuenta de la obra que se hace por la Inspección de los Reales Palacios... En la pieza de fumar, se han puesto 239 metros de rastroil con dos chaflanes 4 pulgadas de ancho por 2 de grueso = 450 ptas.

(Lo siguiente parece ser también para la Pieza de Fumar, aunque no se especifica).

Un cerco guarda vivo grueso 3 pulgadas en cuadro su medida 248 por 199.

Otro id. de 390 por 248.

Otro id. id. de 390 por 248.

Otro id. id. de 199 por 165. (Total) = 130

Un cerco de tres pulgadas de grueso y 9 de ancho de 360 por 188 con tadas (sic) para la puerta que va al pasillo = 60.

*Bordado chino en tafetán de seda para la Sala de Fumar.*

*Bordado chino en tafetán de seda para esta misma Sala.*



En el hueco que da a la galería se ha hecho un arreglo en sus ventanas, vidrieras y cercos, se han fijado de nuevo = 140.

Se ha hecho nuevo el hueco de puerta de dos hojas que van al pasillo enrasadas fino por su cara y moldadas por el trasdós, sus medidas de alto 332 por 156 de ancho.

Por el pavimento que se ha hecho en la antedicha pieza que se compone de su enrastrelado, su entablado y sobre éste los tableros de maderas, nogal, roble, plátano y negro, mide 36 metros superficiales en cuadro a 42 rs. uno. Este pavimento se compone del cuadro de la sala, con tres entrepuertas, y la entreventana = 3.780...»

<sup>23</sup> Facturas de Adrien Bruneau, concesionario de «Revêtements céramiques unis et décoratifs de la faïencerie de Hte. Boulanger et cie., à Choisy-le-Roi»; por cerámica esmaltada (en faïence) para la Sala de Fumar. Son diecinueve cuentas, especificando el número de cada placa enviada. La liquidación final está firmada por José Segundo de Lema el 7 de diciembre de 1880, y asciende a mil quinientos francos.

<sup>24</sup> Factura de Víctor Esteban, por piezas de cerrajería para las piezas de fumar y de billar, 31 de julio de 1880.

«Por 366 grapas con un agujero cuadrado y dos claveras y sus tornillos para la sujeción de las placas o azulejos de la pieza de fumar inmediata al billar, a 40 céntimos = 146 ptas.»

<sup>25</sup> Factura de J. L. Dumet por telas chinas, 8 de noviembre de 1879. Comprende «broderie chinoise réelle, fond blanc, id. fond bleu e id. fond maïs», por un total de 1.176 francos.

<sup>26</sup> Cuenta de Manuel Genné, por obra de carpintería en la Pieza de Fumar, 3 de diciembre de 1880.

«Por hechura y colocación de rastreles, figura de T, y de escuadra, para el techo de la pieza de fumar = 165.

Por hechura y colocación de rastreles cuadrados para las cuatro fachadas y los tres huecos de alféizares de puertas y ventanas = 234,50.

Por la colocación de placas de porcelana sujetas con chapas de hierro atornilladas en el techo y fachadas = 220.

Por cinco bastidores grandes con sus peinaos y crucero para la colocación de las telas de seda bordadas = 62,50.

Por diez id. más pequeños = 50.

Por doce palomillas de bambú = 48.

Por el acoplado y atornillado del bambú en el techo, fachadas y alféizares = 745.

Por doce tablas para pintarlas a imitación de las porcelanas = 10.

Suma = 1.535.»

<sup>27</sup> De 21.10.1881.—Oficio de Mariano Orueta al intendente de la Real Casa, sobre fabricación de cinco alfombras, entre ellas la del «trascuarto de la pieza de escayola», que ha de ser la de Fumar.

Cuenta de Gabino Stuyck, por las cinco alfombras encargadas en octubre de 1881. 30 de junio de 1882.

«... Otra (alfombra de nudo) con destino al salón de fumar o sea trascuarto de la pieza de escayola, que mide con sus huecos 54 8/9 varas cuadradas, a razón de 40 pesetas vara importa = 2.195.»

<sup>28</sup> 4604: A. B. C. D. E. F.

2211.—Perspectiva de la Sala de Fumar. Primera idea, luego variada en algunos detalles.

6022 y 6004.—Diseño del parque.

<sup>29</sup> Queremos consignar la intervención en este aspecto de Leopoldo del Castillo, técnico de la Subdirección del Patrimonio Arquitectónico del Patrimonio Nacional.

<sup>30</sup> La de Maderas Finas y la de Estucos —llamada de escayola en los documentos decimonónicos a los que hemos hecho referencia—, de las que no hemos tratado aquí por pertenecer a una época bien distinta.

# REFLEJOS DEL ARTE CORTESANO EN CATALUÑA DURANTE LA EPOCA DE FELIPE II

Por Santiago ALCOLEA



Grabado.  
«Voyage Pittoresque...  
de l'Espagne» (1806),  
fascículo «Voyage pittoresque...  
de la Principauté de Catalogne».  
Paris, 1813, plancha XXIV.

**E**n el estado actual de nuestros conocimientos en torno al pasado artístico de diferentes núcleos peninsulares, consideramos oportuno desarrollar algunos planteamientos y proponerlos, con idea de abrir nuevos horizontes al estudio de las realizaciones artísticas localizadas en un espacio geográfico muy concreto, el de las tierras del Principado de Cataluña, y emprendidas en un período cronológico perfectamente delimitado: el que corresponde a la época de los reyes de la dinastía de los Austrias, es decir, a los siglos XVI y XVII. Y, dentro de este terreno, el aspecto que nos interesa básicamente es el que se refiere a las relaciones entre aquel Principado y el núcleo rector de la Monarquía hispánica, que se sitúa en Castilla y queda concentrado, de una manera particular, en la entonces pequeña población de Madrid, que, en el año 1561, fue designada por Felipe II como capital de aquel conglomerado de territorios. Desde su insignificancia inicial, con el paso del tiempo acentuará su carácter de núcleo cultural, con capacidades para dirigir, y como foco de atracción para los artistas de la periferia que acudieron a ella, atraídos, entre otras cosas, por la posibilidad de participar en la realización de las numerosas y diversas obras de arte exigidas por la transformación de la villa de Madrid en una verdadera ciudad cortesana a nivel europeo.



*Retablo Mayor  
de la Iglesia  
del Monasterio  
de Guadalupe.*

Dentro de esta época, marcada por los sucesivos reyes de la Casa de Austria, existen dos períodos perfectamente diferenciados. El primero corresponde al reinado de Felipe II (1556-1598), al que hay que añadir los años en los que, como príncipe regente, tomaba decisiones en nombre de su padre, el Emperador, ausente. Representa una casi permanente transferencia de iniciativas, de impulsos, que tenían su origen en la Corte y que contribuyeron a mejorar el nivel de los artistas catalanes, a despertar sus energías creadoras y a ponerlos al día en las tendencias renovadoras. Todo ello se hizo a través de orientaciones concretas o, incluso, con el envío de obras de gran envergadura, totalmente acabadas y dispuestas para ser instaladas en su emplazamiento definitivo; aparte queda la presencia en Cataluña de artistas destacados de aquella procedencia.

El segundo período se extiende a lo largo de todo el siglo XVII, es decir, el que corresponde a los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. En él cambia radicalmente el sentido de las aportaciones mutuas entre el núcleo cortesano y el Principado. Una serie de artistas destacados nacieron aquí y buscaron, más allá del Ebro, terrenos más propicios para desarrollar sus capacidades. Algunos consiguieron actuaciones tan destacadas como las de F. Riballa, en Valencia; A. J. Riera, en Valladolid; P. Noguera, en el Perú, o J. Ratés y los Churriguera, que se extendieron por amplios sectores en el último tercio del siglo. Fueron unas realizaciones indudablemente destacadas en aquellos ámbitos, pero sus consecuencias en tierras catalanas parecen reducidas. Estas conclusiones, afortunadamente, no serían aplicables a la actividad de Fr. Josep de la Concepció, el cual viajó con frecuencia entre estos dos sectores peninsulares y enriqueció las posibilidades arquitectónicas en Cataluña con soluciones muy originales y positivas.



Retablo Mayor  
de la Iglesia  
de Martorell.

Tanto el segundo como el primero de estos períodos podrían ser la base para interesantes consideraciones, pero, por el momento, hemos de limitarnos al comentario de algunos hechos correspondientes al período inicial, coincidente, como decimos, con la época de Felipe II. Conviene subrayar la intervención personal del Monarca en diferentes oportunidades, hasta llegar a demostrar un buen conocimiento de pequeños detalles en las técnicas constructivas, cosa que no debe extrañarnos, porque es un hecho que ya puso de relieve F. Chueca <sup>1</sup>, y que habría de manifestarse en una gran cantidad de obras de primer orden, desde el Alcázar de Toledo hasta el Monasterio de El Escorial. En lo que se refiere a Cataluña, tenemos un buen ejemplo de ello en algunos aspectos de la construcción del colegio de San Jaime y San Matías, en Tortosa.

#### COLEGIO DE SAN JAIME Y SAN MATÍAS, EN TORTOSA

Había sido fundado por Carlos V en el año 1544, con el fin de facilitar la asimilación, lingüística cultural de los jóvenes moriscos conversos, pero desde un principio el príncipe regente Felipe se hizo responsable de la buena marcha de los trabajos y designó como representantes suyos a los dominicos Fr. Baltasar Sorio y Fr. Juan Izquierdo. Por diversos motivos son particularmente interesantes las instrucciones que les dirigió el 13 de febrero de 1546. De este documento <sup>2</sup> cabe destacar algunos pormenores que demuestran los altos conocimientos técnicos que ya entonces, a sus diecinueve años, poseía el Príncipe. Opina que *«tanto quanto subirán las paredes foranas que las bate el viento, sol y agua, así de dentro como de fuera que vayan de argamasa y piedra, nos parece muy bien, aunque sea*

*con más costa y assi os decimos y encargamos ... las hagais hazer para que sea cosa perpetua y firme, pues allí hay harta piedra, y las paredes medianas, que no les dará el sol, viento ni agua, las podreis hazer de tapia, si es más barato que de piedra, a la valenciana, que es con argamasa y ladrillo, o como mejor os pareciere, de modo que la obra vaya firme y buena...».* En este documento no se indica para nada el nombre del arquitecto que había hecho la traza general de la obra, ni tampoco el del que estaba dirigiendo los trabajos de este *Colegio de los nuevos conversos*, es decir, el de San Jaime y San Matías, que es el edificio más interesante del conjunto y cuya realización, como vemos, estaba ya muy avanzada, en 1546.

Este dato obliga a replantear el nivel de la intervención del arquitecto tortosino Joan Anglés porque, aunque perteneciese a una familia de canteros, si había nacido en 1528<sup>3</sup> difícilmente podría suceder que en 1546, es decir, cuando tenía dieciocho años, estuviese ya avanzada una obra proyectada por él, con todo el tiempo que lógicamente había de transcurrir entre la realización de las trazas de un edificio y la puesta en marcha de las obras. Las lógicas dudas expresadas por J. Garriga<sup>4</sup> creemos que están sobradamente justificadas y no es necesario insistir sobre ello, ni tampoco ampliar las consideraciones que dicho autor realiza en torno a la singularidad de la obra atribuida a J. Anglés y de las derivaciones de su trabajo.

### EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE MONTSERRAT

Otro episodio de estas relaciones de carácter artístico entre el poder monárquico centralizador y diversos estamentos catalanes corresponde a la construcción de una nueva iglesia en el monasterio de Montserrat, ajustada a las necesidades del santuario en esta época. Hay que recordar que, desde 1493, ya no era una abadía independiente, sino tan solo un priorato que dependía de San Benito el Real, de Valladolid, de manera que era totalmente lógica la participación de artistas castellanos en la obra. Para construir el nuevo templo, Felipe II concedió el privilegio de recaudar fondos en toda España y América. La primera piedra fue colocada por el abad B. Garriga en 1560; las obras continuaron con fuerte impulso y la iglesia fue consagrada solemnemente el 2 de febrero de 1590.

Dejando al margen lo que corresponde a su arquitectura, hemos de comentar algunas piezas destacadas del mobiliario litúrgico que pueden demostrarnos con claridad aquella dependencia de Valladolid. Ya en 1578 el escultor Cristóbal de Salamanca fue el encargado de hacer la sillería del Coro, y de su trabajo, discreto, quedan algunas muestras que permiten situarlo dentro de una tipología perfectamente desarrollada en Castilla desde el primer tercio de este siglo. Son tres plafones, de valor desigual, con las figuras de cuerpo entero de San Pantaleón, Santa Gertrudis y San Juan Bautista, en hornacinas aveneradas, y dos relieves alusivos a las tentaciones de San Antonio. El prestigio que debía alcanzar con esta obra puede explicar que en años siguientes, de 1588 a 1593, este escultor realizase la sillería de coro de la catedral de Tortosa. Aunque desmontada, se conserva y permite apreciar las elevadas calidades de su trabajo. Una tarea pendiente debería proponerse concretar la trascendencia y las derivaciones de su obra en la escultura catalana de las fechas inmediatas.

Mayor trascendencia, y creemos que unas derivaciones concretas, tuvo otra realización de estos años en el monasterio de Montserrat. Gracias a publicaciones recientes se conoce muy bien el proceso de realización del retablo mayor para su iglesia, contratado por el escultor de Valladolid Esteban Jordán en 1593<sup>5</sup>. Este artista tenía entonces mucha fama y ello debió influir para que Felipe II, muy devoto de Montserrat, le hiciese el encargo, a pesar del fuerte incremento en el coste que debía representar el hecho de transportar sus elementos en carretas, desde el taller del artista, en Valladolid, hasta el monasterio. Fue destruido por los franceses en el año 1811, pero tenemos algunas referencias, tanto gráficas como documentales, que nos permiten establecer, aunque sea hipotéticamente, su importancia dentro del proceso evolutivo del retablo en Cataluña.

La descripción que hizo el conde de la Viñaza queda confirmada por los términos del contrato, recientemente publicado<sup>6</sup>, el cual, además de detallar la iconografía, añade una numerosa aportación de interesantes detalles técnicos. En la predela se disponían seis relieves con historias de la Pasión. El primer cuerpo estaba centrado por una imagen de la Virgen, que era la titular del monasterio; y a los costados aparecían sendos relieves con el Nacimiento y la Epifanía. El segundo cuerpo estaba presidido por la imagen de San Benito en el espacio central, y se completaba con relieves a los lados que aludían a episodios de su vida; y el tercer cuerpo estaba ocupado por tres relieves, el de la Asunción en el centro, y los de Pentecostés y la Resurrección, a un lado y otro. En la culminación, el Calvario habitual. Un detalle diferencial de este retablo está constituido por las imágenes de varios santos, de tamaño natural, que, de dos en dos y en hornacinas superpuestas, quedaban situadas en los intercolumnios de las parejas de columnas que separaban aquellas composiciones. En el primer cuerpo estaban las figuras de los Evangelistas y de los Doctores de la Iglesia; en el segundo, las de los santos Román, Bernardo, Mauro, Plácido, Lorenzo,

Escolástica y dos pontífices; y en el tercero, diferentes fundadores de órdenes, como Francisco, Bruno, Basilio o Domingo.

Es interesante conocer la iconografía del retablo, pero todavía lo es más el tener información de su estructura porque, en realidad, es el elemento que nos permitiría establecer la filiación estilística en cada caso. Concretamente, en lo que corresponde al retablo de Montserrat, aparece una detallada referencia en el contrato, seguramente como consecuencia de la intervención de unos expertos, como Fr. Antonio de Villacastín, el lego jerónimo que, como aparejador, había colaborado muchos años en los trabajos de El Escorial, y, especialmente, Francisco de Mora, discípulo de Juan de Herrera y arquitecto real desde 1591, que había entregado diferentes trazas del retablo, tanto del conjunto como de algunos detalles. Aquel contrato ofrece una minuciosa información de las dimensiones de cada uno de sus elementos, consignadas en pies castellanos (unos 28 cm.), de manera que podemos apreciar perfectamente las extraordinarias dimensiones de este retablo, que tenía poco más de catorce metros de ancho, con la altura correspondiente, de más de veinte metros, hasta llegar a la bóveda del templo. Creemos que conviene hacer una lectura detallada del documento, porque incluye detalles técnicos de la obra escultórica y muchas referencias



*Fachada principal  
del Palacio de la Generalitat.  
Barcelona.*

específicas a las proporciones que habían de tener los elementos de la estructura arquitectónica que, en nuestra opinión, convendría analizar detenidamente a fin de apreciar con claridad las posibles derivaciones que tuvo en los talleres catalanes donde se hacían retablos.

Todo el retablo debía ser de madera de pino, cortado en la luna conveniente, y con algunos detalles en madera de nogal. El escultor se comprometía a realizarlos en dos años y medio, por el precio de diez mil ducados, distribuidos en cuatro entregas. Además se obligaba a transportarlo hasta el monasterio de Montserrat y dejarlo perfectamente asentado en su capilla mayor. Pero el trabajo se prolongó, y hasta el 20 de mayo de 1597 no se pudo contratar el transporte que, como estaba previsto, se hizo en carreta y por el precio de 1.300 ducados. La pintura y el dorado del retablo quedaron a cargo del madrileño Francisco López que, según A. Ponz<sup>7</sup>, se encargó de estos trabajos en 1598. Un pintor de este nombre, originario de Castilla la Vieja y viudo, se casó en Barcelona con Jerónima Busquets el 12 de junio de 1610<sup>8</sup>. De ser la misma persona, tras su trabajo en el retablo de Montserrat, continuaría residiendo en Barcelona.

En lo que se refiere a la estructura arquitectónica, podemos considerar que cabe situarlo en una posición intermedia entre el que trazó Juan de Herrera para la iglesia de El Escorial y el de la iglesia del monasterio de Guadalupe, en el cual intervino Juan Gómez de Mora; aquí podemos hallar la mejor referencia de lo que debía de ser el de Montserrat. En éste eran elemento destacado las columnas, todas estriadas, que enmarcan las composiciones y establecen la diferencia entre los distintos cuerpos. Las del primero eran de orden corintio y alcanzaban casi cuatro metros de altura; las del segundo cuerpo tenían tres metros y medio aproximadamente y también eran de orden corintio; y las del tercer cuerpo eran de orden compuesto y de casi tres metros de altura. El Cristo que presidía la composición tenía un par de metros de altura y los sectores laterales se coronaban con sendos escudos reales. Una pequeña referencia gráfica la tenemos en un grabado, publicado por A. de Laborde, que nos muestra el interior de la iglesia, alrededor del año 1800, poco tiempo antes de su destrucción por los franceses. Esencialmente coincide con lo que se expresa en el contrato y con la descripción de Viñaza, de manera que hemos de considerar este grabado como un documento de plena validez cuando llegue el momento de plantearse una lógica pregunta: ¿Qué influencia pudo ejercer este retablo sobre los escultores catalanes activos en torno al año 1600? Por el prestigio derivado de su regio promotor, por la indudable categoría de los artistas que en él intervinieron, y por la fuerza de atracción derivada del santuario donde podía admirarse, creemos lógico admitir que este gran retablo debía ser objeto de amplios comentarios en los ambientes artísticos catalanes de aquel tiempo, y que debía ser el punto de partida para algunas derivaciones en este terreno.

En una aproximación inicial, y con las limitaciones derivadas de la escasa información de que disponemos con respecto al retablo de Montserrat, creemos que puede defenderse la opinión de que bastantes reflejos del selecto arte que en él concentraron Francisco de Mora y Esteban Jordán, y concretamente de lo que corresponde a su estructura, pueden hallarse en algunos retablos catalanes en que intervino Agustín Pujol I, como son el de la iglesia de Vilanova de Cubelles, hoy Vilanova y La Geltrú (Garraf) y el de la de Martorell (Baix Llobregat). Pero es un terreno en el que podemos movernos con muchas dificultades por la falta de elementos, pues del retablo de Vilanova sólo tenemos el contrato<sup>9</sup> y el de Martorell fue destruido en 1936, aunque existe una aceptable información fotográfica que nos permitirá establecer algunas comparaciones útiles. El contrato del de Vilanova (15 septiembre 1603) concreta la colaboración de Josep Rovira, como arquitecto, y de Agustí Pujol como escultor y, además de las figuras que había de tener, determina que la base del retablo será de orden dórico y que el del primer cuerpo será corintio; el del segundo cuerpo no se concreta, pero el de la coronación será compuesto, de manera que hay indicios de haber sido influido por el de Montserrat. Mucho más clara se nos aparece esta dependencia en el retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Martorell. Contratado por los escultores Agustín Pujol, padre e hijo, en el año 1610, lo acabaron en 1614, es decir, todavía muy situados en la atmósfera de admiración que debía despertar aquel nuevo y grandioso retablo del cercano monasterio de Montserrat. No había entonces en Cataluña ningún otro retablo de escultura renacentista que se le pudiera comparar, ni en dimensiones ni en calidad.

Una primera conexión la tenemos en la disposición adoptada por la calle central que, en los diversos compartimientos que se suceden en su altura, sólo presenta esculturas exentas y de cuerpo entero, mientras que en las calles laterales se superponen grandes composiciones en relieve. Esta solución aparece, evidentemente, en otros retablos, pero, además, hay un detalle, muy poco usual, que se halla en Montserrat y se repite en Martorell. Son las parejas de figuras de santos, que se sitúan en hornacinas superpuestas, en los espacios de los intercolumnios constituidos entre las parejas de columnas que separan la calle central de las laterales.

Como datos complementarios de lo que señalamos, cabe recordar la referencia que figura en el *Diario de los viajes hechos en Cataluña* por el magistrado Francisco de Zamora entre los años 1785 y 1790<sup>10</sup>. No concede mucho espacio a las noticias de carácter artístico, pero en él hallamos una de particular interés: en la iglesia de Montserrat había una reja que ostentaba la inscripción *Philippus III Rex Catholicus Virgine Marie dicavit 1609*. Más lógico es el espacio que reserva a los datos básicos, muy resumidos, correspondientes a la sillería de coro y al retablo mayor de este monasterio de Montserrat, incluido por A. Ponz en su citado *Viage de España*, que redactó en los años 1772-1794. Es decir que pocos años antes de la guerra de la Independencia se conservaba perfectamente el gran conjunto que allí se había reunido cuando finalizaba el siglo XVI.

#### LA AMPLIACION DEL PALACIO DE LA GENERALIDAD, DE BARCELONA, HACIA LA PLAZA DE SAN JAIME

El último episodio de este proceso de intervención real que trajo como consecuencia la realización de obras artísticas de gran categoría, localizadas en distintos lugares del Principado, lo tenemos en la propia ciudad de Barcelona. En este caso se trataba de la ampliación de la sede que allí tenía la Diputació del General de Cataluña, es decir la



*Fachada  
del Palacio  
de la Generalitat.  
Detalle  
de la portada.*

Generalitat. Es una obra de gran importancia por diversos motivos, tanto por el hecho de ser una unidad arquitectónica de primer orden, como por la trascendencia que alcanzó en la arquitectura catalana. Además nos interesa porque aquella ampliación fue aprovechada como un punto de apoyo para demostrar claramente que la autoridad del Rey estaba por encima de la que era propia del Principado, la cual solamente tenía unos fundamentos históricos que era preferible olvidar. Si en las obras anteriores, en Tortosa o en Montserrat, la intervención del Rey estaba justificada por el hecho de ser su dignidad la que pagaba los gastos, en este caso no era así, porque los costeaba la Generalitat. No nos cabe duda de que Felipe II estaba interesado por la problemática de la construcción, pero aquí, además, había que demostrar dónde radicaba el poder, la autoridad.

Como es suficientemente conocido, al arquitecto Pere Blay, de amplia actividad en Tarragona, se le encomendó dirigir la construcción de la denominada capilla de San Jorge, que representaba una ampliación hacia el mediodía del palacio de la Generalitat en Barcelona. Hizo el proyecto y emprendió la obra a comienzos del año 1597, pero muy pronto tuvieron que interrumpirse los trabajos. En esta ocasión no pretendemos analizar ni subrayar la importancia del edificio, ni tampoco estudiar las características de su estilo, porque nos limitaremos a comentar el hecho que representa la intervención directa del Monarca, claramente apreciable en la carta que dirigió a los diputados el 24 de marzo y recibida el día 31. En el escrito, con mucha suavidad junto con un tono imperativo, les decía que *... habiendo de ser esta obra tan grande y costosa, conviene que la traza della sea muy acertada y por este respecto holgaré de verla antes que se comience a poner mano en ella.*

*Escribo al duque de Fera, mi lugarteniente y capitán general que os la pida de mi parte en la forma que dél entendereis para que me la confie, y entretanto que yo responda a ello, no se pasará adelante en la obra...*<sup>11</sup>. Es sorprendente el hecho de que Felipe II, que entonces estaba ya enfermo y en las postrimerías de su vida, actuase con tanta decisión en este asunto, movido seguramente por criterios que superaban la atención que siempre había dedicado a los trabajos de arquitectura.

En consecuencia, el siguiente 22 de abril, se decidió enviar a Madrid al canónigo de la catedral de Lérida, Joan Sentís, acompañado de Pere Blay ... *mestre major de la obra que es fa en la casa de la Diputació, a la part de la plaça de Sant Jaume...*, para informar al Rey y presentarle la traza que pedía<sup>12</sup>. El problema se resolvió satisfactoriamente, aunque no tenemos constancia directa de la aceptación del proyecto por parte del Rey, pero sí la tenemos de los pagos hechos a Pere Blay con motivo del viaje. El 11 de diciembre de 1597<sup>13</sup> se le pagaban 300 libras barcelonesas ... *a compliment de totes les mesados a ell degudes de tot lo temps es anat, estat i tornat en Madrid per orde dels Srs. Deputats...* Todavía el siguiente 24 de enero de 1598<sup>14</sup> le eran pagadas 80 ll. barc. ... *a compliment de tot lo a ell degut per tot lo temps ha estat en Madrid en lo any passat, anant i tornant, cavalcadures, vestuaris i trasses, i particularment per una trassa de molta primor havia feta de la obra davant Sant Jaume que no li fou pagada en dies passats.*

Felipe II falleció el 13 de septiembre de 1598, tras una larga enfermedad, y le sucedió su hijo Felipe III, inepto y débil, que pronto acudió a Barcelona para presidir Cortes. De todos estos hechos lo que nos interesa es la estancia en esta ciudad del arquitecto mayor y aposentador del Rey, Francisco de Mora, del cual hemos hablado ya como autor de la traza del gran retablo de Montserrat. Son interesantes las referencias a los pagos que se le hicieron, el 22 de junio de 1599, por los dos catafalcos que había dirigido; uno de ellos se alzó en la sala grande de los notarios reales el día en que el Rey hizo la jura; y el otro se situó en el convento de San Francisco, para el solio real en la sala de Cortes.

Más importancia tiene el documento, de la misma fecha<sup>15</sup>, en que se incluye la respuesta de aquel arquitecto real a una consulta que le hicieron los diputados con respecto a las obras que se estaban realizando en su sede, hacia la parte de San Jaime. Ante el consistorio reunido dijo que había visitado la obra con frecuencia y que también había examinado la traza, ya en tiempos de Felipe II, cuando fue consultado acerca de si el edificio era una fortaleza. Ya entonces dijo que en ella no apreciaba ningún indicio de fortificación, y de esta manera pudieron continuar los trabajos. La consulta presente hacía referencia a los pilares del vestíbulo, que alguien creía excesivamente gruesos y bajos, y por ello provocaban un ámbito oscuro; y a las ventanas del cuerpo bajo de la fachada, que se consideraban pequeñas e impropriamente cuadradas. Con respecto a los pilares dijo que no podía reducirse su grosor, ya que habían de soportar todo el peso de la cúpula, y tampoco se les podía dar más altura, porque habían de quedar al nivel de lo que ya estaba construido; y en lo que corresponde a las ventanas, no podían modificarse sus dimensiones, porque las bóvedas no lo permitían. Es decir, los defectos que algunos aducían derivaban básicamente de la necesidad de ajustar la obra nueva a lo que ya estaba hecho desde muchos años atrás.

En ningún otro momento sentirá Cataluña tan próximo y tan directo el impulso creador emanado de la Monarquía como pudo percibirlo en la época de Felipe II, quien, de manera directa o indirecta, estuvo enlazado con tres grandes monumentos localizados en puntos tan diversos como Tortosa, el monasterio de Montserrat o Barcelona. Con su variedad de finalidades, cualquiera de ellos puede dar cumplido testimonio del interés del Rey por el quehacer arquitectónico, y en su conjunto demuestran, por el hecho de extenderse a lo largo de cincuenta años, una permanente inclinación del Monarca hacia esta actividad artística, cualidad que situamos muy por encima de las consideraciones políticas que también podrían aducirse en algún caso.

#### NOTAS

<sup>1</sup> CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, XI, Madrid, 1953, págs. 165-166.

<sup>2</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Reg. 3983, fol. 104 v.º

<sup>3</sup> MASSIP, J. F.: *El Renaixement a Catalunya*, «CANIGÓ» (26 de febrero de 1983), págs. 8-10.

<sup>4</sup> GARRIGA, J.: *L'època del Renaixement. S. XVI*, Història de l'Art Català, vol. IV, Barcelona, 1986, págs. 99-100.

<sup>5</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952, págs. 92-95.

<sup>6</sup> MARIAS, F.: *Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat*, Bol. S.E.A.A., Valladolid, XLVIII (1982), págs. 383-389.

<sup>7</sup> PONZ, A.: *Viaje de España*, tomo XIV, carta III. Ed. M. Aguilar, Madrid, 1947, págs. 1257.

<sup>8</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, Sposalles, 1604-1611, fol. 175.

<sup>9</sup> FERRER SOLER, Albert: *Tres obras inéditas de los escultores Pujol*, Anal. y Bol. Museos Arte Barcelona, IX (1951), págs. 131-148.

<sup>10</sup> ZAMORA, Francisco de: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Documents de Cultura, Barcelona, 1973, pág. 282.

<sup>11</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Deliberacions de la Generalitat, 1596-1597 (Vol. 161), fol. 256.

<sup>12</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Deliberacions de la Generalitat, 1596-1597 (Vol. 161), fol. 279.

<sup>13</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Deliberacions de la Generalitat, 1597-1598 (Vol. 162), fol. 518.

<sup>14</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Deliberacions de la Generalitat, 1597-1598 (Vol. 162), fol. 554.

<sup>15</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, Deliberacions de la Generalitat, 1598-1599 (Vol. 163), fols. 1120 v.º-1122.



*Miniatura del Libro de Ajedrez, Dados y Tablas, de Alfonso X el Sabio.*

# TEJIDOS-RELIQUIAS DE LA ARQUETA DE SAN FERNANDO

Por M.<sup>a</sup> Lourdes DE LUIS

**D**ejamos a un lado el almohadón medieval hallado en el arca de reliquias de San Fernando, perteneciente a las Colecciones de Patrimonio Nacional, que por su importancia será objeto de estudio individual, y basamos el presente trabajo en el resto de los tejidos que conformaron su indumentaria y ajuar allí contenidos.

De entre todos ellos, el fragmento correspondiente a su manto es, sin duda, no sólo la pieza de más belleza, sino también la de mayor interés histórico, artístico, tecnológico, etc.

Patrimonio Nacional conserva dos fragmentos del manto del rey castellano que, según antiguos testimonios, vestía a juego con túnica y cofia. El más conocido del público y de los estudiosos del tema es el expuesto en la Real Armería; se compone de dos piezas cosidas entre sí en origen, una formada por castillos y leones en cuadrícula, y su contigua en forma de «cenefa con atauriques de tipo almohade, a colores blanco, celeste y azul en campo de oro, y otros laterales con trenzas de cuatro ramales, en oro sobre carmesí y puntos blancos» en tan bella descripción de Manuel Gómez Moreno<sup>1</sup>.

El segundo fragmento, el conservado en el arca de reliquias, presenta más o menos seis cuarteles con castillos y leones en cuadrícula. Los castillos son de oro con perfiles negros y huecos azules en campo carmesí; los leones, de carmesí, matizados con oro y blanco, en campo blanco. Estos leones rampantes, empleados en la heráldica castellana, delatan su arabismo en el rabo, que se asemeja a un elemento vegetal estilizado.

Esta segunda pieza de la que tratamos<sup>2</sup> difiere notablemente de la primera en su estado de conservación. Presenta no sólo la abrasión propia



Fragmento del manto de San Fernando.

de los textiles encontrados en tumbas, sino también evidentes muestras de haber sufrido quemaduras, hecho que provocó dificultades al análisis de fibras y colorantes. Si comparamos cromáticamente ambas piezas topamos con diferencias de color muy evidentes en la actualidad: los fondos blancos de los cuarteles aparecen ahora en tonos ocre y marronáceos; también hemos perdido el original azul de los huecos de los castillos.

La técnica textil que materializa los emblemas del rey santo en su manto es de tapiz<sup>3</sup>, de evidente herencia copta, pero con las características propias de la tapicería hispano-musulmana, bien patentes a simple vista.

La tapicería española medieval presenta una tipología propia que la diferencia de la copta en varios aspectos; una de sus divergencias estriba en el ligamento. En Castilla se emplea casi siempre una trama más gruesa que la urdimbre; esta trama suele recoger los hilos de la urdimbre de dos en dos, y además no siempre la oculta, sino que la deja muchas veces a la vista entre pasada y pasada. Al llegar la urdimbre más fina, la tapicería española no ofrece el aspecto acordonado típico de la copta. Pero además de lo ya adelantado, una de las notas más emblemáticas de esta clase técnica de tapiz consiste en que la trama no es siempre perpendicular a la urdimbre, sino que a veces la cruza oblicuamente, siguiendo la línea de las formas diagonales y redondeadas de la decoración.

Las obras de tapicería que se realizaron en la península eran pequeñas piezas que se fabricaban en el mismo telar del tejido en el que iban intercaladas; al llegar a la zona de tapiz se tejía a mano y toda la obra tenía la misma urdimbre. Entre los musulmanes eran frecuentes en los tiraces y en los almaiçares o alharemes; entre los cristianos se emplearon estas guarniciones en mangas y escotes; se llegaron a confeccionar mantos completos para trajes reales y personas relevantes; sin duda se trataba de obra de mudéjares.

Al centrar el presente estudio únicamente en los fragmentos hallados no podemos precisar qué tipo de manto era el que vestía el rey Fernando. Sólo constataremos de nuevo el empleo de las pieles en los forros, cuyo fin primordial era abrigar a su portador. No obstante se han distinguido dos tipos de pieles que corresponden a dos funciones diferentes: por un lado, como ya hemos indicado, se observa la abundante presencia de pie-

les provistas de pelo corto, cuya meta era el confort, pero por otro, se constata el empleo de fragmentos rectangulares cosidos entre sí, que se usaban para conseguir el efecto de las entretejas, es decir, reforzar aquellas zonas de la prenda que necesitaban más resistencia o una sujeción especial<sup>4</sup>.

Con respecto a la especie animal que se utilizaba en estas ocasiones, las opiniones son múltiples. El Fuero de San Sebastián, de 1180, señala que las más usuales eran la de esquirolo o ardilla, macho cabrío, carnero, cervatillo, zorra, liebre y gato; el de Cáceres menciona «cordera delgada, zamarrón y penna de conejos sin blancos»; un poco más tarde, en 1234, Jaime I tiene que prohibir el uso de «vestidos abiertos con adornos preciosos, fíbulas de oro y plata y pieles recortadas y adornadas, permitiendo sólo armiños o nutrias, íntegras y sencillas».

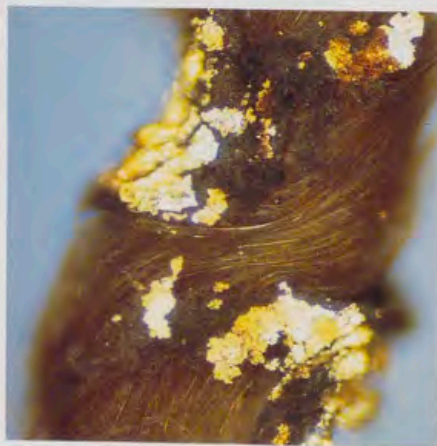
A lo largo de mi carrera como restauradora he tenido ocasión de acercarme a media decena de piezas forradas con pieles. Todas ellas mostraban las mismas características, en cuanto a su naturaleza, su curtido y su uso; ya se mencionó en la reseña que describía estos restos<sup>5</sup> que durante la restauración del pellote del infante don Fernando de la Cerda se procedió al análisis de uno de estos fragmentos de piel en el Coto de Doñana del Instituto de Conservación de la Naturaleza. Los resultados no fueron muy espectaculares: se trataba simplemente de conejo.

Si nos detenemos en el aspecto estilístico de la pieza podremos reafirmar una vez más que los tejidos no son artes menores o que en ocasiones han sido la avanzadilla de grandes movimientos artísticos. Don Faustino Menéndez Pidal afirma que al tratarse de piezas efímeras, sujetas a las modas y de muy fácil intercambio social, fueron germen de una corriente artística de gran implante en el medioevo.

Desde fines del siglo XII, la presencia de emblemas heráldicos en la vida cotidiana experimenta un continuo incremento en todo Occidente. En dos áreas el desarrollo fue más intenso: una es la zona del canal de La Mancha, con la Inglaterra de los primeros Plantagenet y los dominios de los Reyes de Francia; y otra, la Castilla regida por Alfonso VIII, San Fernando y Alfonso el Sabio, en plena expansión de la Reconquista.

Ya en el siglo XIII hallamos abundantes ornamentaciones basadas en escudos de armas. Los artífices los utilizaban por su efecto ornamental y

Microfotografía del hilo dorado del manto de San Fernando.



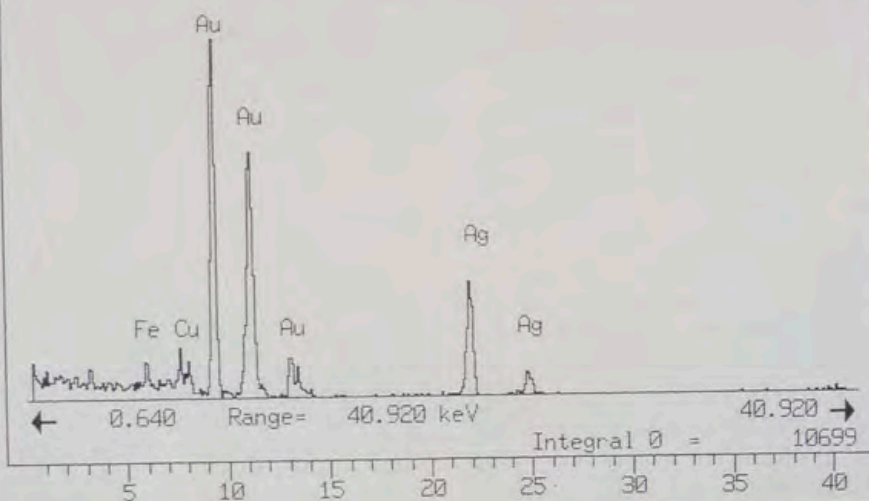
18-Oct-1993 12:50:16

MANTO DE SAN FERNANDO

Vert= 500 counts Disp= 1 Comp= 2 Elapsed= 200 secs

Preset= 200 secs

Elapsed= 200 secs



*Espectrografía por fluorescencia de Rayos X del hilo dorado.*

porque era una moda que gustaba a muchas personas, pues evocaba el mundo caballeresco y el amor cortés.

Sólo nos hace falta rescatar de la memoria los bellos repertorios del «Opus Anglicanum» (recuérdese el almohadón del arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada o el cinturón del Infante de la Cerda) y la frecuencia en el uso de armoriales con sus series diferentes de escudos.

Sin embargo, el gusto castellano tomó otros derroteros. Se consolidó el afán por la repetición de los emblemas heráldicos sin escudo. Por primera vez en el signo real se pintan en sus colores las armas de Castilla y León. La función ornamental de los emblemas adquiere más importancia que su condición de signo. El adorno se consigue mediante la repetición del mismo motivo heráldico, aprovechando el brillante cromatismo de los tejidos y de las pinturas. La repetición, necesaria para llenar una superficie, toma los modelos del gusto mudéjar. Los dameros evolucionan posteriormente a una red de rombos o losanges, y llegan hasta los octógenos con rombos, intermedios que permiten la combinación de cuatro emblemas diferentes (sepulcro de Fernando de la Cerda o la casulla del arzobispo de Toledo, don Sancho).

El manto con el que fue enterrado San Fernando es, pues, el prototipo de los decorados emblemáticos. La pauta más común es la del damero o cuarterones, equivalente al campo cuartelado en los escudos de armas.

Como ya se sabe, el arca contenía dos fragmentos del denominado «colchón de San Fernando». Se trata de dos trozos del mismo tejido, ahora independientes, pero sin duda el más pequeño ha sido desgajado de su compañero. El resto conservado pertenece a uno de los extremos de la pieza y pone ante nuestros ojos una de las innumerables almohadas pintadas en las miniaturas del libro de los Juegos de Alfonso X el Sabio. Son piezas rectangulares, confeccionadas de forma que las listas que lo decoran se extienden a lo largo o a lo ancho de ellas. En los documentos de la época se citan como «plumazos», al estar rellenos de este material.

Como casi todas las piezas de esta clase que han llegado hasta nosotros (recuérdense algunos ejemplares del Monasterio de Las Huelgas) iba provisto de un forro interior de tafetán de seda rojo<sup>6</sup>, que posiblemente acogería a un tercero, como sucede en el cojín que le acompañaba en el arca de reliquias.

El colchón sobre el que se nos dice que posaba el cuerpo del Rey Santo lo conforma un tejido a listas blancas y marrones, de ancho desigual, entre perfiles negros. Manuel Gómez Moreno lo describe como de «canutón», comparándolo con un «reps» moderno<sup>7</sup>.

Al acometer el estudio de conservación de todo este conjunto debimos hacernos algunas preguntas.

En el contexto de las reliquias hay infinidad de tejidos que han ido adquiriendo carácter milagroso de cara a los creyentes, o bien por estar en contacto con las auténticas reliquias de santos y mártires, o bien por haber servido para envolverlas. Muchas veces estos tejidos, con el paso del tiempo y el fervor popular, se han convertido en reliquias por sí mismos y se utilizan como tales.

Ante unos tejidos tan especiales como los de San Fernando nos preguntamos si deberíamos dejarlos en el estado en que los habíamos encontrado para respetar ese halo místico o si era necesario someterlos a investigación y tratamiento de conservación.

Nuestra decisión fue clara; es evidente que las reliquias textiles no se diferencian de los otros tejidos de su época, y por tanto sufren los mismos daños y deterioros, luego debíamos utilizar los mismos criterios de conservación que para otros bienes históricos que deben ser salvaguardados para otras generaciones. También nos

*Restos de piel empleados como forro en el manto.*





Uno de los extremos del colchón sobre el que descansaba el cuerpo del Rey.

animó a ello el pensar que el hecho de limpiarlas y mostrarlas tal como eran ayudaría a los creyentes a entender la reliquia.

Las intervenciones de conservación no deberían ser más que ensayos de protección encaminados a frenar el deterioro natural de los objetos. Cuando manufacturas con siglos de antigüedad llegan hasta nosotros traen consigo el polvo y la suciedad depositados con el transcurso del tiempo. A ello hay que añadir manchas de toda índole, que son terreno fértil para las bacterias nocivas, y además los residuos de la descomposición, frecuentemente presentes en los repertorios fúnebres. Por este motivo, la más importante intervención «conservativa» consiste en la limpieza, sobre todo en la eliminación de cuerpos extraños, peligrosos agentes corrosivos que penetran en las fibras atacando su elasticidad hasta alcanzar la destrucción. Incluso aunque las fibras antiguas mantengan su capacidad de dilatarse y de reaccionar a las continuas variaciones de HR presentes en el ambiente, difícilmente podremos controlar y eliminar estas últimas. Con presencia de suciedad los movimientos realizados por las fibras encuentran un cuerpo sólido con el que las fibras mismas entran en rozamiento hasta su desaparición. Por eso la limpieza tiene tanta

importancia como proceso de conservación, aunque a menudo modifique, en medida relevante y en modo irreversible, el aspecto del tejido.

Obviamente, cada intervención de limpieza debe ser seguida con la máxima cautela; y cada objeto, tratado con el mayor cuidado posible, según sus condiciones. Se tiene que prestar atención no sólo al efecto inmediato del tratamiento, sino también a la eventualidad de daños posteriores, por ejemplo, cuando los productos empleados dejan residuos en el tejido; un tratamiento perjudicial puede manifestarse después de muchos años.

Por lo que respecta a la limpieza, conviene avalarse de métodos muy experimentados. El lector, si conoce la posibilidad de la limpieza en seco (con disolventes químicos), se maravillará de que se dé preferencia al agua. Pero después de muchas experiencias, el del agua ha resultado el método que mejor responde a la exigencia de la limpieza. Garantiza a la vez cautela y eficacia. Ya durante su ejecución los textiles antiguos han entrado en contacto con este elemento. Por ejemplo, durante la elaboración de la lana, y durante la tintura de las fibras, puesto que no existía otra posibilidad de limpieza, se puede suponer que gran parte de los tejidos históricos han sido lavados por lo menos una vez; en una miniatura del siglo XII se representa una escena en la que unas vestiduras litúrgicas están siendo sumergidas en el río; también los trajes y banderas se han expuesto de vez en cuando a la lluvia durante procesiones o en situaciones análogas.

Lo anteriormente expuesto nos sirve de cimentación al método empleado en el tratamiento de las piezas que estamos estudiando. Lo primero que hay que señalar es que hemos suprimido la fase de consolidación-reintegración de los tejidos, al considerar que con la limpieza quedaban suficientemente preservados y que el añadirles materiales extraños mermaría la naturaleza votiva de los mismos.

La limpieza ha sido pues la base de la conservación. Después del alisamiento cauteloso de los tejidos, ayudados por el agua destilada y el alcohol como tensoactivo, se sometieron a una cuidada limpieza mecánica, apoyada en espátulas y otros pequeños utensilios que facilitaron el desprendimiento de toda suerte de costras y elementos extraños que presentaban adheridos. Con posterioridad, se lavaron en agua desionizada con un detergente neutro de

alto poder fungicida, si bien previamente se habían protegido entre tules, para evitar mayores deterioros durante la manipulación. Se procedió después a su planchado con la ayuda de pesos y cristales. Es importante señalar que no ha sido sacrificada ninguna de sus costuras originales, salvo en el caso del manto, en el que separaron el brocado y los forros de piel con el fin de poder aplicar tratamientos adecuados a materiales de diferente naturaleza.

## NOTAS

<sup>1</sup> «Preseas Sevillanas. San Fernando, D.<sup>a</sup> Beatriz y Alfonso el Sabio en sus tumbas», *Archivo Hispalense*, tomo IX, 1948.

<sup>2</sup> CARMEN BERNIS, en sus excelentes estudios de tapicería medieval, no hace referencia a ella.

<sup>3</sup> Urdimbre pareada y trama en seda. — 26 hilos/cm.; 47 pasadas/cm.

— «Baudrouche» con alma de seda (banda estrecha recortada del intestino de algún animal; dorada o más raramente plateada; se utilizaba igual que una lámina, se encuentra en los tejidos antiguos bajo forma de hilo entorchado sobre un alma de lino o seda).

Análisis de hilo entorchado realizado por el Laboratorio del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional.

<sup>4</sup> Margomaduras, de margomar, palabra formada sobre el árabe *marqum*, «bordado», «recamado». Antigüamente, bordar una tela o piel.

<sup>5</sup> «Relicario de San Fernando», REALES SITIOS, n.º 115, Año XXX (1.º trimestre de 1993), páginas 63-64.

<sup>6</sup> Trama y urdimbre de seda.

— 34 hilos/cm.; 30 pasadas/cm.

<sup>7</sup> Efectivamente, se trata de un tejido de aspecto acordonado, cuyas urdimbres, pareadas y de tres cabos, son más gruesas que las tramas.

— 13 hilos doble/58 pasadas.

## BIBLIOGRAFÍA

CARMEN BERNIS: «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, tomo XXVII, año 1954, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez.

— «Tapicería hispano-musulmana (siglos XIII-XIV)», *Archivo Español de Arte*, vol. XXIX, año 1956, n.º 114.

G. MAURA GOMAZO: *Rincones de la Historia. Siglos VIII al XII*, Madrid, 1955.

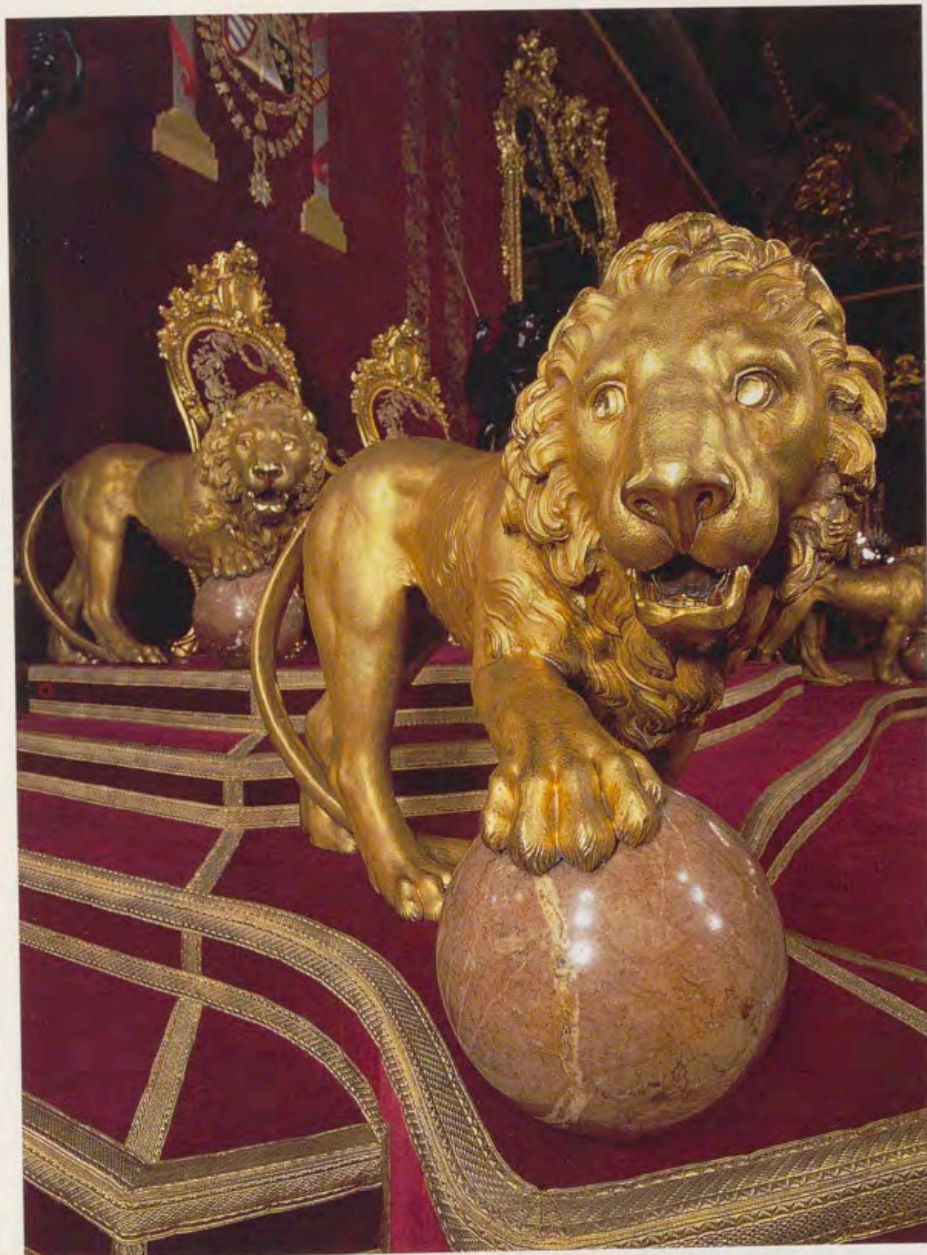
F. MENÉNDEZ PIDAL Y NAVASCUÉS: *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*. Discurso leído el día 13 de octubre de 1993 en la recepción pública de la Real Academia de la Historia.

MECHTHILD FLURY-LEMBERG: «La conservazione dei tessuti antichi», en *Capolavori restaurati dell'arte Tessile*. Instituto per i beni culturali della regione Emilia-Romagna, Ferrara, 1991.

— «Le vêtement funéraire de Saint Servais de Maastricht», en *Boletín del Centro Internacional de Estudios Tejidos Antiguos*, n.º 70, 1992.

— *Textile Conservation and Research*. Berna, 1988.

DORETTA DAVANZO POLI: «Los tejidos de la tumba de San Antonio de Padua», en *Note*. C.I.S.S.T., 1981.



Leones de bronce dorado, hoy en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. Anteriormente, en el Salón de los Espejos del Alcázar. Italia. Siglo XVII.

# CORDERO Y LEON.

## CARLOS II EN EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

Por Leticia ARBETETA MIRA

**E**n el presente artículo, que se apoya en los puntos coincidentes de anteriores análisis y en alguno nuevo, se estudia el papel real de la tradición clásica en una serie de retratos de Corte realizados por el pintor Carreño de Miranda para el rey Carlos II.

Aunque existen conocidos trabajos, principalmente de Orso, Sebastián, Pérez Sánchez y Díez del Corral, en los que se comenta pormenorizadamente la simbología del espacio real donde se ubicaron los retratos (la estancia conocida como *Salón de los Espexos*, de gran importancia para el tema que nos ocupa) cabe preguntarse, en primer lugar, dónde está el límite a las lecturas iconográficas, y si es razonable suponer un laberinto intelectual ante la presencia, que podría ser casual, de objetos supuestamente elegidos en virtud de ocultos significados.

Si, a pesar de tales dudas, nos decidimos a intentar la interpretación de esta serie de retratos reales, es por va-

rias razones: en primer lugar, por el convencimiento de que en España se utilizó profusamente la iconografía clásica con valor simbólico y de propaganda política; en segundo lugar porque estaba vivo el núcleo intelectual que se formó en el Alcázar, estudiado gracias al atractivo que ejerce la figura de Velázquez; además, porque Francia ha utilizado, posiblemente usurpándolos, los viejos emblemas de los Austrias españoles (Rey-Júpiter, león, Hércules, Perseo liberando a Andrómeda, las furias...). Luis XIV, por ejemplo, monopolizó la imagen de Sol-Apolo hasta los extremos sobradamente conocidos.

Y, por último, creemos, con las reservas antes manifestadas, que existen una serie de aspectos, poco contemplados, que podrían aportar alguna novedad al conjunto del programa decorativo que presidió tanto esta Sala concreta del Alcázar, como la presentación del joven Rey en sus retratos oficiales. Entre ellos, analizaremos especialmente el uso programático de la joyería.

## Lo clásico como prestigio

Carlos II, el endeble vástago de Felipe IV y Mariana de Austria, vino al mundo el 6 de noviembre de 1661 y, antes de cumplir los cuatro años, se vio empuñando en su mano infantil el cetro de la que aún era —pese a su estrella declinante— la nación más poderosa de Europa.

Durante su corta vida se casó dos veces: la primera en 1679, con María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV de Francia; y la segunda con Mariana de Neoburgo, hija del duque de Baviera Neuburg, Felipe Guillermo.

María Luisa, nacida en París en 1662, falleció en El Escorial en 1689; Mariana sobrevivió a su marido cuarenta años y acabó sus días en Guadalajara, a los 72 años de edad.

Durante el reinado del último Austria, la política exterior española fue de mal en peor. Los escasos aciertos se malograron por adversa fortuna, agravada por la incapacidad de los sucesivos gobiernos.

Aunque recientes estudios han puesto de manifiesto una tímida recuperación en el último tercio del siglo, España vivía en una sociedad de castas, con grandes distancias entre los poderosos y los humildes, acentuadas por las acumulación y el coleccionismo de *objetos de prestigio* por parte de los primeros.

Tanto es así que, a la vista de los inventarios de la época, y en relación a los bienes raíces, los bienes suntuarios ocupan lugar preferente.

Parece como si la mayoría de los españoles que reunían dinero, antes de pensar en inversiones rentables económicamente, prefirieran consolidar su posición social alhajando su vivienda y persona según las exigencias del momento, que no eran pocas.

Los distintos grados de refinamiento culminaban en el prestigio de lo clásico, no tanto lo producido por el Renacimiento, ya superado por el Barroco, sino más bien lo *verdaderamente clásico*, el objeto realizado según los cánones antiguos, no sus réplicas e imitaciones.

La rareza de tales piezas, y el hecho de estar labradas casi siempre con valiosos materiales, tales como piedras duras (jaspes, serpentinas, calcedonias), mármoles o bronce, junto al hecho de provenir casi todas ellas de Italia, encarecían su costo hasta un grado en que sólo aristocracia y magnates podían adquirirlas, con lo que pasaban a ser, de hecho, señal de *status* de las clases más altas, encabezadas por la Corona.



Carlos II adolescente, Juan Carreño de Miranda. Madrid, Museo del Prado (h. 1675). El vellocino del Toisón ocupa justamente el cruce de las diagonales del cuadro.

Detalle del broquelete o hebilla circular de uno de los zapatos de Carlos II.



Por otra parte, la posesión de tales objetos suponía que su propietario conocía su simbolismo, explicado tanto por los autores antiguos como por los contemporáneos. Simbolismo a veces complejo y de difícil lectura, dotado de un hermetismo en ocasiones artificial que, no obstante, cumplía con su función al otorgar notoriedad social y prestigio intelectual.

Además, el concepto acerca del valor de las cosas no era el mismo que el actual. Baste hojear los propios inventarios realizados a la muerte de Carlos II<sup>1</sup> para comprobar, no sin asombro, cómo las valoraciones otorgadas a obras de los grandes maestros de la Pintura son ampliamente sobrepasadas por lo que hoy se denominan, con cierto tinte despectivo, *artes menores* o artes decorativas.

Así, en la testamentaria de Carlos II, realizada entre 1701 y 1703, encontramos, por ejemplo, pinturas de mano de Rubens, Bassano, Pedro de Cortona o Ribera, tasadas a 50 doblones; obras de Tintoretto y Rafael a 20; de Veronés a 30, mientras que en el Salón de los Espejos, los seis bufetes que se citarán más adelante se valoran en 13.500 doblones; las urnas de pórfido en 6.000; y los espejos en 1.600. En la Pieza Ochavada, los doce bustos de los emperadores ascienden a 24.000 reales (4.000 doblones), y las diez estatuas de bronce se estiman nada menos que en 1.320.000 reales (220.000 doblones).

Estas cifras, asombrosas para la mentalidad de hoy, prueban hasta qué punto eran consideradas y apreciadas la escultura y las artes suntuarias, especialmente si éstas formaban parte de un programa decorativo.

## Cristianismo y clasicismo: vino nuevo en odres viejos

Antes de continuar, es necesario analizar, siquiera someramente, otro factor, la Religión, que marca tanto la vida cotidiana como los ámbitos culturales y aún la política estatal. *La Defensa de la Fe* deviene, en la teoría política española, una cuestión de Estado.

El pueblo traduce a su modo este sentir propiciado desde arriba. Campañas como la defensa del Dogma de la Inmaculada Concepción dejan profunda huella en la Historia del Arte español<sup>2</sup>, y demuestran que la Religión sobrepasa el ámbito interno para convertirse en manifestación social.

La Fe se transforma en Devoción y esta última se hermana frecuentemente con la Superstición<sup>3</sup>. Las propias disputas teológicas adquieren cierto ca-



Carlos II a los diez años.  
Museo de Bellas Artes  
de Asturias. Oviedo.

Retrato de Carlos II  
en atavío de Jefe Soberano  
y Gran Maestro  
de la Orden del Toisón de Oro,  
Carreño. 1677.  
Col. Harrach, Rohrau (Austria).



rácter bizantino, no exento de ingenuidad.

Hasta el mismo Palomino, en su *Museo pictórico o escala óptica*<sup>4</sup>, recoge con absoluta seriedad, en el Libro segundo, capítulo undécimo, titulado: «Repetidos testimonios del Cielo en abono de la Pintura, y del culto de las sagradas imágenes», sucesos acaecidos en los Reinos de España, tales como el hallazgo de bulbos que contienen, pintadas en su interior, las efigies de Cristo o la Concepción; nueces milagrosas que producen imágenes, lienzos que se restauran sobrenaturalmente; manchas e inclusiones con formas sacras, advertidas no sólo por el pueblo llano, sino también por altos personajes de la Corte como el padre Nieremberg, que tan destacado papel jugó en la minoría del Rey.

El mismo Monarca da testimonio de esta situación por propia experiencia, y es objeto de varios exorcismos realizados de muy pintorescas maneras, a los que se somete con total aquiescencia, y que deterioran sin remedio la imagen de la Monarquía Católica<sup>5</sup>.

En este ambiente «integrista», ribeteado de supersticiones, con obsesión por la persecución de la herejía y el desviacionismo, resulta difícil comprender cómo pudo permanecer la visión del mundo clásico.

El ya citado Palomino da fe de esta dramática contradicción que dificultaba sobre todo la formación integral de los artistas, temerosos de ejercitarse en temas y modelos del arte clásico, indispensables sin embargo para demostrar sus cualidades, pero peligrosos de exhibir si no se contaba con la protección de un patrón poderoso.

Durante mucho tiempo se ha pensado que la pintura de tema mitológico no existió prácticamente en España. Los recientes estudios, especialmente los trabajos de López Torrijos, Brown & Elliot<sup>6</sup> y Orso, demuestran que sí la hubo, pero no en la proporción idónea.

Es cierto que no había mercado que diera salida a este tipo de producción, pero también lo es que aún la mera posesión de esta clase de pinturas podía acarrear problemas.

Palomino, atrapado entre su cargo oficial de *Censor y Veedor de la Pintura*, nombrado por la Inquisición, y el deseo de quedar bien con sus colegas, nos proporciona, con su confusa disertación del capítulo III del libro VII del ya citado *Museo pictórico o escala óptica*, una visión muy realista del conflicto social que suponía tocar temas como el desnudo o la mitología.

Cabe preguntarse entonces por qué los reyes Austrias integraron en su apa-

rato propagandístico estatal una mayoría de símbolos paganos frente a los cristianos. La respuesta podría ser doble:

El mundo clásico, especialmente su simbolismo, se constituyó en un lenguaje internacional a través de la emblema. Los Hieroglyphica de Horapollon podrán ser ciertos o no, desde un punto de vista arqueológico, pero tenían, en la época, un único e indiscutible significado.

La segunda razón estaría en el origen legendario que, a la manera de Virgilio, los tratadistas otorgaron a patricios y realeza europeas.

En el caso de España, una larga tradición, sistematizada ya por Ximénez de Rada, vincula los trabajos de Hércules a la historia local. Alfonso X el Sabio fija el perfil del Hércules Hispano, atribuyéndole una serie de acciones en escenarios concretos.

Hércules, mortal pero descendiente de Júpiter, el Dios Supremo, conviene perfectamente a una Monarquía basada en el derecho divino. Así, paralelamente a su empleo como alegoría política, autores como Enrique de Villena o el Marqués de Santillana lo presentan como portador de virtudes cristianas.

Este proceso de cristianización del mundo clásico es constante en la iconología española, y la doble lectura sacro-profana sirve además de coartada para la utilización de unos símbolos prestigiosos de fácil comprensión en toda Europa.

Y, por último, a medida que avanza el siglo, podríamos decir que se hiperboliza todo, desde los tamaños, la acumulación de objetos e ideas, la exteriorización del poder, hasta las creencias y características personales o colectivas.

Muy cerca del final de la centuria, la bóveda del Casón del Buen Retiro, pintada por Lucas Jordán, último gran programa iconográfico de los Austrias, resume, a modo de canto del cisne, con una cantidad de símbolos también excesiva, la gloria de una dinastía y de un imperio.

Carlos, consumido, sin descendencia, presionado y con su voluntad confundida, expira en 1700, y deja sus reinos al borde de una guerra inevitable que todos ven cómo se acerca.

#### Los retratos oficiales del último Austria

Si a los grandes Austrias les bastaba su mera presencia, con el solo adorno del Toisón y una sobria vestimenta, Carlos, *fin de race*, enteco y desmedrado, carecía de credibilidad personal.

Ya en tiempos de su padre, la Monarquía no era ni sombra de lo que fue, y los Reinos de España constituían un imperio demasiado vasto para que lo cohesionara un huérfano enfermizo, sin grandes esperanzas de supervivencia.

Entonces, más que nunca, teóricos políticos, *asesores literarios* y pintores de Corte debieron esforzarse por crear imágenes que transmitieran la solidez de la Monarquía, ocultando su precariedad tras la producción de brillantes *empresas* y simbologías de lectura más o menos asequible, según aquellos a quienes fueran dirigidas.

El resultado se tradujo en un cambio en la concepción del retrato oficial, comenzando por las representaciones de Mariana de Austria, la reina viuda, sobriamente vestida, pero rodeada de un ambiente lujoso, telón del prestigio de la Monarquía.

En cuanto a su hijo, un grupo de retratos infantiles, la mayoría sin atribuciones claras, copias quizás de prototipos creados por Herrera Barnuevo<sup>7</sup>, muestran al Rey Niño en las poses acostumbradas del retrato de Corte: vestido de cazador<sup>8</sup> o de militar<sup>9</sup>.

En otros, sin embargo, la abundancia de símbolos resulta desusada, como en los que aparece el Toisón y el cetro, al lado de una corona real colocada sobre cojín y mesa<sup>10</sup>. Las versiones más aparatosas lo presentan rodeado por una galería de retratos y esculturas, animales simbólicos, como el león o el águila<sup>11</sup>, de los que nos ocuparemos más adelante, e incluso *putti* o geniecillos volanderos.

La melancolía de su infancia se advierte claramente en el cuadro de Mazo<sup>12</sup>, tras el retrato de su madre donde, en ese fondo bañado por una luz dorada, se le ve atendido por viudas, meninas y enanos, serio y circunspeto, vestido de negro en un grupo enlutado.

Hasta la rica carroza del fondo tiene el aspecto triste de juguete que no se usa.

Pero es el pintor Juan Carreño de Miranda quien va a consagrar la imagen-tipo de Carlos II que perdurará, y que llegará hasta nosotros.

### El Salón de los Espejos

Una asombrosa serie de retratos, que han sido profusamente estudiados y comentados por los más destacados críticos, muestran al Rey creciendo, como una planta en su maceta, siempre en el mismo lugar, como si el tiempo, tal y como sucede en el cuento de *La*



Carlos II (r. 1680-1685).  
Banco Herrero. Oviedo.

*Bella Durmiente*, sólo pasara por las cosas y no por las personas, acelerando el crecimiento del Monarca hasta conseguir la ansiada mayoría de edad y gobierno.

El lugar elegido como fondo por el artista no es un pasillo o sala cualquiera, sino el Salón más representativo del Alcázar, el espacio de las recepciones de alto vuelo, el núcleo del Palacio y, por tanto, el marco idóneo para revestir al joven modelo con la dignidad que no puede ofrecer por sí mismo.

Podría existir otra razón para tal elección, razón personal que vendría a sumarse a las de interés general: Carreño personalmente trabajó en los frescos del Salón, junto a Rizi, Mitelli y Colonna.

La estancia, verdaderamente espectacular, además de sus bóvedas en trambantojo, contenía bellísimas piezas de mobiliario, seleccionadas por Velázquez, como los seis bufetes<sup>13</sup> con vasos del mismo púrpura sobre ellos, ocho espejos iguales, de ébano y bronce, colocados por parejas flanqueando las entradas principales<sup>14</sup>; varios relojes, mesas, una urna, con un grupo en el que se representaba el Juicio de Salomón y, sobre todo, una selección de cuadros de intencionalidad indudable, alusivos tanto a temas clásicos como de la tradición judeo-cristiana.

Pared con pared, lindaba con las estancias más íntimas del Palacio. La contigua *Pieza de las Furias* permitía el acceso desde el *Tocador de la Reina* al *Dormitorio de sus magestades*. A su vez, por el lado opuesto se accedía a la sala de juegos de la infancia, la elegante *Pieza Ochavada*. La luz llegaba desde el sur a través de las ventanas<sup>15</sup>, y proyectaba las sombras hacia la izquierda. El ambiente de perspectivas encadenadas, realidades o reflejos, invitaba a seguir la tradición velazqueña.

El espacio físico de estos cuadros parece, según los planos, exquisitamente reproducido, al igual que el retrato, ya citado, de Mariana de Austria, obra de Mazo, en la *Galería de Mediodía*, con su hijo detrás.

En ambos casos una sola licencia parece haber sido permitida: el pesado cortinaje brocado de oro que, sin embargo, flota como un cendal, sin ninguna sujeción. Quizá represente el *Teatro* en el sentido de la época, es decir, algo que se muestra, en este caso, el esplendor y la potencia de los símbolos que rodean al Monarca.

Carlos, efectivamente, crece. Cuenta diez años en el retrato del Museo de Oviedo; doce en el del Museo de Ber-

«AGNUS ET LEO».  
Grabado de la obra  
de Pedro Rodríguez de Monforte:  
Descripción de las Honras...  
correspondiente a un jeroglífico  
expuesto en la capilla ardiente  
de Felipe IV,  
erigida en el Real Templo  
de la Encarnación, de Madrid (1666).



lín; dieciséis en el regalado al embajador Harrach; algo menos en los del Prado y El Escorial. Finalmente, armado y con el balcón abierto a un imposible océano<sup>16</sup>, cae la cortina, cediendo el espacio a un fondo paulatinamente más sombrío que acentúa la decadencia física del modelo.

Las águilas de bronce sujetan con sus garras los espejos, donde el Rey se refleja, fundiéndose en la superficie de azogue, con otras imágenes, la gloria de sus antepasados<sup>17</sup>.

Dos águilas, dos lecturas, una sacra, y otra profana. El águila de San Juan parece el símbolo apropiado para un huérfano, con la antigua divisa de la reina Isabel, que invoca al mismo tiempo al padre perdido y protección celestial:

«Sub umbra  
alarum tuarum  
protege nos».

El águila está representando al Rey difunto en varias de las empresas mor-

tuorias. En una de ellas, bajo el lema, tomado de Los Salmos, RENOVA-BITVR VT AQVILA, el Rey se figura como un águila que pierde las plumas, mientras su aguilucho le contempla desde un nido en lo alto de un peñasco. La alusión en castellano explica claramente el significado de la escena:

«En esse renuebo mío  
que esta presente a mi vuelo  
le queda al mundo el consuelo».

El águila es ave consagrada al Soberano, define Alciato, por su fuerza, por su más alto vuelo.

Sebastián de Horozco, Juan de Solórzano y Saavedra Fajardo<sup>18</sup> desarrollan esta idea de corte clásico, muy adecuada para simbolizar la Monarquía española<sup>19</sup>, como descendiente de Hércules, hijo de Júpiter<sup>20</sup>.

Pero, como recuerda el cuadro de Ticio, colgado en la misma Sala, y los haces bronceos que, junto con las águilas, adornan los espejos, Júpiter también usa del rigor, castiga<sup>21</sup> a aquellos que osan atentar contra los poderes divinos y humanos<sup>22</sup>, y no escapará del castigo ni su propio hijo.

El águila, asociada con el león, aparece con frecuencia en las representaciones de la Monarquía. Palomino diseña, para el techo del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid, un águila con cetro y orbe y un león con espada y corona, mientras que, en diversos grabados de Pedro de Villafranca, especialmente frontispicio<sup>23</sup>, aparecen juntos león y águila, con cetro, espada, orbe, corona de laurel y haz.

Estos animales, con los mismos atributos que los del Salón del Alcázar, aparecen encima de las Columnas del *Non Plus Ultra* en un grabado de 1670<sup>24</sup>, con retrato de don Juan José de Austria, lo que podría indicar que la simbología no es exclusiva del Monarca y que puede extenderse a otros miembros de la Familia Real, pero más bien parece un exceso del bastardo en su afán por legitimizarse.

Son dos los leones por cada bufete, y dos las esferas que sojuzgan. Las esferas coronadas por una sola corona, representando ambos mundos, aparecen en otros grabados de Villafranca, colaborador de Velázquez y Herrera Barnuevo, en túmulos y otras representaciones efímeras largas de enumerar.

#### Agnus et leo

El león, si nos atenemos a la simbología funeraria que se cita arriba, sim-

boliza al monarca difunto, Felipe IV. Su representación, rampante y portando el collar de la Orden del Toisón al cuello, abre la serie de jeroglíficos bajo la divisa del Apocalipsis AGNUS ET LEO. La versificación castellana identifica al finado:

«Mansedumbre y fortaleza  
de cordero y de leon  
yacen en un coraçon».

Mansedumbre y fortaleza que recuerdan la suavidad y la dureza, el rigor y la clemencia, dualidad que todos los tratadistas políticos encomiendan al Soberano<sup>25</sup>. Incluso, en el sentir popular viene traducido por el concepto de *la vara de la Justicia*, idea reforzada quizá por la presencia en la estancia de la escultura del juicio de Salomón.

Pero es una joya, adorno del joven Rey, la que otorgará una ulterior lectura del cuadro que, en definitiva, representa a un huérfano menor de edad, un germen excelso pero que no ha madurado<sup>26</sup>.

Precisamente, la capilla ardiente de Felipe IV se instaló en el Salón de los Espejos, y fue allí donde se le retiró, como prescribe la etiqueta, el símbolo de la Orden del Toisón de Oro, que hasta ese momento aún pendía de su cuello. El *cordero/león* se encarna así en su hijo, portador de la Insignia y continuador de la dinastía.

Un auténtico árbol genealógico gráfico ocupa la Sala, donde están expuestos, entre otros, los retratos de Carlos I, de mano de Tiziano, el Felipe IV ecuestre, de Rubens, y la acción de gracias de Felipe II por la batalla de Lepanto. Sus actitudes son todas muy estudiadas, y los presentan como heroicos defensores de la Fe a la par que potentes monarcas y dignos descendientes de ese Hércules Hispano que conquista y entrega (él y no Jasón) el vellocino a Felipe el Bueno, antepasado de los Austrias, ante todo el Olimpo<sup>27</sup>.

El vellocino alude también al Cordero Místico y se identifica personalmente con los monarcas, como se ha visto en la emblemática funeraria: la fortaleza del león poderoso al servicio del manso cordero; el Rey es mayoralgo de una Orden que tuvo como objetivo inicial el rescate de la Tierra Santa. De nuevo retorna la idea de la defensa de la Fe<sup>28</sup>, con una alusión a la Edad de Oro, noción clásica y apocalíptica a la vez.

Es notorio el interés que demuestra Carlos por la Orden, consciente de su prestigio y su poder definitorio, pero además pensamos que también influyó en su ánimo, sin duda delicado, la úl-



«RENOVABITVR VT AQVILA».  
Grabado que representa  
al Rey difunto y a su heredero.  
Pedro Rodríguez de Monforte:  
Descripción... (1666).

tima visión de su padre, despojado de un símbolo tan personal.

Algo de ese estupor parece reflejarse en el impresionante cuadro de la Colección Harrach, donde figura espectralmente vestido con el arcaizante atavío de Jefe Soberano y Gran Maestro, suavizada la suprema delgadez de su afilado rostro por el capirote de rollo que redondea su faz<sup>29</sup>.

Anteriormente, Pantoja había pintado a Felipe III, abuelo del joven, con el mismo atuendo, aunque el cuadro carece de la fuerza interior que anima al que comentamos<sup>30</sup>.

En los últimos años del reinado de Carlos, el trabajo de Lucas Jordán, en el techo de la gran sala del Casón, resulta ser no sólo una alegoría del Toisón, sino también un repaso iconográfico donde no falta ninguno de los símbolos que comentamos, incluyendo símbolos genealógicos, las cuatro edades, representaciones de los Reinos y un sol inmenso que derrama su dulce resplandor por todas partes.

Es interesante comparar la programación pictórica del Casón —que incluía los Trabajos de Hércules, hoy perdidos— con la del Salón de los Espejos del Alcázar, pues fue aquella estancia la sucesora de las funciones diplomáticas de ésta.

### Pandora, o el don de no dar

La Monarquía está, además, por encima de los avatares del Destino. Quizá esa sea la esencia de los frescos que decoran el techo de la Sala, invisibles en los cuadros, pero que, sin duda, completarían su sentido programático. Ejecutados en parte por Carreño, bajo indicaciones de Velázquez, representaban, incompleta, la Fábula de Pandora.

En principio parece extraño que la Sala más importante —programáticamente hablando— del Real Alcázar ocupe su techo con un episodio mitológico de segundo orden. Además, la imagen popular de Pandora no resulta agradable, pues se recuerda, sobre todo, como portadora del vaso de las desgracias que —una vez abierto— desparrama dolor y miseria a toda la Humanidad. Hesíodo cuenta, además, cómo Zeus proyectó el castigo de la raza humana, enriquecida con el fuego gracias a la desobediencia de Prometeo.

Pandora (su nombre significa «todos los dones»), ataviada con todas las gracias visibles, pero de intención falsa y mentirosa, sedujo a Epimeteo, pese al aviso de Prometeo, su hermano.

«CONSIDERANTI...».  
Este grabado parece haberse inspirado, simplificándolo, en el ambiente del Salón de los Espejos. Aquí, las águilas se sustituyen por hojarasca y los leones del bufete por las patas. La vela encendida alude a la vida, reflejada en el espejo, idea que podría estar relacionada con los retratos de Carreño, quien coloca al Rey ante los espejos de dicha estancia. Rodríguez de Monforte: Descripción... (1666).



El día de los esponsales, todo era felicidad. Aún el vaso precioso no había sido abierto. Y aquí se interrumpe la fábula pintada en el Alcázar, alusiva sin duda a la Monarquía.

Repasando los inventarios, encontramos que podría estar relacionada con una pintura de la fragua de Vulcano o Hefesto, artífice de Pandora, realizada por Bassano, que se hallaba en la misma Sala.

Pirra, hija de ambos, es, con Deucalión, su esposo, madre de la Humanidad tras el diluvio. Séchan y Türk vieron en la «tentación» de Pandora una similitud con Eva, incluso con algún toque maligno, como la Lilith hebraica.

Orso<sup>31</sup>, en su estudio, no acertó a ver el significado final, que quizá se explique en un cuadro pintado por Lucas Jordán para el Virrey de Nápoles en 1678, hoy perdido, pero descrito por Bernardo de Dominici, en el que los dioses ofrecen sus dones a la Monarquía española, y Pandora aparece escondiendo el vaso de las desgracias<sup>32</sup>.

Hablando en hipótesis, y con todas las reservas, esta idea parece indicar que el único don que puede ofrecer Pandora es, precisamente, no presentar obsequio alguno, pues su mayor regalo consiste en no obedecer sus impulsos de destapar el vaso de las desgracias. Esta sería la última y suprema concepción del Olimpo a la Monarquía española: Poseedora de todos los dones, no se vería afectada por su lado negativo, y quizá esto explicaría la posición de preeminencia que ocupa el relato de Pandora en el Alcázar de Madrid.

Aunque en los retratos del Rey no aparece —por causas técnicas— el techo de la estancia, este techo *existe* y su carácter profiláctico planea sobre lo representado.

Y, por último, aunque pueda tratarse de una mera casualidad, resulta curioso comprobar que, en casi todos estos retratos, la intersección de las diagonales es el lugar que ocupa el minúsculo vellocino, colocado justamente en el centro del cuadro, como dando a entender que el centro ocupado por el diminuto tusón es como el *onphalos* clásico, idea de Apolo, con quien, como vemos, se identifican a menudo los reyes Austrias<sup>33</sup>.

Un auténtico *centro del mundo*, por ser el corazón de la Monarquía española, el cogollo donde convergen todas las lecturas simbólicas.

Si la Monarquía española era la más alta, fuerte y poderosa de su tiempo, señora de ambas esferas; si su centro estaba en la Corte de Madrid, y dentro de Madrid, en el Alcázar; si el núcleo

vital del Alcázar era el Salón de los Espejos, síntesis programática del espíritu de la Dinastía; y si allí se encontrara, en carne y hueso, el continuador de la Dinastía, el Rey, auténtico *agnus et leo*, en cuyo pecho luciera el pequeño Toisón, justamente en medio de la escena, la propia pintura, por sí misma, adquiriría al momento un valor añadido como objeto, al margen de lo simbólico, pues sería una representación del Monarca y de sus Reinos casi física. Esta es, en definitiva, la intención final de cualquier retrato de Corte.

## NOTAS

<sup>1</sup> Inventarios Reales. *Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*. Madrid, 1975.

<sup>2</sup> Véase la tesis doctoral dedicada al tema de: STRATTON, SUZANNE: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989.

<sup>3</sup> Ver, en lo relativo al uso de amuletos, además de las obras del Duque de Maura y M.<sup>me</sup> D'Aulnoy, la menos conocida obra de: RUICES DE FONTECHA: *Oculto simpatía o antipatía de las cosas*, Alcalá de Henares, 1602.

Acerca de estas prácticas con los Infantes de España, resulta indispensable el trabajo de CORTÉS ECHANOVE, LUIS: *Nacimiento y crianza de Personas Reales en la Corte de España, 1566-1886*, Madrid, 1958.

<sup>4</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO: *El museo Pictórico o Escala Optica*, Buenos Aires, ed. fasc. de la de 1715.

<sup>5</sup> Véase al respecto el divertido estudio del duque de Maura, don GABRIEL DE MAURA Y GAMAZO: *Supersticiones de los siglos XVI y XVII y hechizos de Carlos II*, Madrid, s. a., y sus biografías respectivas acerca de María Luisa y Carlos II.

<sup>6</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985; BROWN, J., y ELLIOT, J. H.: *A palace for a King*, Londres, 1980; ORSO, S. N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, New Jersey, 1986.

<sup>7</sup> No hay que olvidar que Herrera Barnuevo, como Palomino, era pintor versado en arquitecturas efímeras, donde los símbolos se prodigaban en complicadas lecturas. Por ejemplo, fue este pintor y arquitecto quien construyó el túmulo para las honras fúnebres que por Felipe IV se celebraron en el Monasterio de las Descalzas de Madrid, donde se expusieron para la ocasión numerosos jeroglíficos mortuorios, grabados por Pedro de Villafranca, quien además realizó un excelente grabado con el último retrato del Rey pintado por Velázquez.

Véase el libro, que se citará repetidas veces: RODRÍGUEZ DE MONFORTE, PEDRO: *Descripción de las Honras que se hicieron a la Católica Magd. de D. Phelipe quarto rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación...*, Madrid, 1666. Los jeroglíficos, sin numeración, parecen grabados de P. de Villafranca y colaboradores.

<sup>8</sup> Museo del Prado. La fuente de los Tritones divisada por el balcón abierto recuerda el quehacer de Mazo.

<sup>9</sup> Col. Marqués de Santillana. Otro en el Museo Lázaro Galdiano muestra al Rey con un vistoso atavío sembrado de lazadas, banda y bengala. Cuelga el Vellocino de una sucesión de botones ensartados en un cordón (Orso, il. 96). Diversos retratos de antepasados, al igual que los del padre difunto a caballo y la madre despachando, con el memorial en la mano, sobrecargan la

decoración. Un angelote sostiene una corona y un cetro convencionales.

<sup>10</sup> Quizá de edad de cuatro años, aparece el Rey en un retrato atribuible a Mazo, en la Colección Real de Inglaterra. El Rey Niño empuña un cetro facetado, de balaustre. Sobre la mesa se aprecia, muy confusa, una corona con imperiales y orbe. El retratado se adorna con el Toisón pendiente de un collar formado por piezas articuladas, alternando eslabones y pedernales, posiblemente esmaltadas. Cabo y hebilla del fino cinturón se adivinan de oro con menudos diamantes engastados en bocas cerradas. Un espada al cinto asoma por su izquierda.

<sup>11</sup> En la variante de la Colección Gil, aparece el águila coronada, con Toisón y cetro. En el ya comentado de la Colección Lázaro, un busto de Carlos I, unido en una escultura-trofeo al águila dinástica, hace referencia al nombre del ilustre antecesor, homónimo del Monarca, transformado en héroe clásico.

<sup>12</sup> Retrato de Mariana de Austria, por Juan Bautista del Mazo. Londres, Galería Nacional.

<sup>13</sup> Ver, por ejemplo, el reciente trabajo de SANTIAGO SEBASTIÁN: «La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda», en *Goya*, febrero 1992.

Según los datos de la testamentaria, además de los bufetes, existían seis urnas del mismo pódido «a manera de jarrones Yguales». La forma de una de ellas, colocada sobre el bufete, tras el Rey, permite identificarla con alguna de las que adornan el pasillo que conduce a la sala fuerte del Museo del Prado. Supongo que las reseñadas «a manera de tazas» son las que, con dicha forma, se encuentran en el mismo lugar. (Alhajas del cuarto de su Magestad, Salón de los Espexos, asiento 1 y ss.).

<sup>14</sup> Así se aprecia en toda la serie de retratos y más claramente en el dibujo copia del retrato de Mariana, de Carreño, conservado en el British Museum de Londres.

<sup>15</sup> Véase el plano llamado «de Justil», publicado por S. N. ORSO: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, New Jersey, 1986, n. 10.

<sup>16</sup> Retrato de Carlos II, armado. Pareja de otro de María Luisa de Orleans. Donados por el Nuncio Millini al Monasterio de Cáceres.

<sup>17</sup> En la ya citada obra de Rodríguez de Monforte, figura un jeroglífico que parece transposición simbólica del propio Salón de los Espejos, pues representa un bufete, con garras de león, sobre el que arde una vela en su candelero, reflejándose ante un espejo cuya decoración recuerda vagamente la disposición de las águilas. La estampa hace alusión a los seres vivos que se reflejan en el espejo, en este caso representados por la vela encendida:

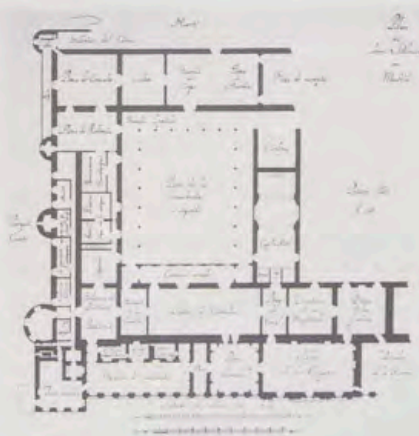
«Este espexo en el que atenta  
vida, mirandote estas  
por fragil ensseña mas».

Si consideramos que los anónimos diseñadores de las empresas o jeroglíficos mortuorios fueran, posiblemente, artistas como Herrera Barnuevo, Villafranca o cualquiera de su círculo, nada tiene de extraño tomar el ambiente del Real Alcázar como modelo de inspiración más próximo. Esto se confirma en otra empresa, donde aparece la fachada de dicho Palacio entre las dos coronas, la celeste y la terrestre.

<sup>18</sup> HOROZCO, SEBASTIÁN DE: *Emblemas morales*, Segovia, 1589; SORLÓZANO, JUAN DE: *Emblema regio política*, s. l., 1651; SAAVEDRA FAJARDO: *Idea de un Príncipe Cristiano, explicada en cien empresas...*, y otros autores coinciden en el carácter Real del águila con sus cualidades de fuerza, alto vuelo y mirada capaz de enfrentarse al propio Sol.

<sup>19</sup> Enrique IV y Luis XIII usaron especialmente la simbología de la identificación Rey/Júpiter y

Plano del Alcázar de Madrid, de Justil.



Los únicos adornos consisten en botonaduras de pequeño tamaño, hebillas de cinturón y zapato, veneras o encomiendas, aquel que pudiese ostentarlas y, por supuesto, la espada.

Así, encontramos en la testamentaria del Rey asientos como los siguientes:

224. «Ytten Un Broquelete para Zapatto con Chapa de Oro aobada y rosillas de dos Orlas la Vna Sobrepuesta guarneçida Con doze Diamantes Rosas y nueve esmeraldas...».

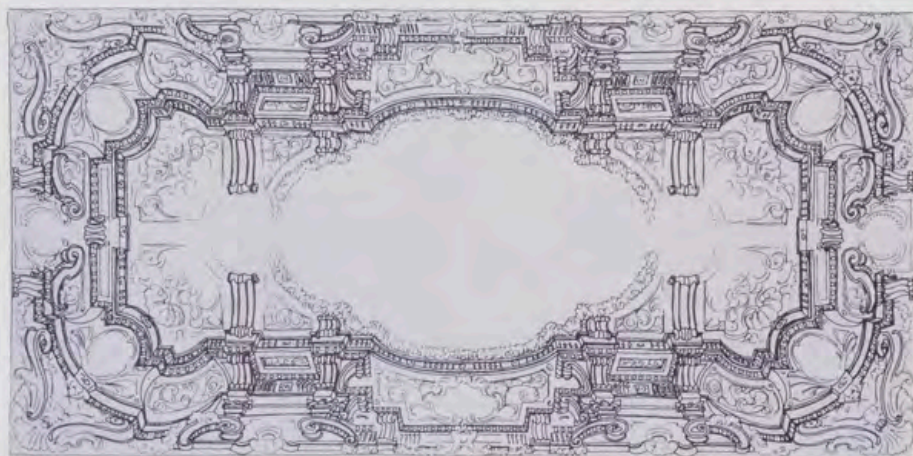
225. «Ytten quatro Bottones de platta Con Rebersos de Oro esmaltados de blanco pintados de purpura y negro Con Vn Diamante fondo en cada Vno...».

228. «Ytten dos ebillas de oro Conpuestas de Zinttas Con rejos guarneçidas Con treintta y dos Diamantes engastados en platta y treintta y seis esmeraldas engastadas...».

<sup>27</sup> Véase: BRAVO, JUAN: *El vellocino dorado y la historia de la Orden del Tuson*, s. l., 1546.

La escena descrita en el texto está representada en el techo del Casón del Buen Retiro, pintado por Lucas Jordán. Véase: LÓPEZ TORRIJOS, págs. 161 y ss. Recordemos que el Casón del Buen Retiro vino a suplir, como lugar de recepciones y actos, al Salón de los Espejos del Alcázar.

Recomposición del techo completo, representado en los dibujos anteriores, posiblemente del Salón de Espejos del Alcázar.



Sol/Apolo. (Ver: BARDON, F.: *Le portrait mythologique à la Cour de France...*, París, 1974).

<sup>28</sup> El águila y el haz de rayos aparecen con ese sentido en un arco erigido en Zaragoza para la visita del Rey. Ver: FABRO BREMUNDAN, FRANCISCO: *Viaje del Rey Nuestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón*, Madrid, 1680.

<sup>29</sup> Santiago Sebastián, en su artículo ya citado, analiza pormenorizadamente la simbología de la estancia real, por lo que no incluimos los puntos coincidentes, salvo cuando es necesario.

<sup>30</sup> «... Ticio, que se alzó contra los dioses, expresa el justo castigo a quienes atentan contra la Divinidad y el Poder». (PÉREZ SÁNCHEZ: «Juan Carreño de Miranda», Avilés, 1985, página 73.)

<sup>31</sup> En el ya citado libro *Descripción de las Honras...*, y en otros, como *Definiciones de la Orden y Caballería de Calatrava*, Madrid, 1661. El águila recuerda inmediatamente a la de los espejos en estudio. Ambas figuras flanquean el escudo con Toisón. El busto del Rey, encerrado en un medallón, ocupa el centro.

<sup>32</sup> GARCÍA VEGA, BLANCA: *El grabado del libro español*, Valladolid, 1984. Tomo II, ver ils. 766 y ss.

<sup>33</sup> «Iudicavit pópulos in iustitia» (ps. 9), estaba, entre otras citas, en el techo del túmulo de La Encarnación, formando acróstico. Vid. RODRÍGUEZ DE MONFORTE: *Descripción de las Honras...*, lám. desplegable, s.n.

<sup>34</sup> Con relación a la vestimenta y uso de la joyería, la moda masculina española del momento acusa una extrema sobriedad en las clases altas.

zar, en los últimos años de la vida del Rey. El hecho de que éste encargara una complicada alegoría sobre el Toisón, demuestra la importancia que concedía a la Orden, ya patente en el grupo de cuadros que estudiamos.

<sup>35</sup> La Orden del Toisón de Oro, fundada en 1429 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, establece en sus estatutos la lealtad al Soberano y la fidelidad a la Iglesia católica. En Bula de 7 de septiembre de 1433, el papa Eugenio IV aprueba y confirma la institución.

Durante las fiestas dadas en Lille, en 1453, se plantea la necesidad de frenar el avance turco, y una dama enlutada, que personifica a la Cristiandad, reclama, versificando, la ayuda de los Caballeros del Toisón, lo que provoca un juramento del Duque de Borgoña de combatir a los infieles, obsesión de los sucesivos Jefes y Soberanos de la Orden (LETTENHOVE, KERVYN DE: *La Toison D'or*, Bruges, 1907, págs. 12 y ss.).

<sup>36</sup> Con relación al collar de la Orden, los estatutos iniciales describían su forma precisa, de ahí su uniformidad:

«Ung collier d'or fait à nostre devise: cést assavoir par pieces à façon de fusilz touchans à pierres dont partent estincelles ardentes et au bout d'icellui collier pendant semblance d'une Thoyson d'or».

El collar sería, además, propiedad de la Orden, y debía llevarse cotidianamente, a la vista. En combate, y desde 1516, de diario, se permitía llevar el vellocino suspendido de un cordón de seda (LETTENHOVE, pág. 27).

Posiblemente sea el *collar rozagante* del Toisón

el que aquí luce el Rey, compuesto por veintiséis tarjetas de oro, de canto moldurado, con flamas esmaltadas de rojo. Otros citados en el Inventario realizado a su muerte son identificables con los que lleva en los diversos retratos.

Así, los Tusones, «cordones de oro», son aquellos que penden de cordón o cadena, sin collar, tal y como se aprecian en la serie juvenil de Carreño. El formado por «eslabones de oro calado tirado de lustre» y «pedernales con ovalillos esmaltados en blanco y negro» es de factura tardía, pues fue recompuesto de otro en 1697, y quizá sea el que aparece en un retrato del Kunsthistorisches Museum de Viena y otro existente en Las Descalzas Reales de Madrid.

El anterior podría ser el collar del retrato de Carreño conservado en el Banco Herrero, similar al que aparece en el retrato de Coello del Museo de Frankfurt, con los eslabones pequeños, óvalos y flamas más salientes.

El Rey se encargó otro collar nuevo en el 98, con cincuenta y nueve piezas, mientras Lucas Jordán pintaba el techo del Casón del Buen Retiro con la gran alegoría de la Orden.

Más collares, recogidos a la muerte de diversos nobles, se guardaban en estuches de terciopelo carmesí, color del hábito.

El atavío, por otra parte, es idéntico al usado por los primeros Jefes Soberanos de la Orden, como se puede comprobar en las miniaturas del manuscrito N.º 9080 de la Biblioteca Real de Bélgica (LETTENHOVE, láms. div.).

<sup>37</sup> Ver: Díez DEL CORRAL, LUIS: «Meditación ante un cuadro de Carreño», en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985. El análisis acerca de las insignias reales servirá para lo que más abajo se dice acerca de la corona. De entre los diferentes aspectos del cuadro, uno en especial llama la atención de los comentaristas: la presencia, sobre el bufete, de una corona y un cetro.

Este es un detalle inusual en los retratos de los Austrias españoles, pero no lo es en absoluto, como ya se ha visto, en la iconografía de Carlos II.

A diferencia de Díez del Corral no vemos ninguna significación especial en la corona pintada en este retrato que no existiera antes, en los del círculo de Herrera Barnuevo.

Bien sea por las razones que Díez del Corral enumera, bien sea por otras aquí reseñadas, Carlos necesita apoyarse en el símbolo visual de la corona, especialmente en los cuadros realizados para la exportación. Ahora bien, ¿qué corona es la que aquí, físicamente, se representa? Coincidimos en que corona-insignia de la Realza Española no existe. Las pintadas por Herrera son convencionales, pero ésta, con su diseño de ángeles tenantes, parece corresponder al prototipo creado por Diego Alejo de Montoya en 1574 para la Virgen del Sagrario, Patrona de Toledo, que sirvió de modelo para otras muchas, como la de la Virgen del Prado, Patrona de Ciudad Real.

<sup>38</sup> Véase el texto de Palomino, comentado por ORSO, STEVEN N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, New Jersey, 1986.

<sup>39</sup> Existe, sobre el tema de Pandora, un extenso estudio de los PANOFSKY, DORA & ERWIN: *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, 1975.

Ver también: LÓPEZ TORRIJOS, ROSA: *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, págs. 391-396, y nota a pie n. 328.

<sup>40</sup> Durante el reinado de Carlos II se utiliza continuamente esta analogía. Por ejemplo, aparece en un arco de los que levantó Madrid para la entrada de María Luisa de Orleans, donde aparecía ésta como la Aurora que se encuentra con el Sol/Apolo en presencia de todos los cielos. Palomino pintó también un tema parecido en los calesines de recreo del propio Rey.



luda, Rodrigo de Ceballos, Juan Bautista Comes, Miguel de Guerau, Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Cristóbal de Morales, Palestrina, Philippe Rogier, Miguel Sánchez, Tomás Luis de Victoria y Martín de Villanueva. Aún quedan por identificar los compositores de nueve de las piezas. Las obras, que son piezas de la liturgia latina, incluyen misas y movimientos de misas, motetes, magnificats, fabor-dones, himnos, lamentaciones, pasiones y salmos.

Por medio de un estudio de la caligrafía y del repertorio de concordancias, se puede establecer que estos códices polifónicos pertenecen a un gran conjunto de manuscritos que fueron copiados en El Escorial a principios del siglo XVII<sup>2</sup>. De momento este conjunto asciende a quince manuscritos: además de los siete que se encuentran ahora en la Sociedad Hispánica de Nueva York<sup>3</sup>, cinco se hallan en el mismo Escorial, dos en Montserrat y uno en Pastana.

Los siete libros neoyorquinos son grandes libros de facistol en papel, que miden aproximadamente unos 550 mm. de largo por 450 mm. de ancho. A excepción del MS 253a, que consta de 18 folios sueltos, los libros conservan sus pastas originales de cuero negro o marrón sobre cartón grueso. Algunas de las tapas llevan grabado el escudo heráldico del Duque de Lerma, lo cual nos sugiere el hecho de que podrían haber sido copiados durante los primeros años del reinado de Felipe III. Sin lugar a dudas la fecha de «1608» que se halla inserta en el índice del MS 870 apoya tal conclusión.

La mayoría de las piezas de los códices de Nueva York concuerdan con las conservadas en otra parte del conjunto de manuscritos. De hecho, casi todas las piezas de los compositores menos conocidos coinciden con las piezas encontradas solamente dentro de este con-

Alonso Lobo: Credo Romano.  
The Hispanic Society Library,  
MS HC 380/861, folio 9 recto.

TABLA MISSARVM QVAE  
IN HOC LIBRO CONTINĒTVR

A 4

Missa de duplicibus maioribus.	1
Missa de Beata Maria con cl cato llano.	19
Missa de iste confesor Palestrina.	51
Missa de Beata es colorū Regina.	105
Missa pro defunctis con cl cato llano.	30

A 6

Missa de vt, re, mi, fa, sol, la.	66
Missa de pasce lagiona mia.	85

Te summa Deus Trinitas. Collaudet omnis,  
Spiritus: Quos per crucis mysterium Sal  
uas, regere per saecula. Amen.

Índice del Credo Romano.  
The Hispanic Society Library,  
MS 380/861.

junto de manuscritos. Son las que se encuentran exclusivamente en las fuentes neoyorquinas, sin embargo enriquecen nuestra visión de la interpretación y composición de la música en el Monasterio de Felipe II. Más que presentar un estudio detallado de los códices de la Sociedad Hispánica<sup>4</sup>, el presente artículo pretende ubicar la música conservada en estos manuscritos en el contexto de la institución de la cual fueron copiados y para la cual fue compuesto casi todo el repertorio.

Concretamente, en este artículo se muestra cómo algunas de las obras del compositor de El Escorial, Martín de Villanueva<sup>5</sup>, que se conservan en los manuscritos de la Sociedad Hispánica, dan evidencia del cultivo de un estilo musical exclusivo de El Escorial al final del reinado de Felipe II. Por último, se sugiere que este estilo fue desarrollado por Villanueva en respuesta a una política musical establecida por el fundador de El Escorial.

La Misa de Nuestra Señora de Villanueva sólo se conserva en las fuentes de Nueva York 253a y 861. En virtud de ciertos rasgos estilísticos, esta Misa pertenece seguramente a un grupo de composiciones que se conservan en el conjunto de manuscritos de El Escorial. Estas piezas son principalmente escritas para una interpretación *alternatim* (en la que frases de canto llano están seguidas de frases compuestas para cuatro voces); en sus secciones polifónicas la imitación es cuidadosamente controlada y todas las piezas se caracterizan por una voz de tenor, que marca el canto llano-*cantus firmus* en notas de igual duración. En un repertorio como el de El Escorial no debe sorprender que haya lamentaciones y pasiones en este estilo austero. Lo que llama la atención es la aparición de una misa, la *Misa de Nuestra Señora*, en este estilo. En ningún otro repertorio ibérico

contemporáneo hay algo parecido a los rasgos estilísticos tan restrictivos encontrados en este grupo de piezas del repertorio de El Escorial. Incluso la notación del tenor en negras breves es distinta del resto de las fuentes peninsulares. Analizaremos aquí las razones para el cultivo de tan austero estilo musical.

Las intenciones del Rey concernientes a El Escorial se encuentran en seis documentos. El primero y más importante es la carta de fundación, fechada el 22 de abril de 1567. En el párrafo 38 contiene la explícita prohibición de Felipe II acerca de la polifonía (canto de órgano)<sup>6</sup>.

A partir del año siguiente, llegó a ser una costumbre para Felipe II pasar un período de tiempo en El Escorial, desde Semana Santa hasta el día de Todos los Santos<sup>7</sup>, y era durante este tiempo cuando la liturgia de El Escorial se celebraba con especial solemnidad. Las descripciones que han llegado hasta nosotros sobre la liturgia de la Semana Santa de 1587 nos dan una valiosa visión de ésta y de la práctica musical en El Escorial mientras se terminaba la estructura del edificio<sup>8</sup>.

El 19 de marzo de 1587, Felipe II llegó a El Escorial a las diez de la mañana, acompañado de su hijo, el príncipe Felipe, su hija, la infanta doña Isabel, y un grupo de cortesanos. El Domingo de Ramos (22 de marzo), el Rey y sus hijos asistieron a la Bendición de los Ramos y presenciaron la procesión de los monjes, seminaristas y ocho sacerdotes cantores vestidos con capas de coro, que circularon dentro de la Basílica. Después, la Familia Real volvió a su oratorio y escuchó la misa conventual de los monjes. La Pasión durante la misa fue cantada, según el fraile jerónimo e historiador de El Escorial, Jerónimo de Sepúlveda, «con pasos de canto de órgano»<sup>9</sup>. En sus *Memo-rias*, el cronista jerónimo

Juan de San Jerónimo aporta más detalles:

«Dijeron las pasiones esta semana santa con pasos de canto de órgano por mandado del Rey nuestro Señor, el padre vicario fray Gaspar de Leon, y fray Pedro Marin, y fray Martín de Villanueva, fray Bartolomé de Santiago, y fray Pedro de Alcalá, todos cantores diestros, y lo hicieron tan bien que dieron mucho gusto»<sup>10</sup>.

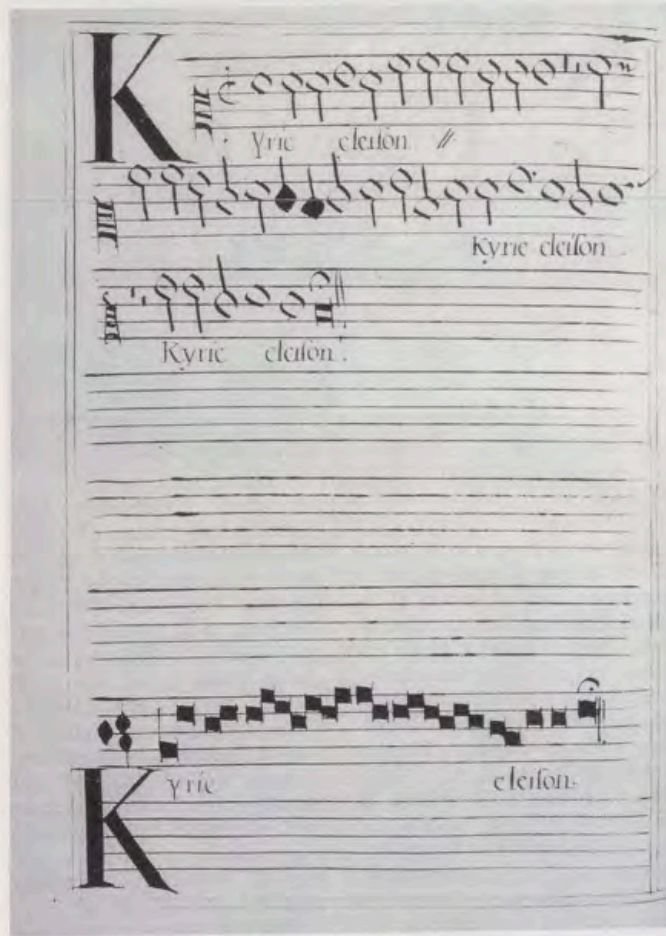
Parece que Gaspar de León y Martín de Villanueva, dos de los monjes que cantaron la Pasión, fueron traídos a El Escorial desde el monasterio de San Jerónimo en Granada, específicamente por sus habilidades musicales. El escritor de la nota necrológica de León declaró que debería haber sido tenido en más alta estima por Felipe II y siguió

expresando su opinión de que como *corrector del canto* mantenía una posición clave en los planes del Rey para la liturgia de El Escorial<sup>11</sup>. De manera parecida el historiador y, desde 1643, maestro de capilla de El Escorial, fray Francisco de los Santos, señala que Felipe II mandó localizar a Villanueva en el monasterio de San Jerónimo en Granada, una vez conocida su habilidad musical<sup>12</sup>. Excepto en la contratación de estos dos monjes músicos, no se ha encontrado constancia de una intervención directa del fundador en la selección de músicos para su Monasterio. Sin embargo, es muy posible que Felipe II ejerciera toda su influencia a través de Villanueva, quien llegó a ser uno de los pocos confidentes del Rey.

Como los historiadores y

estilo. También se da el caso de que el más importante exponente de este estilo musical, Martín de Villanueva, mantuvo esa amistad especialmente estrecha con Felipe II. De los documentos que tenemos sobre la vida de Villanueva, el más importante de ellos es su memoria sepulcral, y afirma que Felipe II reservó para este monje un especial afecto. Según Santos, el Rey discutía muchos asuntos concernientes a la comunidad de El Escorial con Villanueva. Aunque podría ser mera especulación sugerir que el estilo surgió en las conversaciones que Felipe II sostuvo con Villanueva, es manifiesto que las características estilísticas concuerdan con la interpretación de Felipe II sobre la política musical en la comunidad jerónima, como consta en el párrafo 38 de su carta de fundación.

Uno de los cometidos de la musicología debe ser la explicación del nacimiento de estilos musicales y en este caso particular puede parecer lógico buscar una razón en una directa relación causal entre el mecenas y el compositor. Pero antes de dar por hecho cualquier influencia directa del mecenas sobre el estilo, se deben dar dos condiciones: el mecenas ha de tener un auténtico interés musical, y debe ser entendido en música<sup>13</sup>. Pero entonces, en el caso de Felipe II, lo primero no puede ser demostrado y lo segundo es poco probable<sup>14</sup>. Debemos buscar por otra parte las razones de su aparente fomento de un determinado estilo musical. Más que una expresión de preferencia personal, la prohibición de la polifonía por Felipe II debe verse dentro del contexto en el cual fue fundado El Escorial. Fue destinado, desde todo punto, para que fuera un escaparate de la ortodoxia católica, cuando la ortodoxia estaba bajo amenaza. El Escorial fue diseñado como un centro para la propagación de la fe católica a



Kyrie de la Misa de Nuestra Señora, de Martín de Villanueva. The Hispanic Society Library. MS 380/861, folio 19 verso.

cronistas de El Escorial atestiguan, el cultivo del estilo musical que se ejemplifica en las composiciones de Villanueva es el resultado directo de la prohibición del Rey de algo más elaborado que este

través de continuos rezos litúrgicos en la Basílica, la formación de sacerdotes en el seminario, estudios de cultura eclesiástica y disciplinas humanísticas en la biblioteca, estudios universitarios seculares en el colegio, la impresión y venta de nuevos libros litúrgicos, las obras de caridad en el hospital y la distribución de limosnas entre los pobres. En la música, igual que en otros asuntos, Felipe II abrazó con entusiasmo los decretos promulgados en el Concilio de Trento<sup>15</sup>. Para un soberano que se tituló a sí mismo como el más católico Rey, los objetivos políticos y religiosos eran inseparables. Para que el Monarca demostrara su ortodoxia y legitimidad a través de su visible papel en la liturgia de El Escorial, fue imprescindible que la música de El Escorial observara estrictamente el espíritu tridentino.

Hasta ahora no existe nada en el repertorio polifónico de El Escorial que permita pensar en el cultivo de un estilo musical exclusivo, desconocido en la Península, en los últimos años del reinado de Felipe II. La identificación de los códices de Nueva York como pertenecientes a El Escorial nos capacita para buscar una explicación al surgimiento y cultivo de este llamativo austero estilo musical por referencia al real mecenas del compositor.

Las nociones comúnmente aceptadas sobre el mecenazgo musical de Felipe II se basan en su apoyo a la Capilla Real en Madrid, y, después de 1582, a la capilla de Lisboa. Los datos presentados en este artículo indican que las composiciones de Martín de Villanueva estaban más próximas a las ideas personales de Felipe II sobre música que cualesquiera de las obras compuestas por la constelación de expertos músicos que estaban también empleados por el Rey, o por quienes le dedicaron algunas de las mejores composiciones de la época.

Kyrie  
de la Misa  
de Nuestra Señora,  
de Martín de Villanueva.  
The Hispanic Society Library,  
MS 380/861,  
folio 20 recto.

#### NOTAS

<sup>1</sup> El concierto fue el acontecimiento con el que culminó el primer Simposio sobre la música en El Escorial, en el Real Colegio Universitario «María Cristina». Deseo expresar mi gratitud por sus valiosos comentarios y por su hospitalidad a lo largo de este Simposio: al profesor F.-Javier Campos y Fernández de Sevilla, Rector de los Estudios Superiores de El Escorial; al profesor José Sierra, coordinador del Simposio; a P. Luis Hernández, profesor del Colegio Valdeluz; a Ismael Fernández de la Cuesta, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y a Begoña Lolo, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, distinguidos especialistas todos ellos. Además de los estudios magistrales de Samuel Rubio acerca de la música en El Escorial hay que destacar: HERNÁNDEZ, Luis: «100 años de música en "La Ciudad de Dios"»,

*La Ciudad de Dios*, 194 (1981), págs. 349-404; HERNÁNDEZ, Luis: «La capilla de música del Real Monasterio de El Escorial (1885-1962)», *La Comunidad Agustiniiana en el Monasterio de El Escorial*, El Escorial, 1964, págs. 64-101; HERNÁNDEZ, Luis: «El culto divino en El Escorial», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial: Iglesia y monarquía - La liturgia*, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, págs. 39-60; HERNÁNDEZ, Luis: «La liturgia solemne de los Jerónimos en el monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, año XXI, n.º 80 (1984),

pag. 65-73; HERNÁNDEZ, Luis: «Iglesia y monarquía», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial: Iglesia y monarquía - La liturgia*, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, págs. 15-22; SIERRA, José: *Antonio Soler (1729-1783): Música escénica, estudio y transcripción*, El Escorial, 1983; SIERRA, José: «La música en El Escorial, según el P. José de Sigüenza», *Revista de Musicología*, 6 (1983), págs. 497-520; SIERRA, José: «La música escénica en El Escorial. El P. Antonio Soler y la tradición calderoniana», *Revista de Musicología*, 10 (1987), págs. 563-580.

<sup>2</sup> Véase Carl Manns, «Manuscritos españoles renacentistas de la Sociedad Hispánica de América», ponencia presentada en 1984 en la reunión de la Sociedad Americana de Musicología. Quiero agradecer sinceramente a Mr. Carl Manns su ayuda con una copia de estas investigaciones.

<sup>3</sup> *Sigla* para los manuscritos siguen-

tes: New York. The Hispanic Society Library MS \*\*HC 392/253a, MS HC 392/278, MS HC 392/288, MS, \*\*HC 380/861, MS \*\*HC 380/869, MS \*\*HC 380/870 y MS \*\*HC 380/871.  
<sup>4</sup> Un detallado estudio de los manuscritos, incluyendo descripciones físicas, inventarios y transcripciones, se encuentra en NOONE, Michael: *Music and Musicians at the Escorial, 1563 to 1665* (Tesis doctoral, King's College, Cambridge, 1990).  
<sup>5</sup> Un conciso boceto biográfico de Fray Martín de Villanueva se encuentra en *Ibidem*, págs. 344-345. Ver también SANTOS, Francisco de los: *Quarta parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1680, págs. 693b-694, 724; Madrid, Archivo General del Palacio Real, Legajo 1791, fols. 515'-516' (El título completo de este manuscrito, citado a menudo como *Memorias sepulcrales*, es *LIBRO Y MEMORIAL DE LOS RELIGIOSOS HIJOS PROFESOS DE ESTE MONASTERIO DE S. LAURENCIO EL REAL*); Biblioteca Nacional, MS 14084, págs. 756-757; RUBIO CALZÓN, Samuel: «La capilla de música del Monasterio de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 163 (1951), pág. 115; SAN JERÓNIMO, Juan: «Libro de memorias deste Monasterio de Sant Lorenzo el Real», en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1845, t. VII, pág. 419; RUBIO CALZÓN, Samuel: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, 1976, págs. 650-651; LARREA PALACÍN, A.: «Catálogo de monjes músicos en El Escorial», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71 (1963), pág. 378; STEVENSON, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley y Los Angeles, 1961, pág. 330, y Londres, British Library, MS Add 28,423, No. 153, fol. 384'.

<sup>6</sup> 38. - Y en cuanto a las otras misas, y horas, y oficios divinos que en el dicho Monasterio se han de hacer y celebrar continuamente, queremos que aquéllos se digan y celebren si y según y conforme a los que en las Constituciones y costumbre de la Orden está ordenado, que cerca de esto no es nuestra intención ni voluntad mudar ni alterar cosa alguna, sino que aquéllas se digan y celebren con la solemnidad, ceremonias y forma y auctoridad que sea costumbre, con que queremos y expresamente ordenamos que se digan y celebren en canto llano e no haya en ninguna manera, ni en ningún día, ni fiesta, canto de órgano y que en lo demás se diga y celebre con la mayor devoción y pausa que fuere posible e como en la parte e monasterio de la Orden donde mejor se hace se acostumbra, y queremos que en el día de Sanct Lorenzo, a cuya dedicación y nombre el dicho Monasterio está fundado, se celebre y haga su fiesta en los oficios divinos y en todo lo demás con la solemnidad y

según y por la forma que se acostumbra hacer en las fiestas más solemnes y principales e como es costumbre de hacer en las fiestas de los santos en cuyo nombre y dedicación son fundadas las iglesias'. ZARCO CUEVAS, Julián (ed.): *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid (1917), II, pág. 102.

<sup>7</sup> SEPÚLVEDA, J.: «Sucesos del reinado de Felipe II», *La Ciudad de Dios*, 115 (1918), pág. 213.

<sup>8</sup> SAN JERÓNIMO, Juan: *Op. cit.*, págs. 418-419; SEPÚLVEDA, J.: «Sucesos del reinado de Felipe II», *La Ciudad de Dios*, 114 (1918), págs. 300-302, y SIGÜENZA, J.: *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pág. 118.

<sup>9</sup> Ver ZARCO CUEVAS, Julián: «El P. Fr. Jerónimo de Sepúlveda: monje e historiador de San Lorenzo el Real», *La Ciudad de Dios*, 111 (1917), págs. 358-364, y ZARCO CUEVAS, Julián (ed.): «Sucesos del reinado de Felipe II (Historia inédita del P. Fr. Jerónimo de Sepúlveda, religioso de la Orden de San Jerónimo en el monasterio de San Lorenzo el Real)», *La Ciudad de Dios*, 111 (1917), págs. 358-364, págs. 488-500; 112 (1918), págs. 54-62; 114 (1918), págs. 127-137, págs. 300-315; 115 (1918), págs. 122-136, págs. 202-213, págs. 294-306, págs. 464-478; 116 (1919), págs. 227-244, págs. 396-412; 117 (1919), págs. 101-112; 119 (1919), págs. 14-28, págs. 104-124, págs. 198-211, págs. 290-304; 128 (1922), págs. 33-47, págs. 100-111, págs. 208-217, págs. 259-270, págs. 338-353, págs. 413-421; 129 (1922), págs. 32-40, págs. 95-105, págs. 175-184, págs. 253-262, págs. 413-421; 130 (1922), págs. 15-25, págs. 174-185, págs. 346-356. Ver también SEPÚLVEDA, J.: «Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1924, t. IV.

<sup>10</sup> *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1845, t. VII, pág. 419. Sobre Juan de San Jerónimo, ver ALVAREZ TURIEÑO, S.: *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, 1963, págs. 44-50; RUBIO CALZÓN, L.: «Los historiadores del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 172 (1959), págs. 499-521, y ZARCO CUEVAS, Julián: «Los historiadores de San Lorenzo el Real», *La Ciudad de Dios*, 107 (1916), págs. 200-206.

<sup>11</sup> Para un conciso boceto biográfico de Gaspar de León, ver LARREA PALACÍN, A.: «Catálogo de monjes músicos...», pág. 376.

<sup>12</sup> SANTOS, F.: *Quarta parte de la historia...*, p. 693[b]. Un conciso boceto biográfico de Fray Francisco de los Santos se encuentra en NOONE, Michael: *Music and Musicians at the Escorial...*, pág. 360. Ver también Madrid, Biblioteca Na-

Gloria de la Misa de Nuestra Señora, de Martín de Villanueva. The Hispanic Society Library, HC 380/861, folio 20 verso.

Gloria de la Misa de Nuestra Señora, de Martín de Villanueva. MS HC 380/861, folio 21 recto.

cional, MS 14084, págs. 671-676; LARREA PALACÍN, A.: «Catálogo de monjes músicos...», pág. 383; ZARCO CUEVAS, Julián: *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, El Escorial, 1930, págs. 95-96; ANDRÉS MARTÍNEZ, G.: «Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica», *La Ciudad de Dios*, 180 (1967), págs. 128-139; RUBIO CALZÓN, L.: «Los historiadores del Real Monasterio...»; MONEDERO, C.: «La figura del P. Fr. Francisco de los Santos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5 (1970), págs. 203-264; y MADRID, L.: «La Quarta parte de la historia de la orden de San Jerónimo de fray Francisco de los Santos», en *Yermo*, 1 (1963), págs. 83-89.

<sup>13</sup> Ver FENLON, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, 1980, t. I, pág. 89.

<sup>14</sup> Para un planteamiento que concluye con que la documentación es insuficiente para mantener una persistente pero no crítica tradición panegírica relativa al conocimiento y habilidad musical de Felipe II, ver NOONE, Michael: *Music and Musicians at the Escorial...*, pág. 58-62.

<sup>15</sup> Aunque se ha escrito mucho sobre Felipe II y el Concilio de Trento, ni un solo estudio es satisfactorio de una manera global. Ver, por ejemplo, ALAMO, M.: «El concilio de Trento», *Razón y Fe*, 12 (1941), págs. 293-317; CAMÓN AZNAR, J.: «El estilo trentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1945), págs. 429-442; Díez FERNÁNDEZ, B.: «El Concilio de Trento y El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 158 (1946), págs. 535-547; ESTAL, G.: «La Iglesia, Trento, y El Escorial», *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario*, Madrid, 1963, t. I, págs. 467-530; GARRIDO BOÑANO, M.: «Reforma litúrgica del Concilio de Trento», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial: Iglesia y monarquía - La liturgia*, Patrimonio Nacional, 1986, págs. 23-32; LLORCA, B.: «Aceptación en España de los decretos del concilio de Trento», *Estudios Eclesiásticos*, 39 (1964), págs. 341-360, 459-482; OSTEN SACKEN, C.: *San Lorenzo el Real de El Escorial: Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, Madrid, 1979; SCHROEDER, H. J. (trad.): *Canons and Decrees of the Council of Trent*, St. Louis, 1960; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: «Trento y la significación religiosa de El Escorial», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial: Iglesia y monarquía - La liturgia*, Patrimonio Nacional, 1986, págs. 33-38; VILLOSLADA, R.: «La reforma española en Trento», *Estudios Eclesiásticos*, 39 (1964), págs. 69-72, 147-173, 319-440; WEISE, G.: «El Escorial como expresión esencial artística del tiempo de Felipe II y del período de la Contrarreforma», *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario*, Madrid, 1963, t. II, págs. 273-295.

# EL CEMENTERIO PATRIARCAL DE LA REAL HERMANDAD DE PALACIO

Por Carlos SAGUAR QUER

«El Madrid moderno no se levanta al lado, sino encima del Madrid viejo, y los rascacielos se cimientan sobre los recién mondados camposantos ya sin clientela ni memoria».

CAMILO JOSÉ CELA. *Nuevas escenas matritenses.*

Pedro Manuel de Machain:  
Proyecto de fachada para el Cementerio Patriarcal, 1849 (A.S.A.).

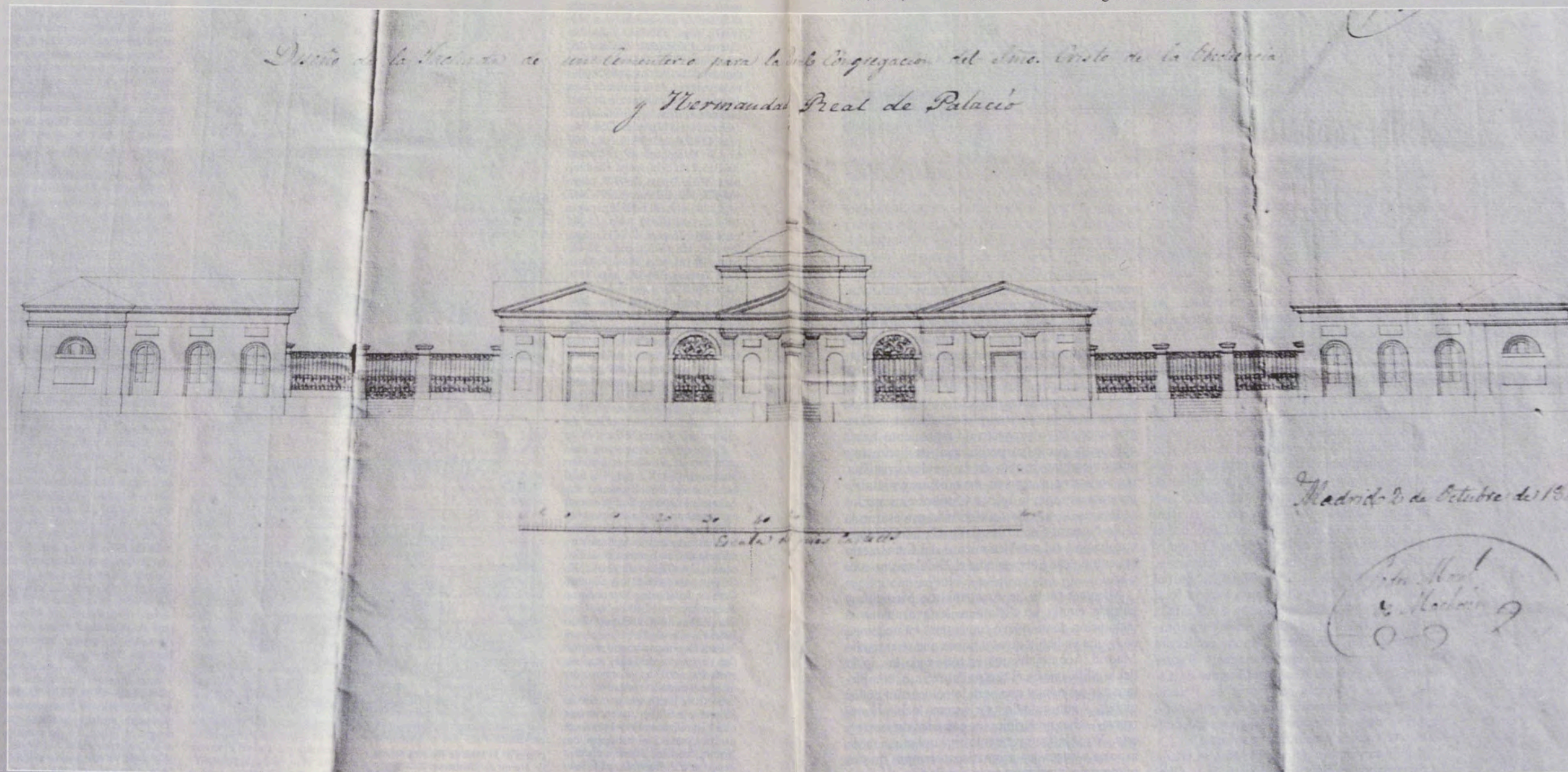
La Real Cédula de Carlos III de 3 de abril de 1787, ordenando el restablecimiento de los cementerios fuera de poblado, encontró fuertes resistencias que retrasaron su cumplimiento generalizado hasta fechas bien avanzadas del siglo XIX.

El primer cementerio extramuros con el que contó Madrid fue el General del Norte, construido entre 1804 y 1809. A éste siguió el Cementerio General del Sur, en 1810. A estos dos, desaparecidos, se fueron sumando otros, de carácter particular, construidos por diversas cofradías sacramentales a lo largo de la primera mitad del siglo; nada menos que nueve: San Isidro, Santa María, San Justo, San Lorenzo, San Nicolás, San Sebastián, San Luis, San Martín y el Patriarcal. De ellos, sólo los cuatro primeros —separados por el río de la zona de expansión de la ciudad— han llegado hasta nosotros, como

valiosos testimonios del arte y de la actitud ante la muerte de una época y una sociedad que en estas recoletas ciudades de la memoria todavía encuentran hoy evocador y nítido reflejo.

Entre los cementerios decimonónicos borrados del plano de la ciudad de los vivos, el Patriarcal, del que a continuación trataremos, ocupa un puesto destacado tanto por su interesante historia y arquitectura como por su vinculación a la Real Hermandad de Palacio<sup>1</sup>.

El Cementerio Patriarcal estuvo situado en el antaño llamado Campo de Guardias, con fachada al antiguo camino de Aceiteros. Llegaba al Norte —según el plano actual de Madrid— a la línea de la calle de Joaquín María López; y al Este, a la de Magallanes; al Oeste alcanzaba casi la de Vallehermoso; y al Sur, cortado por la de Donoso Cortés, venía a intestar con el cementerio de la sacramental de San Luis.

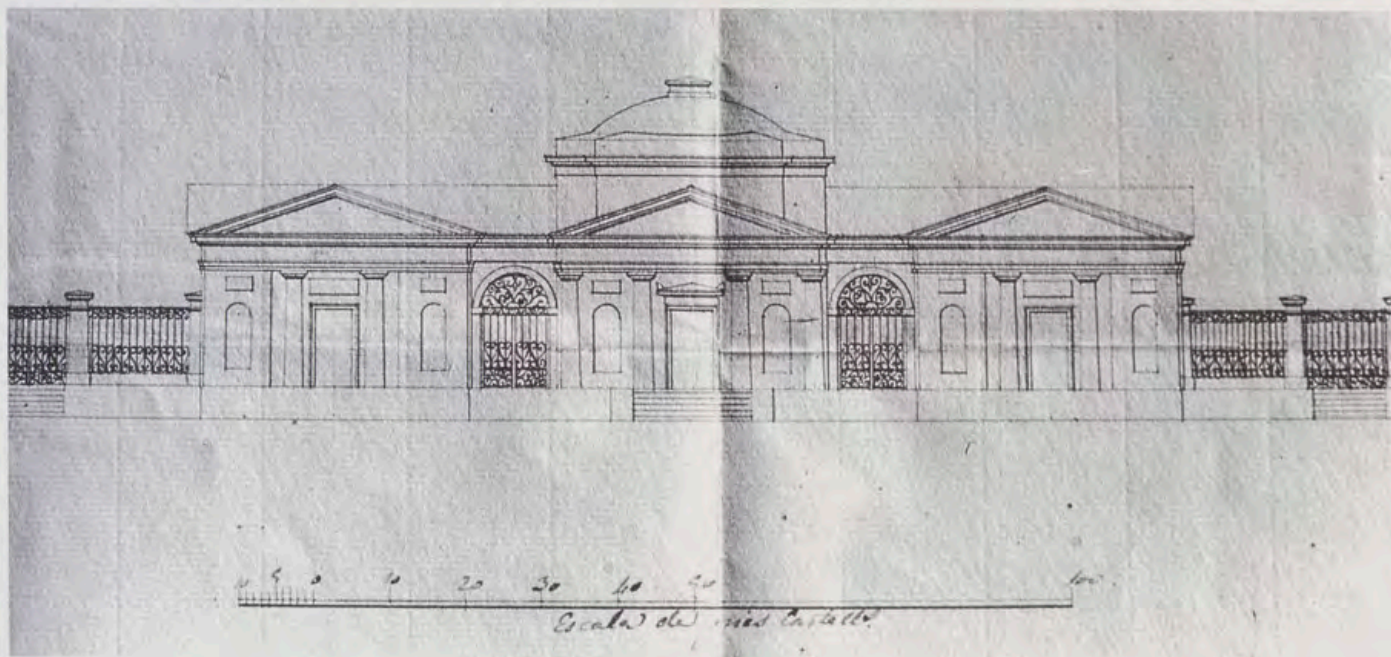


Cómo llegó a ocupar este Cementerio los referidos terrenos extramuros de la puerta de Fuencarral es una larga y complicada historia que procuraremos resumir<sup>2</sup>.

Entre los años de 1806 y 1807, don José Sessé y Beltrán, encargado de la Caja de Alimentos de los Serenísimos Señores Príncipe de Asturias e Infantes, aprovechando la ausencia por enfermedad del tesorero de los Reales Alimentos, don Juan Andrés Comenge, cometió un desfalco de 805.000 reales. Con ésta y otras sumas, Sessé compró un terreno en el mencionado paraje, en el cual construyó una casa de campo y recreo.

Dicha finca, de 690.000 pies cuadrados, estaba

diencia, establecida en la iglesia del Buen Suceso, en unión de la Hermandad de Palacio, se dirigió a la Reina pidiendo su real permiso y protección para establecer en el mencionado terreno un gran Cementerio Patriarcal —incluían ahora entre los que podrían recibir sepultura en él a los patriarcas, prelados y clero de la Real Capilla, generales y demás militares y Jefes de la Casa Real— en el que erigirían, además de una capilla monumental y bóvedas sepulcrales para enterramiento de personas distinguidas, un local para niños («Panteón de los Angeles») y otro para hombres célebres<sup>5</sup>. La reina Isabel II, su augusto esposo y la reina madre María Cristina eran Hermanos mayores



Pedro Manuel de Machain:  
Proyecto de fachada para el Cementerio Patriarcal, 1849.  
Detalle del edificio de ingreso (A.S.A.).

ocupada en 1811 por las tropas napoleónicas. Al año siguiente, la abandonaban, muy maltratada, tras volar la casa de labor allí existente. Ya en poder de Fernando VII, la posesión se arrendó al Real Cuerpo de Artillería, en 1816, por 4.000 reales (Real Orden de 20 de septiembre de 1815). A partir de 1839, por Real Orden de 9 de junio, el arrendamiento corrió a cargo del Cuerpo de Ingenieros, aun siendo su verdadero inquilino el de Artillería. El 23 de septiembre de 1843, una terrible explosión en el polvorín dejó en pie únicamente las tapias que cercaban la propiedad. Desde entonces quedó en total abandono<sup>3</sup>.

El 25 de abril de 1847, los Jefes de la Real Casa —entre otros, el Obispo de Córdoba, el Duque de Híjar, el Conde de Santa Coloma y los Marqueses de Alcañices y de Malpica—, como protectores de la Real Congregación del Santísimo Cristo de la Obediencia y de la Real Hermandad de Palacio, solicitaron a la Reina la donación de la antigua finca de Sessé para construir en ella un Cementerio, donde recibieran sepultura las personas emparentadas y descendientes de la Familia Real, los Grandes de España, títulos y demás servidores de Palacio —resultaba ya insuficiente el pequeño cementerio de la Florida—, incluidos los feligreses y dependientes de toda la jurisdicción patriarcal<sup>4</sup>.

El 2 de noviembre del mismo año, la citada Congregación del Santísimo Cristo de la Obe-

perpetuos y protectores de ambas corporaciones; los Infantes, consiliarios natos; los Jefes de la Real Casa, protectores; y el Patriarca de las Indias, prelado nato.

El 4 de septiembre de 1848, el patriarca escribía al gobernador de Palacio rogándole que inclinara «el Real piadoso ánimo de S.M.» a una resolución favorable de la solicitud presentada por la Congregación, cuyo proyecto de reglamento había aprobado, como no podía dejar de hacer ante «un objeto tan propio de la caridad cristiana, tan conforme al respeto, veneración y santa esperanza con que la Iglesia Católica entierra los cadáveres de aquellos que en vida profesaron la fé de Nuestro Señor Jesucristo»<sup>6</sup>. La soberana aprobación del establecimiento del Cementerio fue comunicada al patriarca el 29 del mismo mes y año<sup>7</sup>.

Mientras tanto, la Academia de Medicina y Cirugía emitía un dictamen desfavorable a la instalación de un nuevo cementerio en una zona en la que ya había otros y por la que se extendía Madrid. Aconsejaba que, en todo caso, la capilla debía edificarse en el centro del recinto, completamente aislada, y que para la colocación de los nichos —aun cuando este sistema debía desterrarse— eran preferibles los costados del norte y este. No veía inconveniente en la plantación de árboles y vegetales aromáticos, siempre que su número no interfiriera en la circulación del aire<sup>8</sup>.

A pesar de ello y de la oposición manifestada en algunos periódicos, los arquitectos municipales no pusieron reparo alguno al emplazamiento solicitado, por tratarse de una zona elevada y situada al norte de la población<sup>9</sup>.

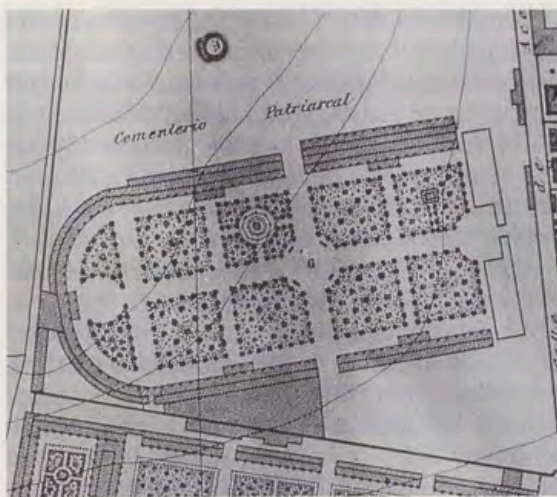
El 8 de agosto de 1850, por una Real Orden se cedía gratuitamente a la corporación el usufructo de los terrenos. El patriarca de la Indias tomó posesión de los mismos el 20 de agosto del año siguiente<sup>10</sup>.

Ahora bien, conviene aclarar que la Congregación ya poseía en 1849 un terreno de forma triangular y dos fanegas y media de extensión, que lindaba con las tapias del polvorín viejo y se aproximaba al cementerio de San Martín, dando también al camino de Aceiteros o de Amaniel<sup>11</sup>. En tanto recibía la cesión de la finca de Sessé, la Congregación empezó las obras en este terreno. Proponía además la creación de un buen paseo arbolado, una especie de vía fúnebre que enlazase el cementerio de San Luis, el suyo propio y el de San Martín, «muy á propósito para la comodidad, hermosura y servicio de estos edificios».

El 2 de octubre de 1849, el arquitecto de la Real Academia, Pedro Manuel de Machain, firmaba un diseño de fachada para el nuevo Cementerio<sup>12</sup>. Dicho diseño basaba en la más absoluta simetría la sensación de reposo y serenidad que el tema requería. En los extremos de su fachada, Machain dispuso dos pabellones gemelos para dependencias que, mediante tres tramos de verja, enlazaban con el edificio central. Este se compone de tres frontis clásicos —con columnas del consabido «orden de Pesto» enmarcando los vanos— rematados por frontones. El central se separa de los laterales con medios puntos enverjados que vienen a aligerar el compacto aspecto del conjunto. Además, Machain lo destacó doblando a cuatro el número de columnas y haciendo sobresalir por encima de su frontón el rebajado casquete de la capilla del edificio. Logra así una aplomada disposición triangular característicamente neoclásica. Llama la atención la ausencia de símbolos religiosos en el dibujo, el cual —a pesar de la repetición de motivos un tanto monótona—, no deja de mostrar, en su controlada euritmia, ciertos ecos vilanovinos.

El arquitecto municipal Isidoro Llanos dio el visto bueno a los planos de Machain por encontrarlos «conforme a las reglas del arte, y de un carácter propio del edificio para que se han formado». Un grabado de 1877, en el que se representa la traslación de los restos de Quintana al Cementerio Patriarcal, muestra a su derecha una capilla con cúpula y pórtico tetrástilo afrontado, que podría corresponder a la fachada interna de lo proyectado por Machain. Tras el panteón de Quintana se aprecia una solemne columnata de orden dórico griego a juego con el pórtico de la citada capilla<sup>13</sup>.

En 1855, la Congregación se lamentaba de la fealdad de la antigua puerta de la posesión de Sessé que, al parecer, todavía servía de entrada al Cementerio, y manifestaba la intención de dar comienzo a las obras de la gran fachada cuanto antes<sup>14</sup>. Los trabajos de construcción del Cementerio —del «cementerio chico» como se lee

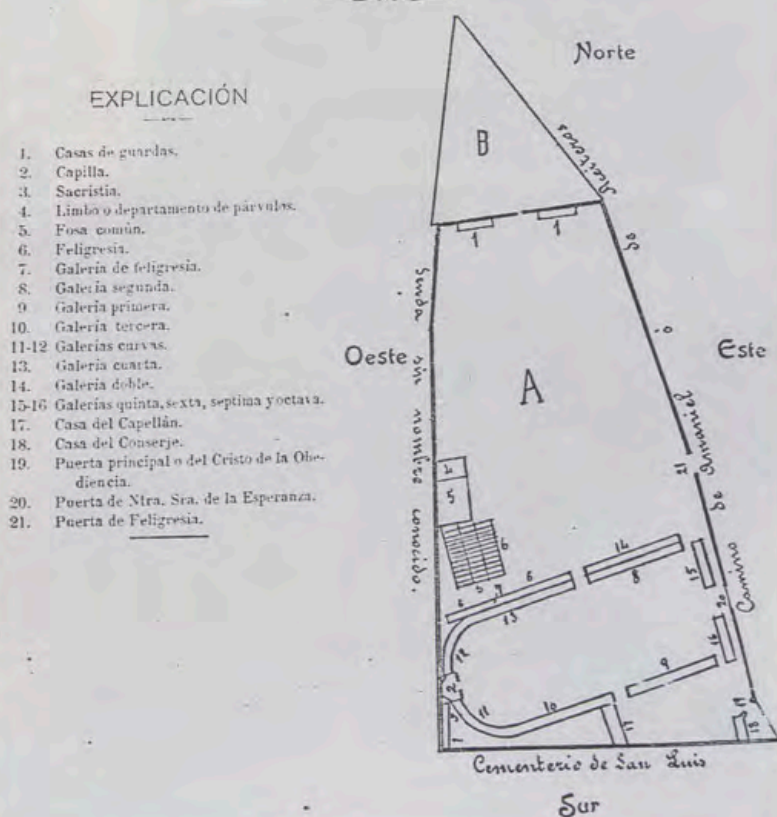


Planta del Cementerio Patriarcal. Plano de Madrid de Ibáñez de Ibero, 1874.

en la documentación— debieron comenzar a fines de 1849. El 5 de agosto de 1850, el patriarca de las Indias, don Antonio Posada y Rubín de Celis, bendijo solemnemente la capilla y el Cementerio. En este acto le acompañaron don José Valdés, cura administrador del Buen Suceso y capellán de honor de Su Majestad, don Dionisio Guerra, también capellán de honor de Su Majestad y teniente primero de la Parroquia Ministerial; otros muchos capellanes de la Real Capilla y una comisión directiva de la fundación. Tras bendecir la capilla, el patriarca pasó al Cementerio, donde —en cumplimiento del Ritual Romano— se formó una procesión que dio dos vueltas a todo el circuito, rezando al pie de las cinco cruces que se habían colocado y poniendo tres velas en cada una. Después se ofició un *Te Deum* por la feliz fundación y se recibió el primer cadáver —el del joven de 15 años, don Pedro Lago— en el nicho n.º 1 de la primera galería<sup>15</sup>.

Croquis del Cementerio Patriarcal, 1918 (A.G.P.).

### Croquis del Cementerio Patriarcal



A principios de 1851, más de cien trabajadores se ocupaban, «sin levantar mano», en la conclusión de «todo el primer departamento de los tres de que ha de constar dicho cementerio, que, sin duda, será el mayor y más suntuoso de los que hay establecidos, teniendo además otro terreno lindante que sirve para los feligreses de la patriarcal donde ya hay muchos enterramientos»<sup>16</sup>.

Una segunda bendición solemne, realizada por el mismo prelado, tuvo lugar el 28 de agosto de 1851. Esta vez afectaba a todo el terreno de Sessé —el «cementerio grande»— donde, a marchas forzadas, se acababan de construir dos grandes galerías que necesitaban ser puestas en uso cuanto antes, dada la falta de nichos libres en el «cementerio chico». Se quiso dar al acto toda la pompa y publicidad posible como contestación a los que habían criticado la fundación. El patriarca de las Indias estuvo asistido por el cura del Real Palacio, capellanes de honor, administrador y teniente del Buen Suceso y Parroquia Ministerial, con varios capellanes de la jurisdicción castrense. Además de las corporaciones fundadoras —que formaban una larga procesión con tres estandartes, pendón y cruz patriarcal— acompañaron al prelado diferentes jefes de Palacio y varios generales, entre los que se encontraban Espinosa, Cortínez, O'Daly y Castaños,

Francisco  
Pablo Gutiérrez:  
Panteón Olea-Crespo.  
1874.  
Sacramental  
de San Isidro.



duque de Bailén. Asistió también un piquete del Real Cuerpo de Alabarderos y otro de Infantería para conservar el orden en la gran concurrencia que acudió al acto. Finalizó la ceremonia cantándose un *Te Deum*.

La capilla provisional levantada al efecto en el centro del primer recinto estaba adornada con tapices de la Real Fábrica cedidos por don Gabino Stuyck y por un retrato de la Reina custodiado por dos guardias alabarderos. La galería del departamento de feligreses —donde se había venido enterrando desde el año anterior— mostraba un aspecto sorprendente con la multitud de lámparas encendidas delante de los nichos y panteones<sup>17</sup>. Se aprovechó la ocasión para presentar al público una suntuosísima carroza fúnebre con decoración escultórica del joven artista José Siro Pérez, escultor honorario de Cámara. En ella destacaba, en primer término, un grupo en el que se veía a una mujer joven —símbolo del alma cristiana— conducida a la mansión de los justos por un ángel de la guarda, y en el plano inferior una matrona de rodillas desconsolada. Un anónimo comentarista de la época hacía constar que Siro había adoptado «con mucho acierto el estilo griego primitivo, prefiriendo aquella época en que empezaba a revestirse de formas halagüeñas la esencia y unción del espiritualismo. Las líneas principales están bien combinadas, y los detalles de los paños están estudiados concienzudamente y mucho más de lo que exigen esta clase de obras decorativas. También sobre el sarcófago o urna sepulcral hay un ángel de rodillas, en aptitud (*sic*) de implorar la divina Misericordia, y sosteniendo un lienzo en que se lee «a porta inferi». Aunque esta figura está ejecutada con descuido, su composición es clásica y llena de mística expresión»<sup>18</sup>. La magnífica carroza iba vestida de terciopelo negro con flecos y bordados de oro; todo ello fue costado por la reina Isabel II<sup>19</sup>. Respecto a la decoración ejecutada por Siro llama la atención el estilo adoptado, «griego primitivo» —orden de Pesto, como se decía entonces—, casi de rigor en la arquitectura cementerial de la época, el cual, por su recia severidad, debió parecerle el más adecuado para el fúnebre encargo.

En cuanto a las edificaciones recién concluidas ese año de 1851, llamaron especialmente la atención las galerías, parte integrante de un vasto plan pensado con la clara intención de emular las construidas por Pascual y Colomer en la sacramental de San Luis. El plano de Madrid de Ibáñez Ibero, realizado veinte años después, nos muestra el Cementerio terminado, con su característica forma «circoagonal», rodeado por galerías columnadas, las cuales dejaban, en el amplio interior, adecuado espacio para parterres y jardines, resueltos en una trama ortogonal de perfecta simetría, que en todo recordaban el planteamiento del cementerio vecino.

Como orgullosamente comentaban testigos del momento, las dos galerías que se inauguraron entonces doblaban la longitud de las de San Luis, iban cubiertas de plomo y tenían grandiosas columnas de orden dórico griego con su correspondiente friso de triglifos y metopas. En el centro

de cada una sobresalía un majestuoso pórtico tetrástilo<sup>20</sup>.

El 8 de noviembre de 1851, «Wamba», en las páginas de *La Ilustración*, escribía: «El Patriarcal está en su infancia; no es por consiguiente extraño que no presentara aquel magnífico golpe de vista que el de san Luis; pero la infancia del cementerio patriarcal es robusta, promete un grande desarrollo y larga y brillante existencia». El mismo día del año siguiente, en la *Gaceta de Madrid*, se podía leer: «Entre los Cementerios que rodean a Madrid, merece citarse el titulado de la Patriarcal. Los Sres. Socios de esta Sacramental y el celoso Secretario de la Junta, no han perdonado ni perdonan medio alguno para que aquel Campo Santo sea uno de los mejores y más dignos de la Capital de España. Sus espaciosos patios y la bien entendida colocación de los panteones particulares, han llamado la atención de la muchedumbre que los ha visitado en estos últimos días con motivo de la conmemoración de los difuntos»<sup>21</sup>.

No tenemos noticia de que Machain proyectara para el Cementerio Patriarcal nada más que la mencionada fachada, aunque sería lógico que ésta acompañara a un diseño general del camposanto. De no haber sido Machain el autor de las galerías inauguradas en 1851 —y su estilo no desentona con el dibujo de la fachada presentado por éste en 1849— sólo se nos ocurren dos nombres que nos dicen bien poco: José María Soriano (arquitecto de la Patriarcal en 1851)<sup>22</sup> o Miguel Mendieta, del que sabemos dirigió las obras hasta 1853, en que renunció a la plaza «por no poder continuar en ella». El puesto de Mendieta fue ocupado por el joven arquitecto de la Real Academia, Francisco Pablo Gutiérrez, que continuó con las obras de las galerías y construyó una nueva capilla, además de sacristía, cuarto para el guarda y depósito de cadáveres. En sus ausencias los trabajos fueron dirigidos por José Núñez Cortés, al que ya conocemos como arquitecto de la sacramental de San Isidro<sup>23</sup>.

La capilla diseñada por Gutiérrez era de forma circular, «por cuya solidez y buen estilo —decía la junta directiva— se lamenta mas el que no sea mayor, pues teniendo que limitarse al terreno de que podía disponerse, no ha sido posible darla más extensión». El 12 de marzo de 1854, hechos los cimientos de la capilla, se colocó en el interior de su fábrica —por indicación del tesorero de la Congregación, don Bernardino Antonio Martínez— una caja de plomo con las Memorias de la fundación y progreso de la corporación, catálogos de sus individuos, monedas de plata y cobre del año corriente, periódicos oficiales del día y el acta firmada de los miembros de la junta directiva que asistieron a la ceremonia.

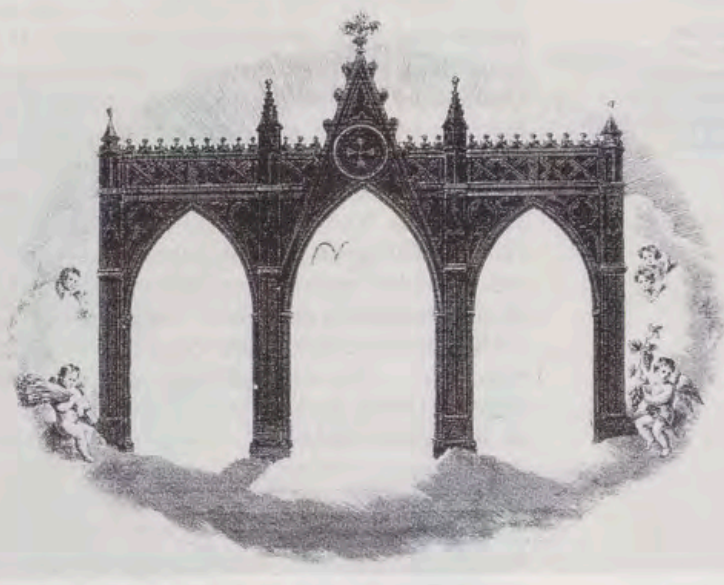
En la capilla se abrieron seis grandes nichos o panteones, tres a cada lado, reservados para los patriarcas, prelados y otras personas de distinción. Su altar mayor se adornó con un cuadro de la Virgen de la Encarnación, titular de la Hermandad Real, que ejecutó el pintor Ramón Vives por un precio de 3.000 reales. En la cubierta del edificio se colocaron dos armaduras de hierro para las campanas. Se bendijo, por delegación

del patriarca en el capellán del cementerio, el 16 de octubre de 1854, cuyo acto tuvo lugar para el recibimiento del cadáver del ilustre general don Pedro Chacón<sup>24</sup>.

Al tiempo, Gutiérrez restauró la capilla primitiva de 1850, en la que se colocó «un Cristo grande de escultura» que en la nueva habría perjudicado la vista del lienzo de la Encarnación. Construyó también un panteón ochavado en el primer recinto, con capacidad para cuarenta personas<sup>25</sup>.

Este arquitecto, prácticamente desconocido hasta la fecha, es autor también del hermoso panteón de doña Isabel Crespo, viuda de Olea, en el patio de la Purísima Concepción de la sacramental de San Isidro. Proyectado en 1874, Gutiérrez lo concibió como un armonioso templo inspirado en el famoso de San Pietro in Montorio de Bramante. En 1882, Francisco Pablo Gutiérrez aún aparecía en la lista de arquitectos de la Sociedad Central.

El mismo año en que se construyó la segunda capilla, 1854, «un artista de mérito» ofreció a la Congregación «un bonito mausoleo de mármol blanco de estilo gótico, para que fijándose en el Cementerio pudiese cualquier familia distinguida escojerle para su sepulcro, conforme los hay en Barcelona y otras partes»<sup>26</sup>. Es lamentable que



no se especifique el nombre del autor de este temprano ejemplar neogótico.

En cambio, sí conocemos al creador de un curioso diseño relacionado al parecer con el «Panteón Circular de los Angeles» (al menos lleva ese pie en escritura de la época), José María Avrial<sup>27</sup>. Dicho Panteón, para párvulos, figuraba entre las intenciones de la Congregación desde 1847. El dibujo de Avrial, grabado por P. Hortigosa, no debe ser posterior a 1854. Se presenta como un arco de triunfo gótico de tres vanos apuntados; el central, ligeramente más ancho y más alto, está rematado con un gablete. Los cuatro apoyos se coronan con otros tantos pináculos, los cuales sobresalen de un friso con decoración goticista, sólo interrumpido por el citado gablete. Pináculos y cresterías, ojivas y haces de columnas, gabletes y cuadrifolios no

José María Avrial  
y Flores:  
Diseño  
para el «Panteón  
de los Angeles»  
del Cementerio  
Patriarcal,  
hacia 1854.  
Grabado por  
P. Hortigosa (A.G.P.).



Traslación  
de los restos de Quintana  
al Cementerio  
Patriarcal. 1877.  
Grabado sobre dibujo  
de Comba.

logran ocultar las proporciones clasicistas de su estructura. Este arco triunfal —rodeado en la estampa de esplendente ráfaga, asentado sobre nubes y escoltado por angelotes con símbolos eucarísticos— tiene todo el aire de un decorado teatral o de una arquitectura efímera, no en vano José María Avrial y Flores, académico desde 1837, se distinguió por sus trabajos escenográficos, contando entre su producción con dos arcos de triunfo para la entrada de los reyes en Gijón (1858), uno de estilo «latino-bizantino» (es decir, románico) y otro renacentista, y una decoración chinesca (1846) en el Salón del Prado con motivo de la boda de Isabel II<sup>28</sup>. Este diseño de Avrial no debió pasar del papel. En un somero croquis del Cementerio, realizado en 1918, figura un «limbo o departamento de párvulos no bautizados (n.º 4)», utilizado también para suicidas, que no debía ser más que un pobre y pequeño recinto rectangular<sup>29</sup>.

En cuanto a la vegetación que adornó el gran patio circoagonal —el Cementerio propiamente dicho, de 180 metros por 86—, sabemos que la junta directiva de la corporación pidió a Palacio el 6 de enero de 1852 «algún número de cipreses, árboles lúgubres y demás de los que se hallan en las Reales Posesiones, por ser ya la estación oportuna de hacer dicha plantación». Se les concedieron 200 de los viveros de la Casa de Campo, entre «chopos, fresnos, moreras y algún sauce y ciprés»<sup>30</sup>. El 14 de febrero de 1874 el pro-capellán mayor de Palacio manifestó la necesidad de reponer el arbolado y perfiles de los jardines del Cementerio, y solicitó 500 plantas, distribuidas de la siguiente manera: pinos, 40; abetos, 10; cipreses, 20; acacias de bola, 20; boj de flor, 30; boj de pirámide, 20; boj de púa, 30; castaños, 30;

seto de cualquier tipo, 300. Con ligeras variantes, les fueron concedidas por los administradores de la Casa de Campo y Aranjuez<sup>31</sup>. No obstante, nunca pudo compararse al vecino cementerio de San Luis. Un informe de 1876 indica que el recinto principal «tiene algo de vegetación pero muy abandonada por falta de riego» y en el resto de la posesión «ninguna o muy escasa... por la escasez de agua de esta localidad»<sup>32</sup>.

En otro orden de cosas, la jurisdicción del Cementerio fue motivo de enfrentamiento entre el vicario visitador y el patriarca de las Indias. En noviembre de 1854 el visitador se presentó en el Cementerio acompañado del cabildo de curas de Madrid con la intención de bendecir de nuevo la capilla. El conserje del Camposanto —obediendo órdenes de la junta directiva— le negó la entrada al recinto. La corporación hizo llegar sus quejas al intendente general de la Real Casa y la Reina defendió la autoridad del pro-capellán y del patriarca sobre las pretensiones del visitador<sup>33</sup>. Estaba en juego el pago de los derechos parroquiales de enterramiento que los demás cementerios sacramentales satisfacían y el Patriarcal —por entender que dependía de la jurisdicción castrense— no<sup>34</sup>. El problema quedó aparentemente resuelto con la aprobación de los estatutos del Cementerio por Real Orden de 3 de agosto de 1857. En ellos se confirió al patriarca vicario general la facultad de inspeccionarlo, visitarlo y dirigirlo, y en su representación al teniente vicario general castrense, como la única exclusiva autoridad eclesiástica. A pesar de ello, el Cementerio acabó por considerarse como «general» y sujeto a la autoridad de la Visita<sup>35</sup>.

El Cementerio Patriarcal no tuvo grandes sepulcros monumentales, si exceptuamos el erigido

en 1876, y en lugar preeminente del centro del patio, al célebre poeta Manuel José Quintana, fallecido en 1857. Su arquitecto fue Enrique Coello Grande, que invirtió en él los 6.000 duros conseguidos por suscripción nacional. En opinión de Manuel Mesonero Romanos «hay que reconocer que, si no de gran magnificencia, es de bello corte y elegante composición, y desde luego el más grandioso de los dedicados en los cementerios de Madrid al recuerdo de nuestras glorias»<sup>36</sup>.

Coello —que en 1878 presentaría un proyecto en el concurso para la Necrópolis del Este— magnificó la estructura tradicional de la tumba de suelo y construyó un gran túmulo en forma de artesa invertida, en cuya cabecera dispuso, sobre un pedestal de planta cuadrada, una especie de templete con arcos en mitra sobre columnas. Esta composición se repite en cada una de las caras y se corona con un hemisferio estrellado rematado con las liras de la Poesía. Todo ello, en un estilo ecléctico no lejano a Villajos. La obra, un tanto recargada, se adorna con cuidada decoración en relieve: una corona de laurel y roble enmarca un medallón de bronce con la efigie de Quintana —el actual, reciente, es del escultor Francisco Pérez Mateo—, roleos vegetales, corona de siemprevivas con cruz de admireras simbólicas, etc. Dos flameros escoltan el sepulcro.

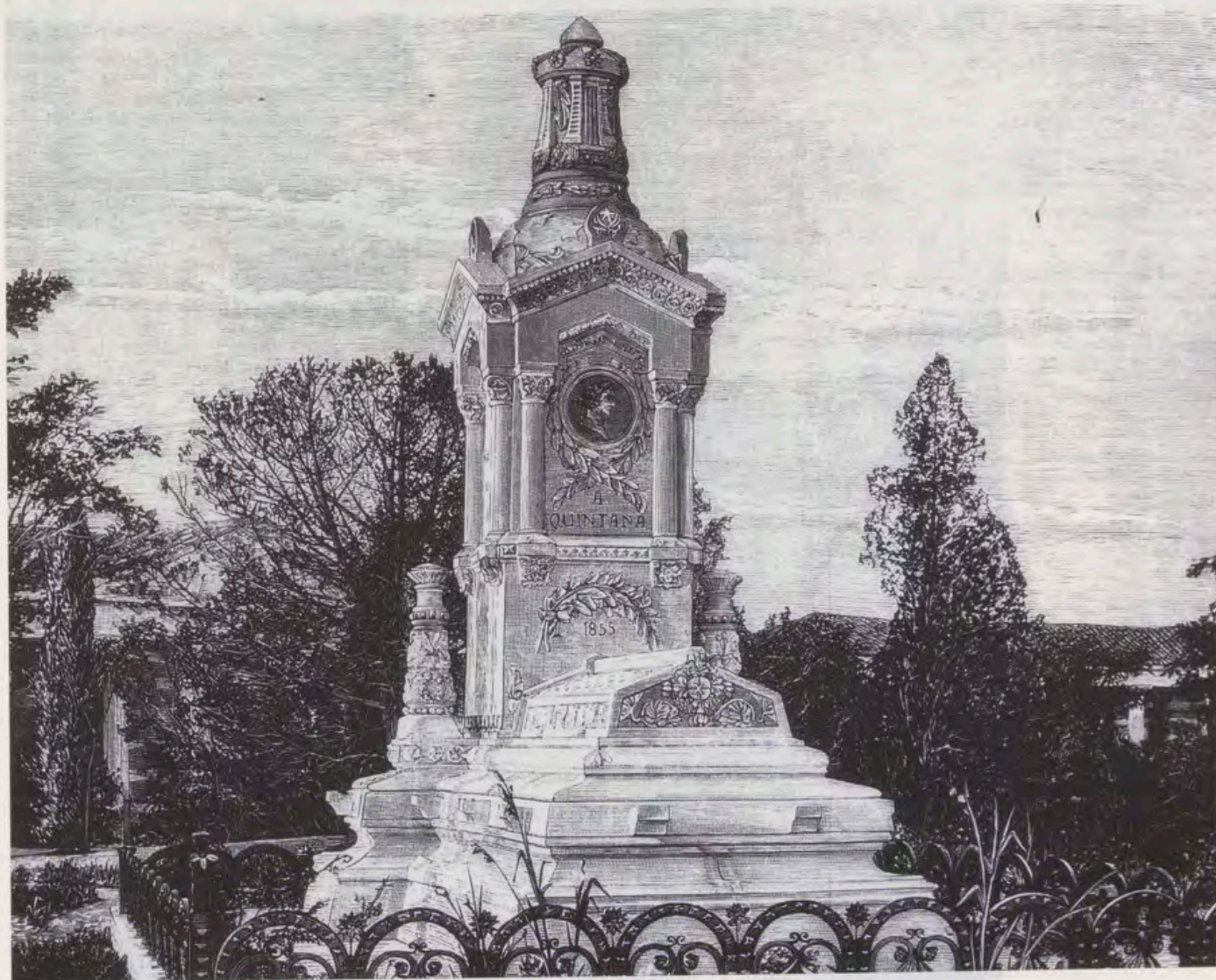
El traslado de los restos del poeta al nuevo panteón se llevó a cabo con toda pompa el 22 de junio de 1877, momento que recogió Comba en un evocador dibujo que apareció grabado en *La Ilustración Española y Americana* y al que nos referimos anteriormente. El monumento, a pesar de lo que dice Velasco Zazo<sup>37</sup>, sobrevivió a la ruina del Cementerio y hoy puede contemplarse en la Necrópolis del Este<sup>38</sup>.

La Real Orden de 7 de agosto de 1884, que cerró muchos de los cementerios de Madrid, afectó también al Patriarcal, situado en una zona que dificultaba el Ensanche planeado por Castro.

Esa fecha marca el comienzo de su abandono y ruina. En 1898 el espectáculo era dantesco: «El abandono —señalaba Manuel Mesonero Romanos— llega aquí a ser siniestro y repulsivo. Las paredes carcomidas desmoronándose; las columnas cuarteadas; removida la tierra, que casi deja a la vista los ataúdes, y confundidos los restos humanos con el cascote de los sepulcros»<sup>39</sup>.

No se puso remedio a la situación. En 1917, don Fernando Weyler, hijo del capitán general marqués de Tenerife, manifestaba: «Este cementerio ofrece un espectáculo que, amén de implicar una gran falta de conciencia colectiva, por lo que a higiene respecta, ofrece también el espectáculo de una falta de caridad cristiana verdaderamente inconcebible, porque los cadáveres están insepultos, la nichería en absoluta ruina, y el

*El panteón de Quintana en su emplazamiento original.*



cementerio en un estado de abandono de tal naturaleza que los ojos se resisten a mirar y la inteligencia reprocha como cosa cierta lo que miran»<sup>40</sup>. Ante esa visión de pesadilla, el dramaturgo Fernando Mota exclamó: «¡Esto es la muerte de la Muerte!»<sup>41</sup>.

La historia del Cementerio Patriarcal iba a acabar con un asunto aún más turbio que el de Sessé. En 1916 el capellán del camposanto, don Baldomero Alonso Domínguez, rebelándose a la autoridad del Obispo de Sión y del ordinario, vendió ilícitamente los terrenos a don Mariano Bosch Openheimer por 100.000 pesetas, quedando de cuenta de éste realizar la monda y traslado de los cadáveres. A su vez, Bosch enajenó los referidos terrenos. Los pleitos se sucedieron hasta 1923, en que una sentencia anuló el contrato de compraventa y las inscripciones respectivas, reintegrándose el solar a la Corona<sup>42</sup>. Pedro de Répide comentó con sentida indignación la lamentable actuación del capellán: «Nunca podrá el lenguaje hallar la expresión suficiente para el vituperio que merece la memoria del culpable de tanto horror. Cerrado el cementerio, quedó a cargo de un miserable, a quien la muerte, más generosa con él que él había sido con los muertos, libró de ir a presidio para fin de su miserable vida. Ese abominable personaje saqueó el cementerio de la Patriarcal, arrebatándole desde

las vigas de las galerías y el cinc y el plomo protectores contra las humedades de las lluvias, hasta los adornos valiosos de las sepulturas, como el más vulgar de los saltatumbas»<sup>43</sup>.

En 1932, del Cementerio Patriarcal no quedaba ni rastro. Al parecer, con la premura de la monda no fue limpiada la fosa común<sup>44</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Véase C. SAGUAR QUER: «Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera de poblado», en *Fragmentos*, n.º 12-14, 1988, págs. 240-259; «La última obra de Juan de Villanueva: el Cementerio General del Norte de Madrid», en *Goya*, 1987, n.º 196, págs. 213-221; «El Cementerio General del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1987, págs. 111-120; «El cementerio de la sacramental de San Isidro: un eliseo romántico en Madrid», en *Goya*, 1988, n.º 202, págs. 223-233; «Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el cementerio de la sacramental de San Luis», en *Academia*, 1989, págs. 317-338; «Un cementerio decimonónico desaparecido: la sacramental de San Sebastián», en *A.I.E.M.*, 1993, págs. 437-445.

<sup>2</sup> La documentación al respecto se conserva en el Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, leg. 358.

<sup>3</sup> En 1814, el arquitecto Manuel de la Ballina tasó la posesión en 514.502 reales. En 1849, Mariano Gaibar Durán, arquitecto de la Real Academia, la tasaba en 198.500 reales. Por su parte, Martínez Abad, maestro mayor de las obras de fortificación, graduaba su valor en 352.370 reales. Dada la diferencia entre las dos tasaciones, el agente procurador pidió dejarlo en el término medio de 275.435 reales. La finca salió a subasta bajo el tipo de 216.127 reales y por esa cifra el 22

Enrique Coello Grande:  
Panteón  
del poeta Quintana,  
1876,  
hoy en la Necrópolis  
del Este.



de marzo de 1850 pasó al Real Patrimonio en parte del pago de los 805.000 reales que venía reclamando a Sessé. El 9 de julio del mismo año, la reina Isabel II obtuvo el pleno dominio de la posesión.

<sup>4</sup> A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358.

Ya a principios de la década de los treinta, las citadas corporaciones habían acudido al Rey solicitando terrenos para la fundación de un Cementerio Patriarcal, bien en la posesión de la Moncloa, por la parte que da al camino de San Bernardino, o bien en la Casa de Campo por la que da al camino de Alcorcón; pero las revueltas del año 1834 hicieron que se suspendiese el proyecto a la espera de tiempos mejores. Otros terrenos fueron estudiados entonces, como camino de la Venta del Espíritu Santo, la zona de las Delicias (junto a los camposantos de San Nicolás y San Sebastián), al lado del cementerio General del Sur, cerca del de San Isidro o los inmediatos al Cementerio General del Norte y del de San Luis, que parecía el más apropiado y sería el que al fin se consiguiera «por uno de los milagros de Dios». A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2758/1.

<sup>5</sup> *Ibidem.* Véase también Archivo de la Secretaría de la Villa, leg. 4-53-76, y *El Heraldo* de 24 de julio de 1847.

<sup>6</sup> A.G.P., *ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> A.S.A., leg. 4-53-76. Dictamen de 8 de junio de 1848.

<sup>9</sup> Archivo del Corregimiento, leg. 2-111-24. En *El Clamor Público*, periódico del partido liberal, de 26 de octubre de 1848, se decía: «Tenemos entendido que por motivos de consideración personal, ó lo que aún es peor, por intrigas tanto más repugnantes cuanto más injustas, se ha concedido el permiso para construir un nuevo cementerio en las afueras de la puerta de Bilbao. El terreno elegido ó comprado parece que está inmediato al polvorín, y en las tierras llamadas de Sessé; es decir á muy pocos pasos de los dos cementerios que actualmente existen. Si como creemos son ciertas nuestras noticias, el nuevo cementerio se construirá por cuenta de la archicofradía o hermandad conocida con el nombre de Nuestra Señora del Olvido, y en él sólo se dará sepultura a los empleados y dependientes de la Real Casa, únicas personas de que se compone la congregación.

Prescindiendo de lo rancio é impropio que es ya el pensamiento de querer reunir por clases á los individuos, aunque no pueda ser más que en un cementerio, es preciso que sepa el gobierno, el jefe político y la junta de sanidad, que de realizarse tan descabellado proyecto la población de Madrid estará continuamente espuesta á los peligros de un contagio; pues, como claramente se comprende, la reunión de tres cementerios en la proximidad de los barrios más poblados de la ciudad será un foco permanente de emanaciones fétidas é insalubres que comprometerán gravemente la salud pública. Esperamos que el gobierno y las autoridades á quienes compete este asunto en obsequio del vecindario, evitarán un mal de tanta trascendencia, caso de que todavía sea tiempo».

<sup>10</sup> En A.G.P., Sección Administrativa, C.º 8653/111, se conserva una carta dirigida por el conde de Pinohermoso, mayor-domo mayor de S.M., el 18 de agosto de 1850, informando al caballero mayor del contenido de la Real Orden de 8 de agosto. Ver también A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358.

El 21 de agosto de 1851, los miembros de la Congregación expresaban a la Soberana su agradecimiento y suplicaban otorgase a su favor la correspondiente escritura de cesión para poder dar comienzo a las obras.

<sup>11</sup> Hay plano de alineación de este terreno, realizado por el arquitecto de la Comisión de Obras del Ayuntamiento, Isidoro Llanos (1849) en A.S.A., leg. 4-74-1.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1877, n.º XXIV, pág. 417.

<sup>14</sup> *Memoria tercera que la junta directiva del Cementerio Patriarcal presenta a la general y a todos sus individuos*, Madrid, 1855. En 1856 todavía no se había hecho nada al respecto.

<sup>15</sup> A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2825.

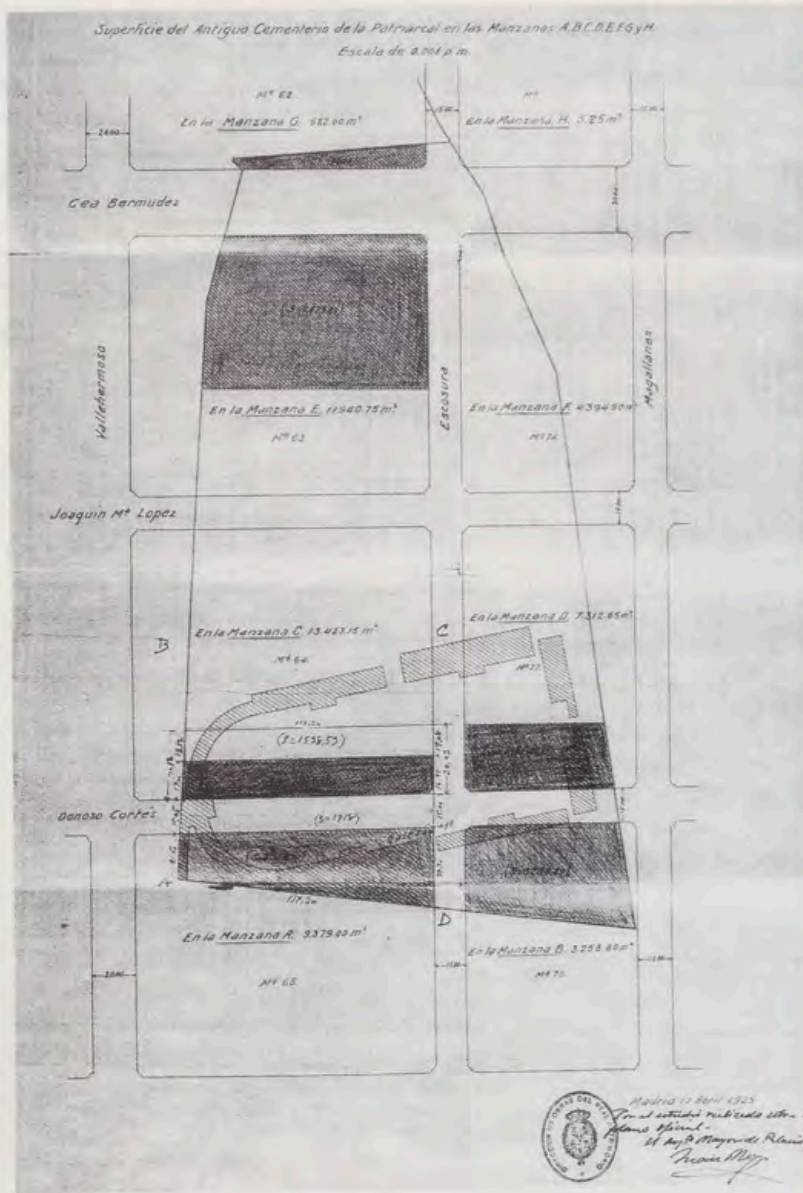
<sup>16</sup> *El Heraldo*, 8 de febrero de 1851.

<sup>17</sup> *La Epoca*, 31 de agosto de 1851. *El Trono y la Nobleza*, número de la cuarta semana de agosto de 1851. Véase también A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2825.

<sup>18</sup> A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2758/1.

<sup>19</sup> *La Aurora*, 15 de mayo de 1851, se hizo eco del encargo de la decoración escultórica de la carroza a Siro.

<sup>20</sup> A.G.P., *ibidem.*, y *La Epoca* de 9 de septiembre de 1851.



<sup>21</sup> En octubre de 1852, los restos de la gran actriz Rita Luna fueron trasladados al Cementerio Patriarcal desde el Cementerio General del Sur. Véase *El Heraldo* de 31 de octubre de 1852.

<sup>22</sup> A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2824.

<sup>23</sup> *Memoria tercera...*, pág. 4. En 1855, José Núñez Cortés fue elegido arquitecto jefe de la sacramental de San Isidro, donde realizó numerosos panteones para particulares, todo ello de tono clasicista.

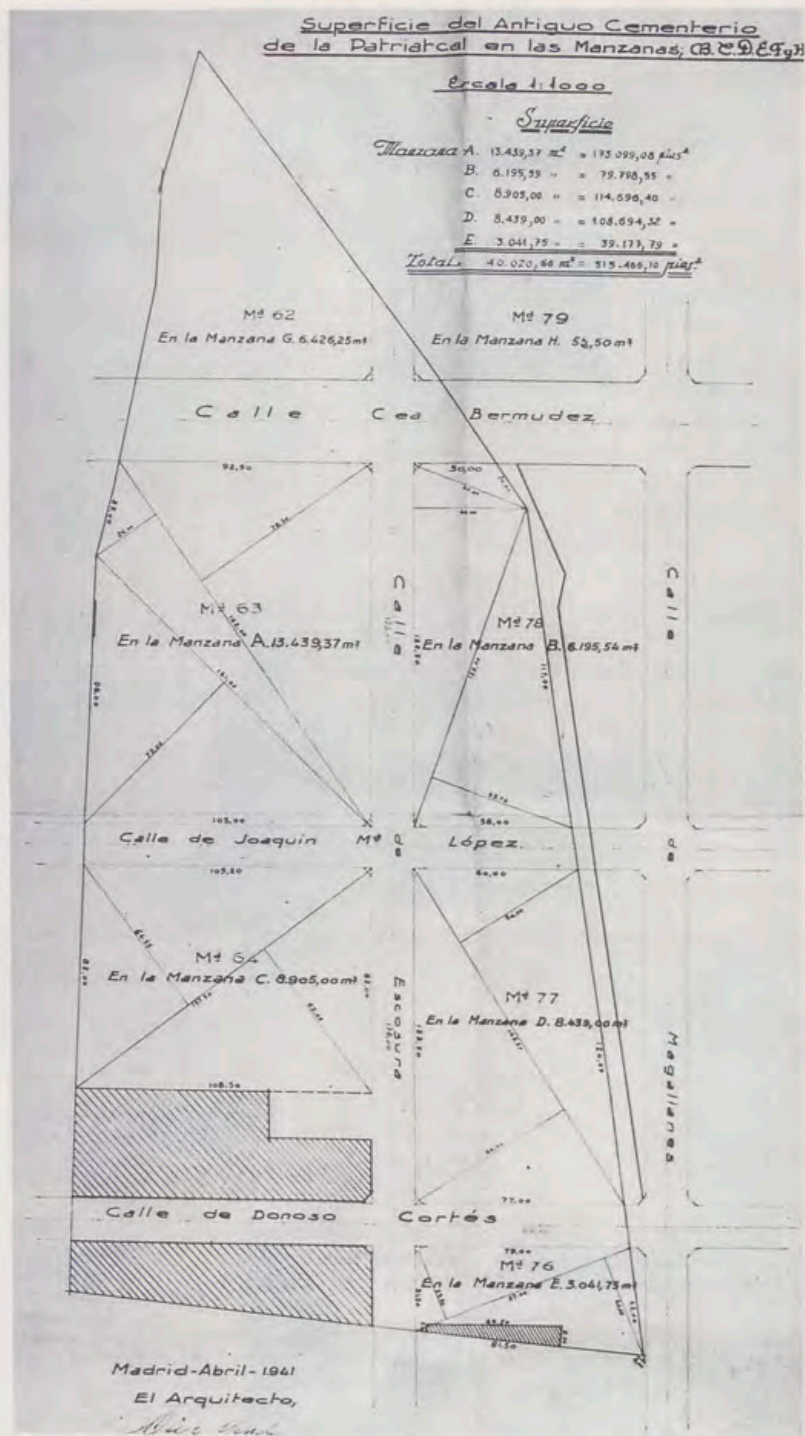
<sup>24</sup> A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358.

El 2 de mayo de 1851, el patriarca de las Indias solicitó a Palacio, para la proyectada «capilla monumental» del cementerio, las campanas y otros enseres de la parroquia del Retiro que no fueran necesarios en la iglesia de los Jerónimos, adonde se iba a trasladar ésta. A.G.P., Administración Patrimonial de Madrid, C.º 11820/62.

El 26 de mayo de 1854, la junta directiva de la Congregación patriarcal se dirigió a la Reina pidiendo diversos materiales de la iglesia del Buen Suceso, próxima a ser derribada, para aprovecharlos en la capilla que se estaba construyendo en el primer recinto del cementerio y en otra «monumental» que se pensaba edificar en el segundo. El arquitecto mayor de Palacio se opuso a ello.

El 12 de febrero de 1856 —pensando en construir la fachada del cementerio—, la corporación insistió para que se les diesen las columnas, las basas antiguas y la puerta grande de la iglesia del Buen Suceso, aunque sólo fuera «como memoria de la fundación de esta Real Casa por los Señores Reyes Católicos». El 28 de febrero, la Reina contestaba: «Díganles que no ha lugar porque es antes proveer a las necesidades y a la salud y conveniencia de los vivos, que no á la vanidad y orgullo de los muertos, además de que es demasiado pedir, cuando tan satisfecha debe estar la Cofradía de la generosidad de S.M.».

Plano de la superficie del antiguo Cementerio Patriarcal. Juan Moya, 1925 (A.G.P.).



Plano de la superficie del antiguo Cementerio Patriarcal. Diego Méndez, 1941 (A.G.P.).

<sup>25</sup> Memoria tercera...

<sup>26</sup> *Ibidem*. Este panteón, rodeado de una verja de hierro bronceado, poseía una cripta con capacidad para diez o doce cuerpos. A pesar de su «sencilla y apropiada forma» y de haberlo adornado con plantas fúnebres, la Congregación tardó en encontrar comprador, porque el público no solía frecuentar el recinto. Costó el panteón 6.650 reales.

<sup>27</sup> A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2758/1.

<sup>28</sup> M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, págs. 57-58. N. PANADERO PEROPADRE: «Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II», *Goya*, 1992, n.º 229-230, págs. 77-79.

<sup>29</sup> BALDOMERO ALONSO DOMÍNGUEZ: «Lo que pasa con el Cementerio Patriarcal», Madrid, 1918. Es un folleto escrito por el último capellán del cementerio que se conserva en A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2824.

<sup>30</sup> A.G.P., Administración Patrimonial de Madrid, C.º 11820/85, y Sección Administrativa, leg. 358.

<sup>31</sup> A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358.

<sup>32</sup> A.S.A., leg. 7-64-4. El informe, emitido el 10 de diciembre de 1876, por una comisión de médicos y por el arquitecto municipal Francisco Vereá, describe minuciosamente el estado del cementerio en esa fecha.

<sup>33</sup> A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358.

<sup>34</sup> A.S.A., leg. 6-122-8. El 27 de julio de 1853, el arzobispo de Toledo uniformó por decreto el asunto del pago de los derechos parroquiales.

<sup>35</sup> A.G.P., Sección Administrativa, leg. 358. Marcos Aniano González, juez de la Real Capilla, auditor y teniente vicario general castrense, aparece como autor de los «Estatutos fundamentales del Cementerio Patriarcal», Madrid, 1858.

En 1869 se produjo un nuevo enfrentamiento por la jurisdicción del cementerio, esta vez entre el juez de la Capilla y el delegado castrense.

<sup>36</sup> MANUEL MESONERO ROMANOS: *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*, Madrid, 1898, pág. 38.

El arquitecto Domingo Inza Rey realizó un modelo de monumento en honor del poeta Quintana que fue muy elogiado por la prensa. Ver *La Ilustración Española y Americana* de 22 de julio de 1874, pág. 419. Repullés y Vargas proyectó otro que le valió medalla de bronce en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876. P. NAVASCUÉS PALACIO: *Ob. cit.*, pág. 288.

La comisión para la erección del monumento se formó el 22 de abril de 1859 y la presidió Salustiano Olózaga.

<sup>37</sup> A. VELASCO ZAZO: *Recintos sagrados de Madrid*, Madrid, 1951, pág. 449.

En *La Libertad* de 12 de marzo de 1922 se refiere con todo detalle la exhumación y el solemne «Traslado de los restos de Quintana, San Miguel y Ortega Frías» a la Necrópolis del Este. También se salvaron los restos de la Nantier-Didier y de Tamberlick.

<sup>38</sup> En A.S.A., leg. 25-424-93, se halla un proyecto de Jesús Carrasco Muñoz (1921) para ampliar el monumento con la idea de que acogiera los restos de Gaztambide y Evaristo San Miguel.

<sup>39</sup> M. MESONERO ROMANOS: *Ob. cit.*, pág. 36.

En 1915, PEDRO DE RÉPIDE describía la situación con estas palabras: «Dantesca visión de pesadilla es la que ofrece este lugar en el que no puede decirse que los muertos reposan». Véase su artículo «Los cementerios de Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 40, 30 de octubre de 1915, pág. 827.

<sup>40</sup> *El Norte de Madrid* (semanario independiente, defensor de la zona Norte y de los gremios de Madrid), suplemento al n.º 132, 15 de abril de 1917, pág. 10.

<sup>41</sup> El detective ROS KOFF: «Abandonos lamentables. Las viejas necrópolis», *Mundo Gráfico*, 5 de septiembre de 1917.

<sup>42</sup> A.G.P., Sección Administrativa, C.º 2824.

<sup>43</sup> PEDRO DE RÉPIDE: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1972, pág. 367.

<sup>44</sup> JOSÉ DEL CORRAL: *Los cementerios de las sacramentales*, Madrid, 1954, pág. 27.

Entre los personajes célebres que en él recibieron sepultura habría que destacar, además del ya citado Quintana, al general Evaristo San Miguel, Petronila Livermore (marquesa de Salamanca), la actriz Rita Luna, la prima-donna Constance Nantier-Didier, el tenor Tamberlick, los músicos Hilarión Eslava y Joaquín Gaztambide, el pintor Nicolás Ruiz de Valdivia, Abelardo de Carlos (fundador de *La Ilustración Española y Americana*), los escritores Ramón López Soler, Ribot y Fontseré, Ortega y Frías, el doctor Pedro Mata, etc. Véase M. MESONERO ROMANOS: *Ob. cit.*, pág. 38, y P. DE RÉPIDE: *Ob. cit.*, pág. 367.

De 1903 es un curioso proyecto de Columbario firmado por el arquitecto Tomás Gómez-Acebo y Retortillo. El edificio debía servir para guardar los restos mortales extraídos del Cementerio Patriarcal y del vecino de San Luis y se pensaba construir en el centro de una de las intersecciones de las nuevas calles del Ensanche en terrenos de la Patriarcal. Todo ello, por iniciativa del capellán del cementerio. El proyecto de Gómez-Acebo, de aire bizantino cercano a algunas producciones de Arbós, presentaba un edificio con una amplia cripta en la que se disponían anillos concéntricos de galerías de nichos y un osario para los restos procedentes de la fosa común. Sobre ella, la capilla, cubierta con cúpula, con trece galerías de nichos para los restos reclamados por sus familiares dispuestas de «forma radial o panóptica, lo que permite que todos los ámbitos de esta planta del columbario estén en condiciones para que el pariente ó deudo del difunto vea y oiga al oficiante desde el sitio mismo donde se guardan los restos mortales». Este proyecto no pasó del papel, a pesar de que llegó a recibir la licencia municipal a fines de 1905. En 1924, la mayoría de los restos se trasladaron a la Necrópolis del Este. A.S.A., leg. 44-459-55.

# TRES ESCULTORES NEOCLASICOS:

## ANDRES ADAN, MANUEL ALVAREZ (HIJO) Y FRANCISCO ABELLA

Por José Luis MELENDRERAS GIMENO



Fuente de Hércules y Anteo.  
Juan y Andrés Adán.  
Real Sitio de Aranjuez.

Son escasas las noticias que tenemos acerca de estos tres artistas neoclásicos. Los únicos documentos que nos proporcionan algunos datos sobre su vida y su obra se encuentran en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

*Andrés Adán.* Poseemos muy pocas noticias sobre el escultor aragonés Andrés Adán, hermano de uno de los más grandes escultores neoclásicos españoles, Juan Adán<sup>1</sup> que, junto a Manuel Álvarez «El Griego»<sup>2</sup>, José Ginés y José Álvarez Cubero, forman el panorama escultórico más destacado del neoclasicismo español.

Gracias a Ossorio y Bernard, sabemos que en el año 1802 presentó algunas obras a la Sección de Escultura de

la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se ocasionaron vivas polémicas en las votaciones de los premios. Un año después, el 2 de enero de 1803, fue nombrado académico supernumerario de mérito en la citada Academia, por un discutido relieve en barro cocido, titulado: «Combate de los Horacios y Curiaceos»<sup>3</sup>.

Documentalmente conocemos que Andrés Adán colaboró de forma muy estrecha con Juan en la fuente de Hércules y Anteo, del Real Sitio de Aranjuez, en algunos detalles escultóricos, así como en los ornatos que decoran la escalera del Palacio del Príncipe de la Paz<sup>4</sup>.

Jamás se empleó en obras de gran envergadura, sino en detalles secundarios importantes, sin alcanzar la altura artística y los puestos relevantes de

Juan Adán, aunque su colaboración artística fue muy importante.

A la muerte de su hermano Juan, el 14 de junio de 1816, Andrés pide la plaza de escultor de Cámara, junto con los escultores Francisco Elías y José Ginés. Finalmente, el 19 de agosto de 1816, fueron nombrados escultores de Cámara: Guerra y Elías, con una dotación de 6.000 reales cada uno. Se silenció el nombre de Andrés Adán para este título, como muy bien señala

Ginés señala a renglón seguido: «que jamás avia dado luz una obra bajo su propia dirección y que le persiguió la desgracia una vez que llegaron los enemigos franceses que le puso en estado de mendiguez y en tan miserable estado que fue siempre un verdadero y leal español»<sup>9</sup>.

Con relación a una de las obras que presentó al Rey el hijo del célebre escultor Manuel Alvarez —se trataba de un busto del Monarca—, José Ginés

no emite un juicio muy positivo de ella: «La obra que acaba de presentar a S.M. Es la primera que sea visto desus manos y abriendola reconocido no la veo tan digna de lo que pide ni tan despreciable que absolutamente se le niegue, pues un retrato no es obra suficiente para graduar el merito de un profesor y mayormente cuando se acerca al original presente, y así deve esta solicitud suspenderse por ahora por lo que adelante dire...»<sup>10</sup>.

Afirma a continuación, y de una manera clara y lacónica: «que el unico merito que este profesor tiene es haber sido hijo de un gran escultor como fue ser padre del célebre Alvarez el Griego»<sup>11</sup>.

Manuel Alvarez trabajó al lado de Ramón Barba, Salvatierra y Ginés en detalles secundarios, como artista colaborador en las grandes obras de estos artistas neoclásicos.

Finalmente señalaremos que conocemos muy poco de Manuel Alvarez, salvo la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real y en la Academia de San Fernando, donde solicitó realizar un trabajo para la Constitución de 1812<sup>12</sup>. Ni Ossorio Bernard, en su «Diccionario», ni Gaya Nuño, en sus «Escultores del Siglo XIX», nos hablan de él.

*Francisco Abella.* Es otro escultor neoclásico que en 1806 solicita la plaza de escultor de Cámara, a la muerte de Pedro Buso. Para ello afirma que se encuentra trabajando en el Real Sitio de Aranjuez, en un modelo de fuente que el Monarca encargó a Pedro Buso, en la que estaba ocupado desde el día 26 de abril, bajo la dirección del escultor de Cámara José Ginés. También manifiesta en su memorial que tiene prácticas en el mármol y en los metales, y que ha ejecutado las fuentes del Jarama y del Tajo, hasta que se concluyeron y colocaron, y también en las obras de los Triunfos de Hércules, bajo la dirección del notable escultor neoclásico Juan Adán y en otras obras de primera categoría. También se encargó de restaurar las estatuas y adornos del Real Sitio de Aranjuez<sup>13</sup>.

Finalmente, diremos que el nexo de unión entre estos tres artistas neoclásicos es que sirvieron de estrechos colaboradores en detalles significativos y profundos, en grandes obras artísticas de excelentes escultores como fueron Manuel Alvarez «El Griego», Juan Adán, José Ginés, Ramón Barba y Valeriano Salvatierra. Unos con más fortuna que otros, como es el caso de Francisco Abella, quizá el más importante que trabajó con Ginés y Juan Adán.



Detalle de las esculturas de ciervos. Pedestal de la Fuente de Hércules y Anteo.

Pardo Canalís<sup>5</sup>, lo que denota claramente que no estaba a la altura de los otros dos artistas, más sobresalientes sin duda que él.

Para el interior de la catedral de Murcia, y más concretamente para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, se le atribuye la imagen de la titular, obra de vestir. Representa a la Virgen de acuerdo con la iconografía tradicional. Su rostro es bastante expresivo, con un claro hálito de tristeza<sup>6</sup>.

*Manuel Alvarez.* Hijo del gran escultor neoclásico Manuel Alvarez de la Peña «El Griego», el cual solicitó en varias ocasiones no ya la plaza de escultor de Cámara, sino licencias para poder trabajar en obras de Ramón Barba y José Ginés, a pesar de haber colaborado con su padre en trabajos de la Real Capilla de Palacio, en el nuevo Embarcadero del Retiro, en la Huerta-Casino de la Reina y en las Salas y Habitaciones Regias de doña María de Aragón<sup>7</sup>. Por dicho motivo solicitó reiteradas instancias al Monarca, con fechas de 19 de agosto de 1817, 29 de junio de 1818 y 30 de junio de 1830<sup>8</sup>.

Manuel Alvarez trabajó con su padre en las obras escultóricas de éste durante veinte años, como así manifiesta José Ginés en una carta fechada el 19 de agosto de 1817. El propio

Diana, en el puente de acceso a la Fuente de Hércules y la Hidra o del Ochavo.



NOTAS

- <sup>1</sup> PARDO CANALÍS, ENRIQUE: *Escultores del Siglo XIX*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez, C.S.I.C., 1951, págs. 22-42.  
— *El Escultor Juan Adán*. Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza, 1957.
- <sup>2</sup> MELENDRERAS GIMENO, JOSÉ LUIS: *El Escultor neoclásico salmantino Manuel Francisco Alvarez de la Peña «El Griego» (1727-97)*, Rev. «Salamanca». Rev. Provincial de Estudios, n.º 14, octubre-diciembre 1984, págs. 147-162.
- <sup>3</sup> OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid, Ed. Giner, 1975, pág. 3.  
— GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del Siglo XIX*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966, pág. 82.
- <sup>4</sup> A.G.P. (Archivo General del Patrimonio). Exp. Personal. Caja n.º 8/8.
- <sup>5</sup> PARDO CANALÍS, ENRIQUE: *Escultores del Siglo XIX...*, o. c., pág. 44.
- <sup>6</sup> ROLDÁN PRIETO, ARTURO: *Guía de la Catedral y Museo*. Murcia, Nogués, 1973, pág. 42.
- <sup>7</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5.
- <sup>8</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5. 19-VIII-1817; 29-VI-1818; 30-VI-1830.
- <sup>9</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5. 19-VIII-1817.
- <sup>10</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5. 19-VIII-1817.
- <sup>11</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5. 19-VIII-1817.
- <sup>12</sup> A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Legajo n.º 172-2/5.
- <sup>13</sup> A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 8/8.

DOCUMENTACION

I

Exc.<sup>mo</sup> Señor Ministro de Estado.

Dn. Andres Adán, Escultor Academico de merito con titulo de la Rl. de San Fernando de esta Corte y hermano carnal del de Camara de S.M. Dn. Juan a L.P. de V.E. con el debido respeto dice ha llegado a su noticia la muerte del escultor Dn. Pedro Buso que lo era del Real Sitio de Aranjuez y deseoso de emplear sus derechos y estudios en obsequio de S.M. y encontrarse con los meritos que tiene acreditados en varias obras publicas particularmente en la Fuente de Hercules y Anteo executado para los jardines de dho Real Sitio, como asimismo en la que existe en la escalera del Palacio del Excmo Señor Principe de la Paz, sin otras que tiene construidas en beneficio de su profesion y publico de esta corte por cuyos meritos y la justificacion de V.E. rendidamente suplica que en el caso de prober dha plaza de escultor, tenga la bondad de conferirle el correspondiente nombramiento para cuyo empeño se sujeto a todos los informes que V.E. estime conveniente tomar assi de dha Rl. Academia como de qualquier otro profesor de los que existen en esta Villa. Gracia que espera merecer de la justificacion de V.E. cuya vida prospere al cielo.

Madrid. 1.º de junio de 1806.

Exc.<sup>mo</sup> Señor.

A.L.P. de V.Exc.<sup>o</sup>

Rubricado: Andres Adán.

A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 8/8.

II

Señor:

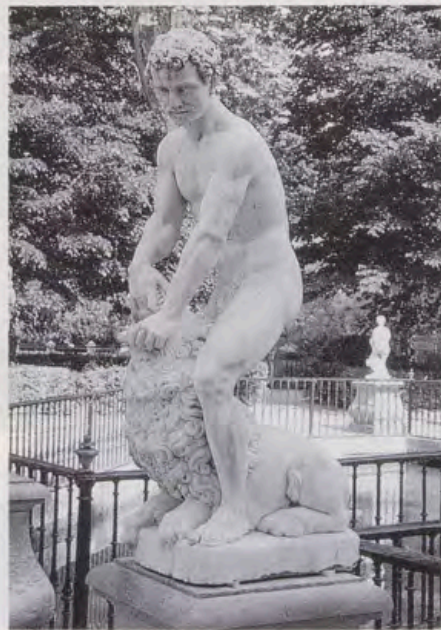
Dn. Manuel Alvarez, Profesor de Escultura; con el mas profundo respeto a V.M. expone: Ser Hijo del Acreditado estatuario, Alvarez; el

haber modelado en otro tipo varias piezas de Escultura q.<sup>e</sup> se vaciaron en bronce p.<sup>a</sup> la Rl. Servidumbre; y el estar travajando con Dn. Josef Gines en las Rls. Obras de V.M., como lo ha hecho en la Rl. Capilla, en el nuevo embarcadero del Retiro, en la Huerta-Casino de la Reyna N.S., y en D.<sup>a</sup> Maria de Aragon. En virtud de estas circunstancias; y lo que es mas que informado V.M. no ha mucho tipo y penetrado su benigno corazon de los tragicos meses que durante la opresion francesa an cubierto la misera mansion del Ex.<sup>mo</sup> de tristes lutos y de inconsolables llantos; iva ya V.M. a concederle un sueldo consolatorio; cuando un incidente desgracio sus esperanzas, el ver q.<sup>e</sup> entre todos los actuales



Detalle del pedestal de la Fuente de Hércules y Anteo; y Fuente de Hércules y la Hidra.

Sansón y el león, en el puente de acceso a la Fuente de Hércules y la Hidra o del Ochavo.



Profesores, y los hijos de los ya difuntos; solo el q.<sup>e</sup> expone carece de sueldo, y se ve aislado de una precaria subsistencia. En este estado y en la oportuna ocasion de aproximarse los felices dias del apoyo de las Artes la Reyna N.S. con la mas dezente sumision el Exp.<sup>mo</sup>

A.V.M. S.S.p.p.ca. Se digne ejercer sus piedades con el mas desgraciado artista q.<sup>e</sup> en la epoca de la pasada opresion, a preferido los deberes de ser Leal a V.M. y a la Patria; a la desolacion de su casa y familia como lo puede acreditar. Cuyas circunstancias unidas a las ya expuestas y la de ser el Aspirante el unico escultor hijo de este Heroico Pueblo, le anuncian la lisonjera esperanza de q.<sup>e</sup> una de las gracias q.<sup>e</sup>



la prodiga mano de V.M. dispensara en los proximos y plausibles dias de la Reyna N.S.: sera el conzeder al Aspirante algun sueldo, segun mayor o menor gozan los profesores existentes y los hijos de los que no existen.

B.L.R.P. de V.M.

El mas sumiso de sus fieles Basallos.

Rubricado: Manuel Alvarez.

Madrid, 29 de junio de 1818.

A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 2.674/5.

III

Fran.<sup>co</sup> Abella Profesor de Escultura. A.L.P. de V.M.

Con el mas profundo respeto, expone se halla en este Real Sitio ocupado en llevar adelante el modelo de la Fuente que V.M. encargo a don Pedro Bussou en la que esta trabajando desde el dia 26 de abril bajo el mando de vtro escultor de Camara Dn. Josef Gines. Tiene practicas en el marmol y metales, se ha hallado en la execucion de la fuente del Xarama y del Tajo hasta su conclusion y colocacion y en el de los Triunfos de Hercules que dirigio don Juan Adán y en otras obras de primer orden. En esta atencion:

Suplica rendidamente a V.M. se digne conferirle la plaza de escultor de este Rl. Sitio, vacante por fallecimiento de don Pedro Bussou mediante los meritos expuestos y otros nuevos que omite para no molestar vuestra soberana atencion y a allarse con aptitud para su completo desempeño que procurara verificar con la mayor aplicacion, como igualmente restablecer las estatuas y adornos que estan deteriorados.

Gracia que espera de la innata piedad de V.M.

Aranjuez 29 de mayo de 1806.

Rubricado: Fran. Abella.

A.L.R.P. de V.M.

A.G.P. Exp. Personal. Caja n.º 8/8.

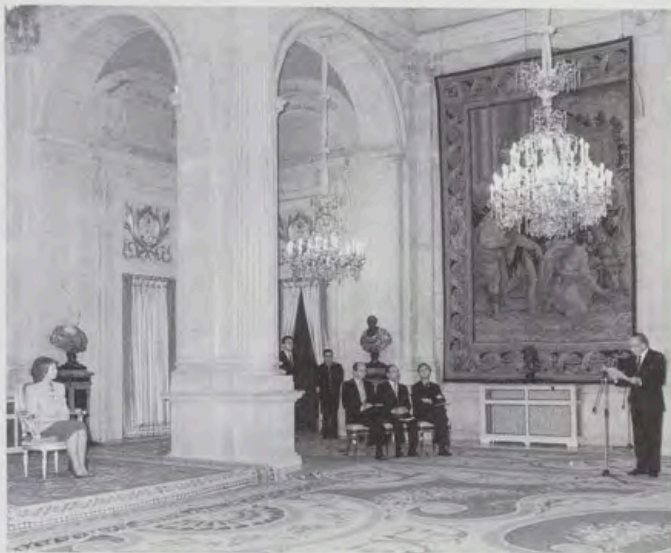
## «LA CONSERVACION DE LOS CONJUNTOS HISTORICOS Y DE SU PATRIMONIO MOBILIARIO»

Su Majestad la Reina presidió, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la solemne sesión de apertura del Coloquio sobre «La Conservación de los Conjuntos Históricos y de su Patrimonio Mobiliario», organizado por el Consejo de Europa y el Patrimonio Nacional.

Los discursos del acto de apertura fueron pronunciados por Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional; Maitland Stobart, Director Adjunto de Educación, Cultura y Deporte del Consejo de Europa; y Miguel Angel Martínez, Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa.

Manuel Gómez de Pablos destacó la sensibilidad de los Monarcas Don Juan Carlos y Doña Sofía a la hora de facilitar al Patrimonio Nacional el cumplimiento del mandato de su Ley: servicio a la Corona y servicio a la Cultura.

«El soberbio legado recibido, configurado por la voluntad de la Corona a lo largo de los siglos, y que está en pleno uso al servicio de la Real Familia y de las necesidades educativas y culturales del país, ha de ser perfectamente conocido, conservado, restaurado y ampliado siempre que sea posible», señaló Gómez de Pablos.



«Nuestra Entidad está llevando a cabo la catalogación e inventario de cada una de las piezas de sus Colecciones. Es tarea laboriosa si se tiene en cuenta la importancia de la herencia recibida».

«Actualmente —señaló Gómez de Pablos— están inventariadas más de ciento cuarenta mil piezas, que incluyen todas las Colecciones Reales, entre las que destacan los siguientes registros: siete mil cuadros; cinco mil setecientas esculturas; seis mil tapices; tres mil piezas de armería; setecientos relojes; cien carruajes; la famosa colección palatina de Stradivarius, única en el mundo;

*Sesión de apertura del Coloquio sobre «La Conservación de los Conjuntos Históricos y de su Patrimonio Mobiliario», presidida por Su Majestad la Reina.*

*El acto de clausura tuvo lugar en el Hotel Euroforum-Infantes, de El Escorial.*



platería; porcelana; numismática; miles de libros y manuscritos; muebles y los más variados objetos».

«Han sido elegidos medios informáticos idóneos que aseguren el mayor grado de intercomunicabilidad y faciliten el intercambio de datos e información con otras instituciones, dentro y fuera de España».

«Asimismo, y en cuanto se refiere a la conservación y restauración de estos bienes, el Patrimonio Nacional cuenta actualmente con un magnífico equipo de conservadores y restauradores y con las dotaciones modernas para llevar a cabo estos trabajos».

Maitland Stobart, Director Adjunto de Enseñanza, Cultura y Deporte del Consejo de Europa, afirmó que la reflexión iniciada por el Consejo de Europa parte de un principio fundamental: «La relación que existe entre los bienes culturales de carácter mueble y el monumento o edificio con el que forman conjunto, ya sea por razones de vinculación física, ya sea por razones de coherencia histórica, artística, estética o funcional, para llegar al concepto de colección, que constituye el horizonte último de la protección propugnada».

«Ello afecta por igual a colecciones públicas y colecciones privadas, pero también, y de manera importante, al patrimonio cultural, a los bienes de las iglesias, planteando una problemática que excede el marco eclesial o confesional para convertirse, a veces, en un problema de sociedad».

Miguel Angel Martínez, Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, resaltó el lugar que el patrimonio cultural ocupa en la Europa actual: «el patrimonio es un fe-

nómeno de sociedad y tiene un nuevo valor como objeto de comunicación. Constituye una de las expresiones más visibles de nuestra identidad común, encarna nuestras memorias colectivas, y por su carácter multicultural nos permite reivindicar su diversidad».

«Una reflexión sobre el patrimonio cultural nos lleva necesariamente —señaló Miguel Ángel Martínez— a evocar su sentido y su función en la sociedad actual. Lo que importa, además de ga-

que se celebró en el Hotel Euroforum-Infantes de El Escorial, intervinieron prestigiosos conferenciantes, pertenecientes a treinta y tres países. Asimismo, se celebraron numerosas visitas de trabajo a los Palacios y Reales Sitios pertenecientes al Patrimonio Nacional y cuyas Colecciones de bienes muebles y la conservación de la decoración original en su contexto arquitectónico han constituido el mejor ejemplo de los temas inscritos en el Coloquio.



rantizar su conservación, es utilizar el potencial de esa formidable riqueza cultural que tenemos en Europa como vínculo de unión entre los pueblos. Tenemos que pasar del patrimonio cultural, como elemento de autocomprensión y de afirmación de la identidad propia, al patrimonio cultural como elemento de comprensión mutua y de reconocimiento de la identidad ajena».

En este Coloquio sobre «La Conservación de los Conjuntos Históricos y de su Patrimonio Mobiliario»,

*En el Coloquio intervinieron prestigiosos conferenciantes pertenecientes a treinta y tres países.*

*Celebración del Ciclo «Cortes y Casas Reales» en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.*

## «CORTES Y CASAS REALES»

Con una conferencia de Luis Suárez Fernández, titulada «Un día del Rey en la Dinastía Trastámara», concluyó el Ciclo «Cortes y Casas Reales» celebrado, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.

«Nada más lejos de la monotonía que la existencia de un rey en las últimas décadas del siglo XIV —comenzó diciendo Luis Suárez Fernández—. Quienes le rodeaban en un círculo de íntimos consejeros cuidaban de recordarle algo de mucha importancia: si Dios le había escogido desde la cuna —procedimiento objetivo, más allá de la voluntad de los hombres— no le había hecho ningún regalo; sobre sus hombros pesaba un deber y en ocasiones le parecería insoportable. Poco antes de morir Juan II llegó a desear haber nacido hijo de un labrador, para ser fraile en el abrojo y no rey en Castilla. Pero aquí no vamos a ocuparnos de este bueno, frágil y desdichado monarca, sino de su abuelo. También él tuvo días de gloria y de

tristeza, de esperanza y de amarga realidad. Pero permítanme que deje volar un poco la imaginación. En lugar de extraer de la crónica de este Rey un día concreto vamos a imaginarnos una jornada acumulando en ella sucesos y datos que en verdad corresponden a días distintos».

Tras describir cómo sería el supuesto día en la vida de aquel monarca, Suárez Fernández afirmó que «aunque el Rey no era ninguna especie de autócrata, pues todo se estaba decidiendo por medio de otros, su persona ocupaba en todo instante el centro de la escena; suya era la última palabra».

«Reinar era un deber, y entre monarcas y súbditos había un compromiso casi contractual de cumplir todas las leyes, privilegios, cartas, buenos usos y buenas costumbres, porque en ellas está la síntesis verdadera de la libertad».

Julio Valdeón Baroque, Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Valladolid, habló de «La Corte en la Dinastía Trastámara».

Miguel Ángel Ladero Quesada, Académico de la Real de la Historia, disertó sobre «La Casa Real en la Dinastía Trastámara».



## **INTERPRETACION DEL «OFFICIUM DEFUNCTORUM», DE TOMAS LUIS DE VICTORIA, EN EL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACION**

El conjunto *Pro Cantione Antiqua* y el *Grupo Alfonso X el Sabio*, dirigidos por Bruno Turner y Luis Lozano Virumbrales, respectivamente, interpretaron el *Officium Defunctorum* (1605), de Tomás Luis de Victoria, en el Real Monasterio de la Encarnación.

La obra, dedicada a la emperatriz María de Austria, incluye la Misa de Réquiem propiamente dicha, un motete, un responsorio y una lectio.

Tanto en el motete *Versa est in luctum*, sobre los famosos versos de Job, como en la *Lectio Taedet animam meam*, sobre otro pasaje de este patriarca bíblico, Victoria ofrece una muestra significativa de su misticismo y del respeto al texto.

El concierto, organizado por el Patrimonio Nacional y la Comunidad de Madrid, dentro del Festival de Otoño 1993, fue retransmitido en directo a toda Europa a través de la Unión Europea de Radiodifusión.

## **«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»**

La exposición «Conocer el Patrimonio Nacional» ha permanecido abierta al pú-

blico entre el 5 de noviembre y el 5 de diciembre en el edificio terminal del Aeropuerto de Vigo. En la organización de esta Muestra han participado Patrimonio Nacional, Aviaco y el Ente Público Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (AENA).

En «Conocer el Patrimonio Nacional» se hace un recorrido a través de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez, La Granja, La Zarzuela, La Quinta y La Almodaina, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, las Descalzas Reales, la Encarnación (Madrid), Las Huelgas (Burgos) y Santa Clara de Tordesillas (Valladolid). También se exhiben fotografías del grupo escultórico del Panteón de Hombres Ilustres y de las Casitas del Príncipe y del Infante, de El Escorial; de la Casa del Labrador, de Aranjuez; y de la Casita del Príncipe, de El Pardo.

En esta Muestra, de carácter itinerante, se trata de difundir, a través de las salas de exhibición de aeropuertos, colegios y otros centros culturales, nacionales e internacionales, los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional.

## **ENTREGA DE PREMIOS EN EL III CONCURSO DE PINTURA PARA CENTROS ESCOLARES**

En el Salón Génova del Palacio Real de Madrid se celebró la entrega de Pre-

mios del III Concurso de Pintura Patrimonio Nacional para Centros Escolares, dirigido a los alumnos de 6.º, 7.º y 8.º de E.G.B. de todos los colegios de Madrid, El Pardo, El Escorial, San Lorenzo de El Escorial y Aranjuez. El tema del Concurso se centró en los exteriores, jardines y fuentes de los Rea-

les Sitios de la Comunidad de Madrid, con libre elección de técnica.

El acto estuvo presidido por José Luis García García, Secretario General del Patrimonio Nacional, y por el Jurado del Concurso, compuesto por el pintor y escultor Antonio López; Julián Santamaría, pintor artístico;



*José Luis García, Secretario General del Patrimonio Nacional, en la entrega de Premios a los alumnos ganadores del III Concurso de Pintura para Centros Escolares.*

Juan Martínez Cuesta, conservador de Pintura del Patrimonio Nacional; y Angel Balao, coordinador de Talleres de esta misma institución.

Participaron en el mencionado Concurso doce colegios y noventa y siete alumnos. El ganador fue Jaime García Díez, del Colegio Fuentelarreyna; Juan Carlos Gil Ojeda, del Colegio Fray Junípero Serra, quedó en segundo lugar; y en tercera posición, Cristina Velázquez Blázquez, del Estudio de Arte María Lozano.

## CLAUDIO RODRIGUEZ, «II PREMIO REINA SOFIA DE POESIA IBEROAMERICANA»

Su Majestad la Reina entregó el «II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana» al escritor español Claudio Rodríguez, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Premio, instituido por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, está dotado con seis millones de pesetas y tiene como objeto premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España.

Claudio Rodríguez nació en Zamora en 1934 y es autor de *Don de la ebridad*, *Conjuros*, *Alianza y Condena*, *Poesía* y *El vuelo de la celebración*. Se licenció en la Universidad Central de Madrid, en 1957, con una Memoria titulada *El elemento mágico en las can-*



*Su Majestad la Reina entregó el «II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana» al escritor español Claudio Rodríguez.*

*ciones infantiles de corro castellanas.*

Formaron parte del Jurado del «II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», fallado el pasado mes de junio en el Palacio Real de Madrid, Manuel Gómez de Pablos, Julio Feroso García, Fernando Lázaro Carreter, Camilo José Cela, Octavio Paz, Gonzalo Rojas, José Hierro, Alvaro Mutis, Darío Villanueva, Rafael Conte, Miguel García Posadas y Joaquín García Carrasco.

Claudio Rodríguez, ganador de este Premio, ha sido galardonado también este

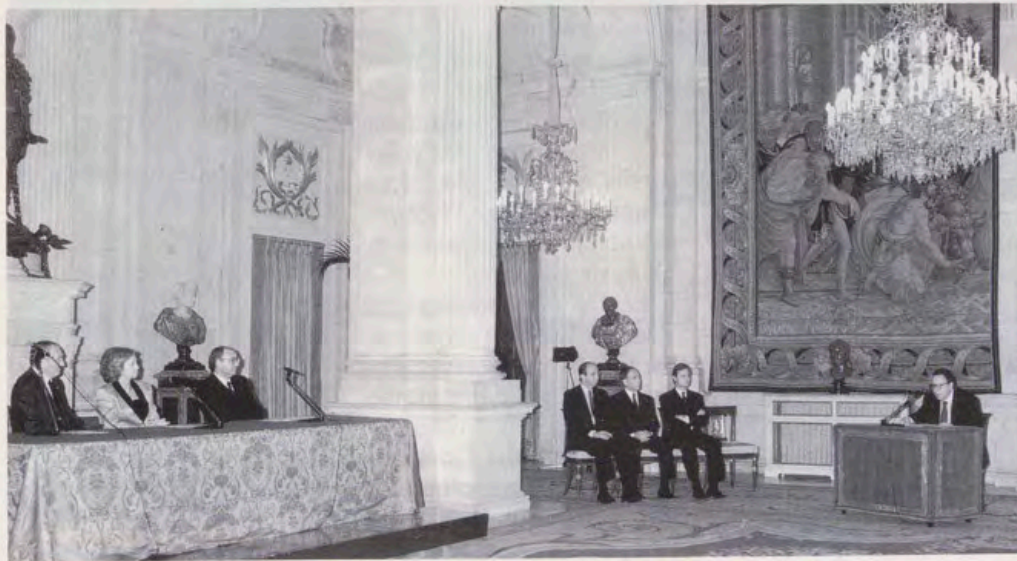
año con el «Premio Príncipe de Asturias de las Letras». En 1987 fue elegido miembro de número de la Real Academia Española, y ocupó el sillón «I» mayúscula. Desde 1958 a 1964 fue lector de español en las Universidades de Nottingham y Cambridge. Asimismo, ha traducido al castellano los poemas de T. S. Elliot.

*Casi una leyenda*, su obra más reciente, editada en 1991, fue considerada el mayor acontecimiento literario del año. El Ministerio de Cultura seleccionó este libro, en 1992, para optar al Premio Europeo de Literatura.

Entre sus galardones se encuentran el Premio Adonais de Poesía en 1953, Premio de la Crítica 1965, Premio Nacional de Poesía en 1983 y Premio de las Letras de Castilla y León en 1986.

Con posterioridad al acto de entrega del «II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana» se organizarán unas jornadas sobre la obra de Claudio Rodríguez en la Universidad de Salamanca, en las que se presentará además la edición antológica de las obras del autor.

*El acto se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.*



## «MUSICA EN NAVIDAD»

Dentro del Ciclo de «Música en Navidad», que organiza el Patrimonio Nacional, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el Coro de Radiotelevisión Española, dirigido por Alberto Blancafort, ofreció un concierto de villancicos en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Coro de Radiotelevisión Española interpretó, en la primera parte, villancicos de diversos lugares del mundo, como «Canción de Navidad», de Guastavino; «Stille Nacht», de Querol; «Il est né le divin enfant», de Fauré; «Ya nació Jesús», de Bigood; y «Gloriosus Kingsdom», de Kelber, entre otros.

La segunda parte estuvo dedicada a los villancicos de España, con obras como «Una pandereta suena», de Gálvez; «Amor de Belén», de Cobilla; «Cantemos pastores», de Martín; «La Virgen camina a Egipto», de Peris; «En Belén tocan a fuego», de Caro; y «El tamborillo», de Perera.



*El Coro de Radiotelevisión Española ofreció un concierto de villancicos en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.*

## IV CAMPEONATO DE TENIS PATRIMONIO NACIONAL PARA CENTROS ESCOLARES

En el Salón Génova del Palacio Real de Madrid se entregaron los trofeos y premios correspondientes al IV Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares.

El acto estuvo presidido por Javier Bas Pascual, Subdirector General de Administración de Inmuebles y Recursos, y por José Luis Gómez de la Vega, Vicepresidente de la Federación de Tenis de Madrid.

El IV Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares se ha desarrollado, durante los meses de octubre y noviembre, en las pistas del Complejo Deportivo «Somontes», con gran éxito de participación, ya que ha reunido a on-

ce equipos, representantes de los Colegios Agora, San Estanislao de Kotska «El Castillo», Liceo Anglo-Español, San Pablo C.E.U., St. Anne's, San Estanislao de Kotska «Ciudalcampo», y de los Institutos «Villa de Vallecas», «Palomeras de Vallecas» y «José Luis Sampedro».

La final absoluta fue disputada entre el San Pablo C.E.U. y el equipo «B» del San Estanislao de Kotska «El Castillo», en un encuentro emocionante, ya que cuatro de los seis individuales disputados necesitaron de tres sets para dar el triunfo definitivo por 4/2, a los jugadores del San Pablo C.E.U., Colegio que retiene el título conseguido en la pasada edición.

El Instituto de Bachillerato «José Luis Sampedro» quedó clasificado en tercera posición, al imponerse al Liceo Anglo-Español «A» por 4/2.

En la final de consolación el San Estanislao de Kotska «Ciudalcampo» venció al equipo «B» del Liceo Anglo-Español por 6/0.

*Equipo ganador del «IV Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares».*



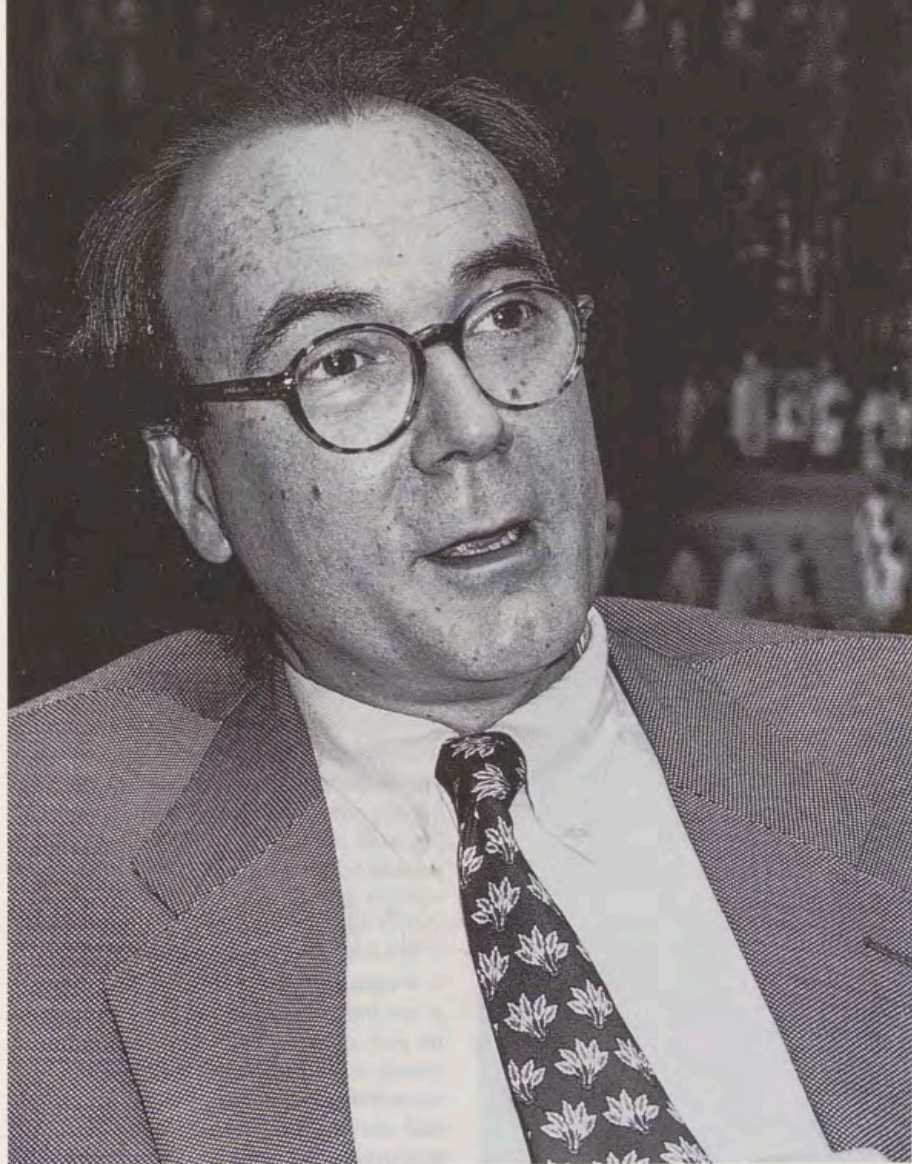


Patrimonio Nacional

Entrevista

# EL MUSEO DEL PRADO

## FRANCISCO CALVO SERRALLER



A cercarse a la figura de Calvo Serraller, profesor universitario, catedrático, crítico de Arte, especialista en arte contemporáneo y hoy director del Museo del Prado, nuestra primera institución cultural, constituye una tentación casi inevitable para hablar de la teoría del Arte, las vanguardias, y las últimas tendencias artísticas de nuestro mundo. Sin embargo, parece oportuno resistirse a esta tentación y conducir la conversación hacia terrenos más clásicos, más históricos, en los que Calvo Serraller se nos revela, como ya sabíamos, con indudable y firme autoridad.

Sus estudios, ya clásicos, sobre tratadística y sobre la figura de Carducho, desembocarán sin remedio en nuestro gran Museo, su problemática y su inmediato futuro. De esta suerte, la conversación se torna en la impagable lección de un catedrático, dictada de forma coloquial desde el sofá de su despacho o desde la famosa sala de Mengs (y de Tiépolo), donde se encuentra expuesta la formidable maqueta en madera que Villanueva ordenara hace casi dos siglos para aquel Museo de Ciencia, hoy Museo del Prado.

—Habría que retroceder un cuarto de siglo, aproximadamente, para encontrarnos con un gran trabajo de Calvo Serraller sobre la figura y la obra de Vicente Carducho. ¿Por qué este hombre que fue un notable pintor del XVII y un no menos notable tratadista de pintura, apenas es conocido fuera del círculo de especialistas y aficionados a la Historia del Arte?

—*El conocimiento del arte español, o más exactamente, de la escuela española del Siglo de Oro, es algo relativamente reciente. La pintura española se pone de moda en el siglo XIX a través de los románticos franceses y británicos.*

—¿John Ruskin?

—*No, no, mucho antes, a comienzos del siglo XIX es cuando se produce «el descubrimiento» de la pintura española. Con motivo de la Guerra de la Independencia tiene lugar una permanencia relativamente estable en la Península Ibérica de ejércitos franceses y británicos, rompiendo parcialmente el aislamiento español. No debemos olvidar que España había pasado de ser una potencia dominadora, y por tanto concitaba los odios de las naciones dominadas o rivales, a una potencia en decadencia que se queda al margen de la modernidad. España es arrumbada por Francia e inmediatamente después por Gran Bretaña, que será la nueva potencia imperial.*

—¿Se refiere a la decadencia que comienza en Rocroi y en Westfalia?

—*Sí, es el comienzo del proceso de aislamiento que tiene otro hito muy notable con el Tratado de Utrecht, cuando se produce una*

transmisión de poderes, como ha señalado algún historiador francés, desde el Mediterráneo al Atlántico, demostrando que el protagonismo imperial lo desempeñará a partir del siglo XVIII el poderío de la Gran Bretaña. Este desplazamiento geográfico de poderes coincide, en lo que se refiere a España, con la suma del antiguo sentimiento de odio y animadversión con uno nuevo de desprecio ante la debilidad española.

Y esto no sucede exclusivamente en el campo político-militar, sino que afecta también al plano cultural. A partir del siglo XVI, España se había convertido en el brazo armado de la Contrarreforma, y lo que triunfa en Europa en el siglo XVII es precisamente la Reforma y el humanismo burgués, lo cual implica que los ideales españoles se convierten, en apenas un siglo, en algo intempestivo, anacrónico, tramontano.

—¿Reaccionario?

—Esa sería una palabra de hoy, pero que sirve para calificar la situación que sufren en Europa los ideales españoles en este momento histórico a que me refiero. Esos ideales quedan como algo perteneciente al pasado que es necesario olvidar, y que mezclado con la Inquisición, con el crecimiento de la Leyenda Negra y cosas similares, hacen que nuestro país deje de ser atractivo para los viajeros. Nadie quiere viajar a España, el arte español no es conocido en el extranjero, y nadie colecciona pintura española.

—Murillo podría ser una modesta excepción, ¿no?

—Sí, quizá Murillo fue capaz de alimentar un cierto interés en el Reino Unido, pero el sentimiento generalizado hacia la pintura española es de franca ignorancia. La mayoría de los nombres de pintores españoles se citan mal en los Tratados de Arte. Esta situación cambia a principios del siglo XIX, con la presencia de

los ejércitos franceses y británicos primero, y con la llegada de los viajeros y los eruditos románticos casi inmediatamente después.

—¿Por qué España como destino de un viajero romántico de 1830, por ejemplo?

—El viaje romántico clásico tenía como destino Italia, claro es. Pero yo creo que España se constituye en alternativa del viaje clásico, quizá por el componente oriental que poseía y que tanta fascinación podía ejercer en el viajero cualificado. Pues bien, éste es el momento en que renace el mito de la pintura española con el descubrimiento de un Murillo, de un Zurbarán, de un Ribera, que influirán más tarde en el gran arte francés del XIX, en los románticos, en los realistas y en los impresionistas.

—¿Delacroix, Manet?

—Sí, el caso de Edouard Manet es significativo. Viene a España a ver el Museo del Prado, pero no olvidemos que estamos casi a mitad del siglo XIX. Es decir, un conocimiento internacional de la pintura española, tan relativamente reciente, es lógico que se encuentre lleno de lagunas. Uno de los grandes pintores españoles que se «descubre» casi al final del siglo XIX es El Greco, que se pone de moda ya a comienzos del XX, y adquiere plena fuerza y difusión internacional en los años de entreguerras. Pero volviendo a la pregunta inicial sobre Carducho: es tan reciente el conocimiento de la pintura española que, todavía, sólo las grandes figuras son universalmente conocidas. Si hiciéramos una encuesta no selectiva entre la población española, nos encontraríamos con que casi todo el mundo conoce a Velázquez, Goya, Ribera, El Greco, Zurbarán. Pero todas estas grandes figuras serían inexplicables sin otros campos situados detrás de ellas donde habría que incluir otros pintores comparativamente menores. Y no me refiero a Vicente Carducho, que efectivamente es poco conocido fuera del círculo de especialistas. Hoy es «casí»

popular Valdés Leal, pero tampoco demasiado.

—Bueno, quizá en Sevilla es más conocido.

—Por lo del Hospital de la Caridad, sí, pero lo que quiero decir es que, hablando de magníficos pintores como Claudio Coello, Herrera el Mozo, y Pereda, mucha gente no especialista tendría dificultad no sólo para ubicarlos cronológicamente, sino incluso para identificarlos. En la pintura española se han hecho ya populares los grandes mitos, pero todavía desconocemos los entresijos de las diferentes escuelas, movimientos y personajes, y esto hace que figuras de calidad, aunque en comparación puedan ser de segunda o tercera fila, sean lamentablemente desconocidas. El estudio de nuestra pintura está en una fase temprana, y por eso Valdés Leal o Alonso Cano no son populares. Las modas también influyen mucho en la valoración de las figuras artísticas, que pueden verse sometidas a determinados vaivenes.

—¿A quién se refiere?

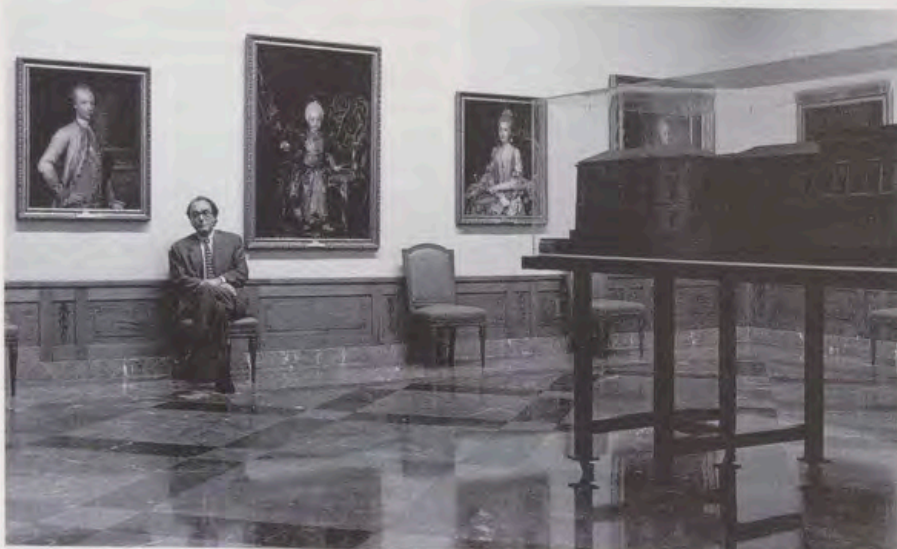
—Pues es curioso que el gran pintor de España, y una de las mayores figuras del Arte, Velázquez, tarda mucho en hacerse popular. En esa recuperación romántica nacional-internacional, Velázquez es de los últimos en salir a superficie. El último es El Greco, pero a Velázquez podríamos calificarle como el «penúltimo» en verse reivindicado por el conocimiento popular. Yo creo que a Velázquez le recuperan los impresionistas, entre 1890 y 1910 (y aquí debemos recordar de nuevo a Manet), para colocarle como el artista más apreciado de la escuela española. Hasta entonces Zurbarán, Ribera o Murillo eran más populares que él. Esto indica que el fenómeno del aprecio masivo de la obra de un artista está sujeto a modas, con criterios no necesariamente rigurosos, como movimientos ondulatorios, que tardan mucho tiempo en llegar a poner en su justo valor a figuras secundarias, como es el caso de Carducho, por el que usted me preguntaba inicialmente.

—Su libro sobre Carducho es, en definitiva, una edición crítica, pero sobre un tema muy poco explorado.

—Sí, fue la primera edición crítica, no sólo de la obra de Carducho, pintor poco conocido, sino de un tratado de arte español, que no sé por qué, eran documentos en cierto modo despreciados por los propios españoles, hace apenas veinticinco años.

—A mí me parece un texto impecable, en fondo y forma.

—Agradezco esta opinión. Fue un libro en el que trabajé bastantes años y que me exigió un gran esfuerzo de erudición, porque en el tratado no sólo se abordan cuestiones concretas sobre pintura, sino que se pone en cuestión toda una cultura humanística. Cuando el artista moderno se convierte en escritor intelectual,



hace referencias culturales que trascienden al mundo del Arte para apelar a fuentes clásicas, científicas, la tratadística, la perspectiva, las teorías euclidianas...

Yo me enfrenté a un trabajo largo y laborioso, y sin referencias próximas. Hoy ya existen trabajos similares afortunadamente, como la edición crítica de Bassegoda sobre Pacheco, el suegro de Velázquez, y algunos más. Pero hasta entonces lo más que había de nuestra tratadística eran algunas reediciones, no muchas, precedidas en el mejor de los casos de algún prologo, y poco más.



—Menéndez y Pelayo hizo algo sobre tratadística pero con opinión poco favorable...

—Menéndez y Pelayo siguió la moda del momento, y lo que escribió es que la tratadística española carecía de interés.

—¿No será que el arte español ha tenido pocos tratadistas?

—No, todo lo contrario. España, en los siglos XVI y XVII, es decir durante el ciclo artístico que se inicia en el Renacimiento, es, después de Italia, el país con más riqueza de literatura artística.

—¿Más que Francia?

—Sí, mucho más. En España se habían publicado ya seis o siete tratados cuando en Francia no existía ninguno importante. Francia co-

mienza sus publicaciones a finales del XVII y luego ya con mucha fuerza en el XVIII, pero este fenómeno tuvo lugar en España con más de cien años de antelación. No olvidemos que el Diego Sagredo, por ejemplo, se traduce al francés. Esto es poco conocido, pero en ese momento la producción intelectual española era pujante.

—¿Cómo podría explicarse todo esto?

—Cuando a través de la moda romántica se produce la recuperación de la pintura española, se afirma que la principal característica de esa

escuela es el realismo. Hay una concepción del realismo como un producto racial: el español es realista por instinto, el realismo es un rasgo racial, lo cual en el fondo también es muy romántico. Entonces no encaja bien una pintura de rasgos raciales acompañada de un fondo de tratados que teorizaban e intelectualizaban esa producción. Por tanto, es lógico que en ese momento un Menéndez y Pelayo diera poco valor e interés a estos tratados si pensaba que el realismo de la pintura española era un rasgo o un producto de raigambre racial. Claro, esta teoría está hoy en entredicho cuando se ha demostrado el gran valor de la tratadística española, pero sobre todo cuando sabemos que la pintura española es todo menos racial, porque descansa sobre una sofisticada trama simbólica. Las aparentemente realistas

obras de Velázquez tienen una enorme complejidad simbólica.

—¿Por ejemplo?

—Esta teoría es muy abierta, pero los expertos en los significados subterráneos del lenguaje barroco atribuyen a «Las Hilanderas» un motivo histórico como puede ser la paz en Cataluña, en el reinado de Felipe IV. Vemos pues que más allá de la fábula de Aracne puede haber una alegoría más profunda, defendida por los expertos en iconología que descifran de esta forma el significado del cuadro. Esto es un pequeño ejemplo de que el cuadro de Velázquez es mucho más que una obra meramente realista basada en unos apuntes del natural que el pintor hiciera en un taller de hilanderas. Por encima de ello está la fábula, y más allá la alegoría de un hecho político, de manera que esto se contradice con la teoría de ver sólo en «Las Hilanderas» una pintura realista que a su vez responde a una característica racial. Realismo no es pintar lo que se ve de forma espontánea. Basta leer a Julián Gállego para profundizar en los muchos significados que hay detrás del realismo. Es cierto que la pintura española del XVII es en cierto sentido anticlásica, y eso hace que triunfe en la Europa romántica del XIX, precisamente cuando el clasicismo ha entrado en crisis. Por eso se pone entonces en valor la pintura española, porque es cuando se la puede ver con otros ojos, y se puede apreciar su singularidad y su anticlasicismo.

—Entonces, ¿qué es el realismo?

—El concepto «realismo» es muy difuso si no se le acompaña de más matices definidores. El realismo no es lo que casi todo el mundo entiende, y que consiste en tomar un fragmento de la realidad y reproducirlo de manera espontánea, fotográficamente, sin la menor idealización y por inspiración casi racial. Decía Venturi, un gran historiador italiano, que hablar de realismo en el arte occidental es como no decir nada, si no se pone un calificativo que lo complementa. Ya decían los griegos que el Arte es imitación de la realidad, y todo arte occidental es realista. Sin embargo, con esto decimos muy poco. El realismo necesita un apellido. Hay un realismo que se llama Giotto, otro Masaccio, otro Miguel Ángel, otro Caravaggio.

—¿Y el realismo español del XVII?

—No está definido por lo que tenga de rasgo racial, pues eso mismo lo encontraríamos en los italianos y en los holandeses.

—¿En Vermeer?

—Hay un realismo en Vermeer, pero hay otro realismo muy distinto en Rembrandt, y muy distinto en Hals, o en Caravaggio o en Georges de Latour. Son todos realismos del XVII, pero llenos de connotaciones diferentes.



Por eso tiene razón Venturi. Pero en fin, recapitulando: de esta época, de este siglo tan popular, sólo conocemos bien a los grandes mitos, y por eso es necesario profundizar en figuras como Carducho, aunque sean comparativamente de una segunda fila.

—Un caso similar a Carducho, también pintor y tratadista teórico, es Palomino, que está algo perdido fuera del círculo de expertos y conocedores.

—Es un caso muy parecido. Carducho no es un pintor de primera, y Palomino tampoco. Son dos pintores notables, pero mejores tratadistas de Arte que pintores. Ambos son los extremos de algo. Carducho no escribe el primer tratado de pintura, pero sí el primer gran tratado de pintura, que es relativamente temprano, pues se publica en 1633. Palomino cierra cien años después esa época que inicia Carducho. Ese siglo de diferencia juega en favor del tratado de Palomino, pues incluye la primera recopilación biográfica de pintores españoles, el primer diccionario. No se puede estudiar el XVII español sin pasar por Palomino. Es en cierto modo nuestro Vasari. Palomino sabe añadir a la parte doctrinal una enorme riqueza de datos biográficos contenidos en el segundo tomo de su obra.

—Profesor, ¿echa usted de menos la Universidad?

—Pues apenas llevo tres meses en la dirección del Prado y le diría que casi no me ha dado tiempo a echarla de menos. Pero lo que me considero es un monje exlastrado, porque yo llegué a la Complutense en el curso 1964-65 como alumno, es decir, hace casi treinta años; empecé de profesor ayudante de clases prácticas en el curso 1970-71 y ya no he salido de allí hasta hoy. Otra cosa es que la compensación de la exlastración sea suficientemente fuerte,

pero en cualquier caso estoy preparado para sentir todas las nostalgias.

—Lo digo porque este despacho de la dirección del Prado le va a quitar tiempo de dar clases y de estudiar e investigar, pero sobre todo le va a quitar tiempo de escribir.

—Eso es lo terrible, porque la primera vez que he estado un mes entero sin escribir ha sido precisamente ahora. Yo he escrito siempre, todos los días, continuamente.

—Y con buena prosa, por cierto.

—Los seres humanos somos a veces paradójicos y absurdos. Si a mí me analizaran por dentro, se darían cuenta de que los elogios que más satisfacción me han producido y en los que he puesto más ansiedad son los que me han hecho como escritor. Más que como profesor, o conferenciante, o crítico, y tengo que decir que lo que más ilusión me hace es escribir; otra cosa es que escribir sea lo que mejor haga. Pero ahora que tengo una incompatibilidad no ya legal, sino física, para poder escribir, diría que de lo único que tengo síndrome de abstinencia es de la pluma, del rito diario de la pluma. En los últimos treinta años no he dejado de escribir más de tres o cuatro días seguidos, y siempre por motivos de viajes, de muchos viajes, pero afortunadamente muy cortos, que me han permitido escribir con una continuidad casi absoluta.

—A algunos nos ha gustado leer, en un trabajo muy reciente sobre «Los paisajes del Prado», la referencia que usted hace sobre la bondad de la pluma del Padre Sigüenza, el jerónimo que relata la construcción y decoración de El Escorial.

—El Padre Sigüenza es uno de los mejores escritores de lengua castellana de todos los tiempos. Su condición de fraile jerónimo y su

circunstancia le constriñen mucho y no tiene la libertad que podía tener un cura regular, un Gracián por ejemplo. Esta falta de libertad acredita más aún la pluma de Sigüenza. Tuvo una gran inteligencia, una gran agudeza que no andaba lejos de Góngora ni de Quevedo. Basta recordar la frase con la que despacha a Cambiaso y Zúccaro y con la que los tilda elegante y satíricamente de propagandistas de sí mismos.

—La frase es muy conocida, pero Zúccaro no es que fuera malo, creo yo, es que no gustó al Rey.

—Claro, Felipe II quiso traer a los mejores pinceles de Italia. No consiguió hacer venir a Tiziano, y se trajo a Zúccaro y a Cambiaso, a la muerte de Navarrete. El problema no es que Zúccaro o Cambiaso fueran malos, sino que los anteriores, como Miguel Ángel o Tiziano, o los posteriores, como Caravaggio o Carracci, fueron infinitamente mejores. Pero hacia 1580 los artistas disponibles en Italia eran Cambiaso y Zúccaro.

Sigüenza nunca escribió ex cátedra, «no va de experto», pero tiene juicios de gran tino sobre Patinir, o sobre El Bosco. La condición de Sigüenza como hijo natural en la España del XVI añade datos interesantísimos a su personalidad y a su talento. Sin duda está necesitado de una gran monografía sobre su vida y su obra.

—Hablemos del Museo del Prado. ¿Se siente usted cómodo en la dirección?

—Desde luego que no. Este es un puesto honroso, pero no cómodo, ni confortable. La responsabilidad que comporta este puesto es abrumadora. Es un puesto absorbente, obsesionante. Al Prado le ha sucedido un poco lo que a la España reciente.

—¿Se refiere usted a la transición política?

—Así es. En los últimos veinte años hemos tenido que hacer en España una auténtica revolución en nuestros usos y costumbres, y la hemos hecho muy bien, con merecidos elogios, y de manera pacífica y conservadora. Pero las gentes de nuestras generaciones nos damos cuenta de la gran revolución de nuestro horizonte cultural, de mentalidad, de costumbres, de integración de España en el mundo occidental, rompiendo un aislamiento tan perjudicial y que ha esterilizado tantos talentos. Y este aislamiento no ha sido bueno históricamente, ni desde ningún punto de vista.

—¿Es un problema de culpabilidad histórica?

—Yo creo que no, porque desde el punto de vista histórico es ocioso buscar culpabilidades. Los historiadores, por ejemplo, tienden a buscar ciclos históricos cada vez más largos para contar con una perspectiva suficiente y poder emitir juicios con más solidez. Si analizamos la presencia del hombre en la tierra, que abarca un periodo de cuatro o cinco millones de años,

veremos que, aun siendo muy optimistas, conocemos medianamente bien cuatro o seis siglos antes de Jesucristo, y con muchas reservas tres o cuatro milenios más. En definitiva, de la existencia del hombre conocemos más o menos una milésima parte. Muchos paleontólogos y antropólogos afirman que la única revolución humana digna de tal nombre es la del Neolítico, cuando el hombre se hace sedentario, y todo lo demás son variantes o consecuencias. De ahí deriva todo lo que conocemos, y en esa línea, la historia de un país es algo irrelevante. Por ello, ¿España es culpable?, pues no lo sé, lo que quiero decir es que España entra en un determinado momento en una «vía dolorosa» para los ciudadanos, para el pueblo, de tal manera que pasa de unos momentos de expansión, de gloria, de poder, de ingenio, a una situación de contracción, de estrechamiento intelectual y vital, que conduce a una obceca-

Hay instrumentos y tecnologías que no sufren con la cultura democrática y de masas, como por ejemplo el cine, el vídeo, la televisión, porque son instrumentos casi congénitos con este tipo de cultura, y la adaptación entre esa cultura y esos medios es perfecta. La pintura y la escultura pertenecen sin embargo al «antiguo régimen», son productos culturales que hasta la revolución francesa sólo eran disfrutados por unos pocos. La gente en el Medioevo o en el Renacimiento no iba a la catedral a ver cuadros o a admirar imágenes; iba a rezar, porque una catedral no nacía como objeto artístico sino como un monumento de fe.

Nosotros, ahora, como estamos secularizados, llamamos a las catedrales obras de arte, pero Chartres, Toledo o León nacieron como monumentos colectivos de fe y de devoción. Los sibiritas toscanos o flamencos que desde el siglo XV empezaron a disfrutar de la escultura o

no es un problema de que los cuadros estén en las paredes, sin más. Entonces empieza con toda crudeza el problema de los roperos, de las consignas, de los grupos de aseos, de las cafeterías, de los minusválidos, los niños... Yo recuerdo cuando venía a este mismo despacho a visitar al director del Museo, que era Xavier de Salas, entonces mi catedrático; esto era completamente distinto, era un reducto tranquilo y reposado. El director cobraba un sueldo casi simbólico, y como no tenía la responsabilidad de la gestión, con un subdirector, algunos ayudantes y unas muy pocas decenas de colaboradores, el Museo funcionaba. Era un ambiente familiar sin agobios, con una pequeña tienda-cita. No había climatización, ni servicios de seguridad, ni el Museo necesitaba las inversiones brutales que ahora demanda. Todo esto empieza a cambiar en la década de los sesenta.

—Coincide con el auge del turismo.

—Sí, y con la cultura como consumo de masas. Esta transición la asumen con rapidez los museos de los países de nuestro entorno que inmediatamente se empiezan a adaptar a la nueva situación. España, como está fuera de onda por ese aislamiento a que antes me refería, llega retrasada a este movimiento de adaptación, que aquí comienza en la segunda mitad de los setenta. Y cuando de verdad se afrontan estos cambios es en los ochenta. En definitiva, Italia, Francia, Estados Unidos, Alemania o Inglaterra llevan treinta años metidos en este proceso de adaptación a la cultura de masas, pero nosotros acabamos de llegar a él y tenemos que hacerlo quemando etapas a toda velocidad.

—¿Desde cuándo es el Prado organismo autónomo?

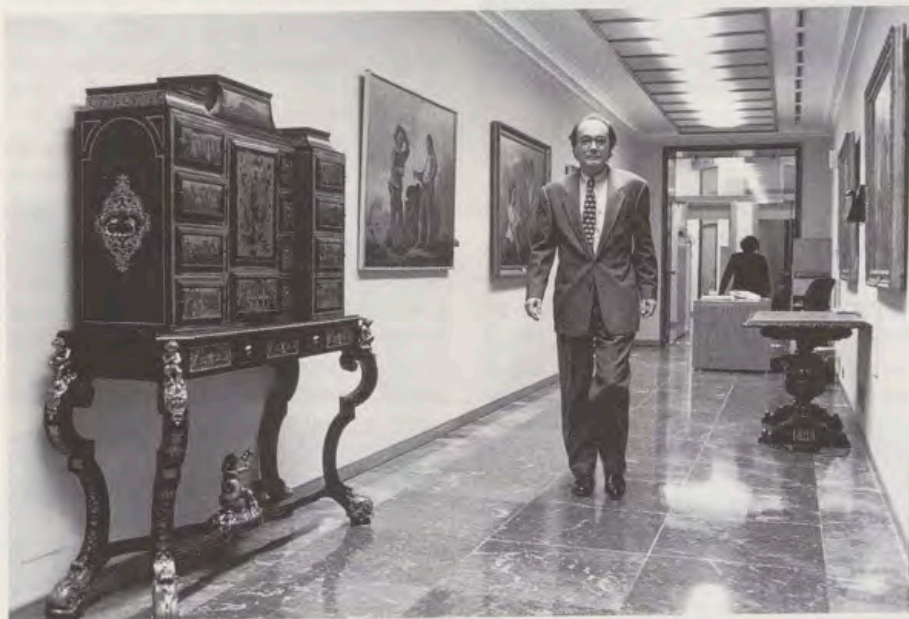
—Tan sólo desde 1986. Hasta entonces dependía de la Dirección General de Bellas Artes, con todo lo que ello implicaba. Fijese que ahora, con todo lo que hay transferido a las autonomías, y sin el Reina Sofía, ni el Prado, ni la Biblioteca Nacional, el Director General no da abasto. Pues imagínese hace diez o veinte años. El Prado asume su gestión a partir de 1986, pero como desde entonces el presupuesto es casi el mismo, la erosión monetaria en estos siete años es del orden del cuarenta por ciento.

—¿Cuenta el Prado con ayudas privadas, con fondos no oficiales?

—No. Muy poco. El Prado se nutre fundamentalmente de los presupuestos generales del Estado.

—¿Ha afectado la gratuidad al Prado? ¿Era una medida inevitable?

—Es un tema polémico, en el que hay tantos prejuicios, que me produce una cierta desesperación. Cuando en 1982 se establece la gratuidad, es una gratuidad un poco tramposa, porque hasta ese momento no pagaban los



ción repetitiva, no creativa, y eso no es una situación buena. Pues bien, de esa situación hemos salido y estamos en otra mejor. Y para no desviarme, a pesar de que estas consideraciones son muy interesantes, vuelvo al origen de la pregunta.

—Al Museo del Prado.

—Exacto, quiero decir que los museos son instituciones contemporáneas. El Louvre tiene apenas dos siglos, y el Prado celebra ahora su 175 aniversario y somos los más antiguos de España. Los museos nacen en el mundo occidental hace dos siglos en una situación lineal que se mantiene durante muchos años. Pero a partir de la década de los sesenta del siglo XX, se registran una serie de cambios y convulsiones que empiezan a afectar al mundo de los museos y del Arte. El fenómeno no es otro que la cultura de masas, o dicho de otra manera, la cultura democrática.

de la pintura eran muy pocos, porque entonces no había público. El público es posterior, muy posterior, es un invento contemporáneo; el público es la democracia. El museo nace como respuesta a la aparición del público. El museo es un templo de contemplación colectiva, para que todo el mundo pueda ver los cuadros, o las esculturas, que son obras únicas, no múltiples.

La cosa se complica a medida que pasa el tiempo. En el siglo XIX hay público, pero todavía es escaso. En nuestro siglo, a medida que la cultura va penetrando capas más amplias de población, los museos ya no reciben a una minoría, sino a una mayoría que además es estimulada a visitar el museo o la exposición por el cine o por la televisión, o por los medios de difusión masiva. La cosa explota cuando un museo, o una exposición, no recibe la visita de tres o cuatro mil personas, sino de medio millón.

—Las masas en los museos, claro.

—Al entrar la masa en el museo, éste se ve necesitado de cambios muy importantes. Ya

estudiantes, ni los jubilados, ni los obreros, ni cualquiera que tuviera un carnet sindical de algo.

—¿Quién pagaba entonces?

—Pues los extranjeros sin carnet de estudiante, o los españoles que carecieran de carnet sindical, o que se hubieran olvidado el carnet en casa. Es decir, y por contarlo de manera gráfica, la gratuidad era casi para las amas de casa, exclusivamente.

Por otra parte, antes de 1982 el Museo era gratis los miércoles por la mañana y los domingos. Casi todos los museos tienen al menos uno o dos días gratis, luego ya no son totalmente de pago. En resumen, y lo digo con todos los respetos para Javier Solana, persona a la que aprecio, la gratuidad fue una medida más espectacular que eficaz. Y que además creó una situación de discriminación que es intolerable.

—Con los extranjeros.

—Claro. Esto de la gratuidad es una medida muy discutible, pero no quisiera entrar en la polémica de gratuidad sí o no, ni de gratuidad buena o mala.

—¿Entonces usted qué haría si pudiera decidir?

—Yo haría lo que creo que a la larga va a ocurrir, que es lo que podría llamarse «visita a la carta», es decir, uno o dos días gratis, y los demás días con precios variables para que fuera posible atender a las diversas situaciones tan complejas que demanda la sociedad. Tendría que haber un día, o unas horas muy caras, para aquel visitante que quiera ver el Museo con muy poco público; lo que no podemos hacer son estereotipos, como el gratis total o que todo el mundo pague siempre lo mismo, que es algo que ningún gobierno podría asumir. Ni siquiera el francés, que es donde son más caros los museos, y sin embargo un día a la semana es gratis.

—El Metropolitan de Nueva York cuesta seis dólares, pero es un museo privado, no estatal.

—Hay que distinguir, pero incluso en un museo privado americano hay siempre posibilidades de visita gratuita. Basta un carnet de periodista o de informador de revista o de periódico. También es muy raro que cobren, en países civilizados, a personas de la tercera edad. Pero es lógico que un museo, por privado que sea, cobre, porque es la única manera de dar un servicio. Y conste que un museo nunca es un negocio, y menos ahora que se han multiplicado sus necesidades. Un museo, por caro que sea, pierde dinero. Perderá más o menos, pero pierde.

El Moma o el Metropolitan necesitan ayuda federal, a pesar de sus benefactores, porque si no la tuvieran tendrían que cerrar. La demanda de fondos de un museo es algo impresionante.



Fijémonos en el recién renovado y recién inaugurado Museo del Louvre.

—¿Cuál ha sido el costo?

—La ampliación del Louvre ha costado del orden de los ciento ochenta mil millones de pesetas, cifra que triplica el presupuesto del Ministerio de Cultura español de este año. Y esos ciento ochenta mil millones han sido el costo de la obra. Ahora hay que presupuestar los gastos de personal, de mantenimiento..., en fin, son cifras astronómicas.

—¿Cuál es el presupuesto actual del Prado?

—Dos mil trescientos millones anuales. Imagínese que ahora me dieran sesenta mil metros cuadrados más para ampliación, ese presupuesto regular se multiplicaría por cinco y pasaría a unos doce mil millones. ¿Puede pagar el pueblo español doce mil millones en un museo por magnífico que sea, cuando ese museo se lleva la quinta parte del presupuesto del Ministerio de Cultura?

Esa es la pregunta que responsablemente deberíamos hacernos.

—¿Eso quiere decir que no se va a ampliar el Prado?

—Sí, claro que se va ampliar. Bueno, esta decisión me corresponde a mí sólo en parte, como es lógico. La decisión se ha de compartir con el Patronato, y luego con el Ministerio, con el Gobierno, y finalmente con el Parlamento.

Es lógico que la decisión sea parlamentaria, como corresponde a una situación democrática: el director propone, pero el pueblo español es el que dispone, como debe ser. Esa ampliación hay que meditarla mucho y debemos aprender de nuestros propios errores. Ahí están los casos del Reina Sofía y del Teatro Real que han su-

puesto sumas enormes y muchos dudan de la conveniencia de esas grandes inversiones. Aquí en el Prado hemos pensado en una ampliación que podamos asumir tanto en sus obras como en su fase de mantenimiento y explotación. Yo creo que la solución más sensata, a la cual hay que volver, es el Museo del Ejército.

—¿Por qué?

—Porque la podemos absorber, la podemos asumir, tiene una gran proximidad al edificio principal y también hay una razón histórica, hay una unidad: el Casón y el Museo del Ejército son formas históricas del desaparecido Palacio del Buen Retiro. Incluso este edificio de Villanueva, el actual Prado, está asentado sobre lo que fue aquel enorme conjunto del Palacio del Retiro.

—«Un palacio para el Rey», como lo llamaron Brown y Elliot.

—En efecto. Y además creo que el Museo del Ejército resolvería casi todos nuestros problemas.

—Hay quien dice que estos problemas no existirían si la colección Thyssen no hubiera ocupado el Palacio que ahora ocupa.

—Hombre, en efecto, esa esquina estaba asignada al Prado, pero ¿quién, en su sano juicio, puede oponerse a la oportunidad histórica de hacerse con esa colección? Todo son bienes, no sólo los puramente artísticos de la colección, sino lo que supone afianzar a Madrid como centro cultural muy consolidado.

La decisión de comprar e instalar la colección Thyssen junto al Prado fue buena, eso es innegable; lo que no se debió posponer es la decisión de la ampliación del Prado; pero la culpa no es de la colección Thyssen.

—¿Cuál es, pues, su opinión sobre el problema del Prado?

—Pues no es un problema de falta de espacios para colgar cuadros, ni que tenga obras maestras guardadas sin poder exhibirlas. No. El problema del Prado es que todo el mundo piensa que está hecho y acabado, y un museo no se acaba nunca. El reto actual del Prado es poder ofrecer hoy los servicios que la sociedad demanda, que no son sólo espacios para colgar cuadros. El Prado necesita sitio para tiendas, para conferencias, para salas de prensa, para acoger y recibir al público, a los grupos, para contar con unos buenos núcleos de áreas y servicios.

Esos son los problemas del Prado, y creo que quedarían resueltos casi todos estos problemas para los próximos veinticinco años con la solución que antes comentábamos, dentro de unos costos asequibles y con unas razones históricas de peso.

Entrevista: Juan HERNANDEZ  
Fotos: Félix LORRIO

## CARTELA CON INSCRIPCION

DIMENSIONES: 147 × 90 cm.

CARACTERISTICAS: Oleo sobre lienzo.

AUTOR: Anónimo español.

FECHA: Finales del siglo XVIII.

PROCEDENCIA: Colegio de Doncellas Nobles.

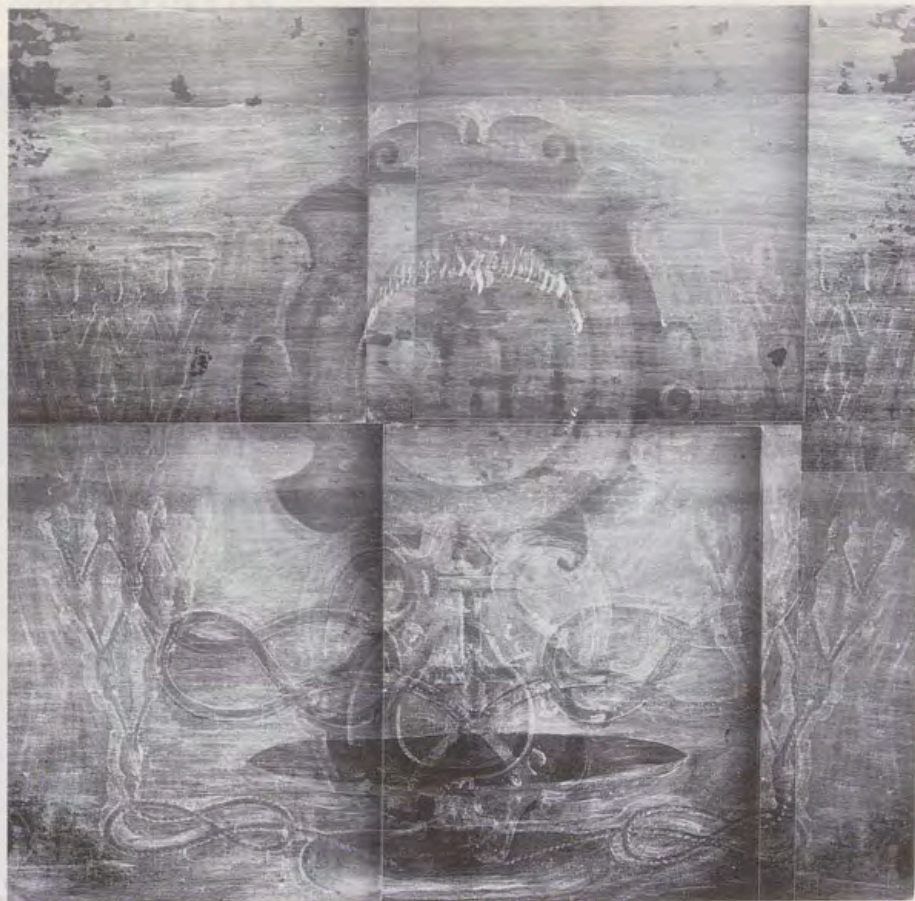
Tras la sospecha por parte de los restauradores de la existencia de otra obra bajo la que se aprecia a simple vista, le fueron encargadas al Laboratorio Químico y Radiológico una serie de pruebas que pudieran arrojar luz sobre esta idea.

Lo primero que se llevó a cabo fue un estudio reflectográfico de la obra,

que no permitió llegar a ninguna conclusión. Por este motivo se procedió a efectuar un estudio radiográfico de la misma. Para ello se le hicieron una serie de placas que permitieron ver confirmada con claridad la sospecha inicial, ya que aparecieron en ellas dos dibujos muy semejantes pero de diferentes proporciones, situados uno encima de otro. Incluso se pudo especular con la posibilidad, dadas sus características, de que en un principio el dibujo mayor hubiese sido concebido para una obra de mayores dimensiones.

La nitidez con que se aprecian ambos dibujos, y que hace difícil saber cuál es el que está encima o debajo, es debida al buen contraste radiográfico de la obra.

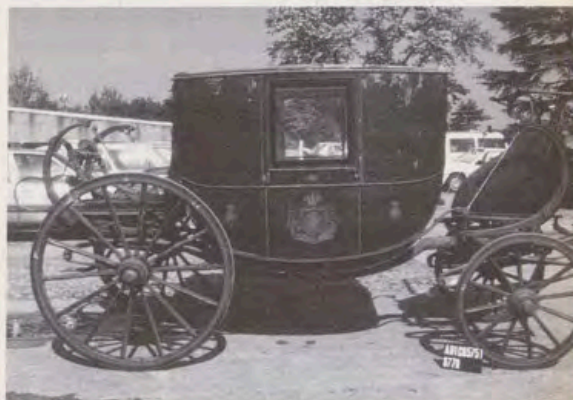
Santiago HERRERO



## RESTAURACION DE BERLINAS DE ACTOS OFICIALES

La ceremonia de presentación de Cartas Credenciales a Su Majestad el Rey se sigue realizando hoy en día de acuerdo a un protocolo específico. Para dicha ceremonia es imprescindible la utilización de cuatro carrozas de la Colección de Patrimonio Nacional: dos berlinas coupé para embajadores y dos berlinas para secretarios.

La antigüedad de las berlinas y su uso continuado hacían imprescindible acometer una restauración en profundidad de las mismas. Con este objetivo, el Departamento de Restauración ha procedido a la adecuación y puesta en uso de dos berlinas que estaban alma-



cenadas, y que han sido restauradas para sustituir a las que se venían utilizando hasta entonces. De esta forma, se podrán ir restaurando éstas, sin que haya que variar la ceremonia de presentación de Credenciales mencionada.

El programa previsto para el año 93 contempla la completa restauración de tres berlinas. Se trata de un trabajo complejo, que se canaliza a través del Taller de Dorado y Estuco, pero que requiere la importante colaboración de otros cuatro talleres más: Ebanistería, Metales, Tapicería y Guarnicionería.

Al final del proceso, que se ampliará a lo largo de 1994, estarán completamente restauradas las cuatro berlinas que se utilizan en las Credenciales, más las dos berlinas que se han puesto en uso para sustituir a éstas durante el mismo.

Lucio MAIRE DORADO

## HALLAZGO DE UNA PINTURA MURAL DE MAELLA EN EL PALACIO REAL DE MADRID: «JUNO MANDA A EOLO QUE SUELTE LOS VIENTOS CONTRA ENEAS»

El creciente interés de Patrimonio Nacional por revisar la inventariación y catalogación de la importante riqueza de obras de arte conservadas en los Museos, encomendados a su custodia, ha hecho posible el hallazgo de una pintura al fresco, obra de Mariano Salvador Maella (1739-1819), que se había dado por desaparecida. Esta se encontraba tapada por una techumbre de madera colocada a fines del pasado siglo, junto con un zócalo que cubre parte de los paramentos en una de las salas que comunican la galería central con el Comedor de Gala, pieza conocida como Sala de Billar. Con el fin de poder contemplar la pintura de la bóveda se ha preferido retirar algunas piezas de la techumbre de madera en vez de cambiar por completo la decoración decimonónica de la Sala.

Conocemos el contenido de esta composición gracias a la obra de Francisco-José Fabre, publicada en Madrid en 1829, en la cual se hace una exhaustiva descripción de las alegorías representadas en las bóvedas que forman la ornamentación del Palacio Real de Madrid. Sobre el argumento de la escena que nos ocupa, tomado del Libro Primero de La Eneida, Fabre brinda la siguiente descripción:

«La reina de los dioses, rodeada de claras nubes, sentada en su carro dorado conducido por pavones y con acompañamiento de ninfas y genios, desciende con la mayor magestad del alto Olimpo para mandar a Eolo, dios de los vientos, que emplee todo su poder para destruir la escuadra de los



troyanos mandados por Eneas; y para obligarle más le muestra y promete por esposa a la bella Deiopea, una de las catorce ninfas que la servían.

Entre ellas hay algunas que manifiestan con sus atributos que Juno es la soberana de la atmósfera: una tiene la urna derramando agua para expresar los meteoros acuosos; otra (aunque no se distingue bien) tiene el rayo para significar los ígneos, y a la otra no se le ve ningún atributo, pero sí las alas de mariposa, acaso por alusión al aire mismo».

En los *Albumes de dibujos de Fernando VII*, dedicados a este Monarca en 1831, y conservados en la Biblioteca de Palacio, se encuentran dos dibujos de mano de Mariano Salvador Maella preparatorios para la realización de la pintura al fresco a la que nos referimos (números: 85 del tomo II y 136 del tomo III, respectivamente). En ambos dibujos se encuentran marcadas, con escasas variantes, las líneas maestras y los elementos compositivos de la pintura mural definitiva que se fecha en 1769. Es una obra citada por Ponz en su *Viaje de España*, Tomo VI, página 22.

Carmen DIAZ GALLEGOS



## COMENTARIOS DEL APOCALIPSIS. BEATO DE LIEBANA

TALLER: Libros y Documentos.

N.º INVENTARIO: ♪ II-5.

TIEMPO EMPLEADO EN LA RESTAURACION: Tres meses y medio.

RESTAURADORAS: Begoña Rocha y María Carrasco.

OBJETO: Libro.

MATERIAL: Piel y pergamino.

AUTOR: San Beato de Liébana.

EPOCA: Siglo X.

DIMENSIONES: 350 × 250 × 60 milímetros.

PROCEDENCIA: Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

### DESCRIPCION DEL OBJETO

Códice en pergamino, a dos columnas, de letra visigótica. 151 folios. Iluminado con 52 ilustraciones e inspirado en un códice norteafricano de origen oriental. Epígrafes en letras mayúsculas en rojo a dos tintas. Tiene notas marginales. No se conserva la encuadernación original. Actualmente tiene una del siglo XVII, específica del Monasterio de San Lorenzo. La piel es de cabra, de color marrón, gofrada a dos bandas con rueda triple. El rectángulo central lleva en las esquinas cuatro florones, y en el centro, gofrado, se ve el superlibris del Monasterio con la parrilla de San Lorenzo. Lomo con cinco nervios dobles, con núcleo de badana. Costura a la española, con hilo de cáñamo de tres cabos. Cabezadas manuales de colores morado y granate, cosidas al lomo y unidas a las tapas de papelón. Guardas de papel verjurado de color crudo.

### EXAMEN PREVIO

#### Alteraciones del soporte protéinico

Presenta suciedad general, debida al uso. Manchas de cera, humedad, detritus, tinta. Amarilleamiento. Deshidratación. Arrugas, pliegues. Zonas perdidas, cortes, desgarros. Tintas desvaídas por la humedad.

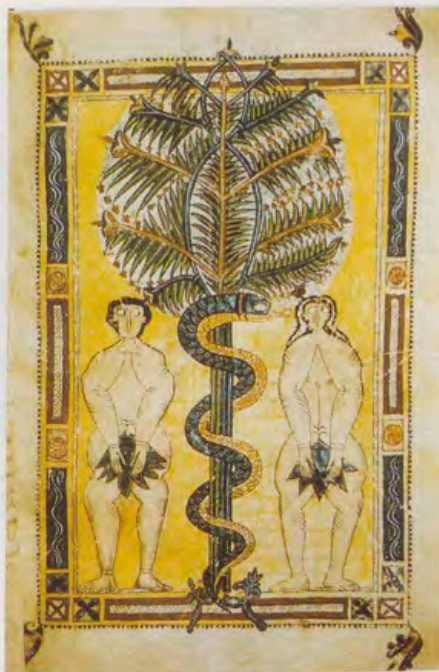
#### Alteraciones de la encuadernación

La piel presenta rozaduras, decoloración, grietas, zonas perdidas en las esquinas, nervios y zona de las cabezadas. Manchas, suciedad y oscurecimiento, especialmente en la zona del lomo, debido a su uso. Tiene tres nervios rotos en la zona del cajo. Las cabezadas están en muy mal estado, desprendidas del lomo. La superior conserva parte del hilo original; la inferior, sólo el núcleo de cáñamo. Las tapas tienen zonas perdidas en las esquinas. Las guardas presentan amarilleamiento, arrugas, pliegues, zonas perdidas, manchas, ph 5,5.

#### Elementos sustentados

Grafía. Tinta caligráfica. En general se conserva en buen estado, a excepción de las que han sido afectadas por la humedad.

Pigmentos. También se conservan en buen estado, excepto las miniaturas de los folios 104v-105 y 144. Tras un análisis por fluorescencia de rayos en el Laboratorio de Radiología, se ha visto que las demás miniaturas tienen como base blanco de plomo que éstas no tienen, lo que ha sido la causa de que en parte no se conserven.



#### Tratamiento realizado

##### Cuerpo del libro

Limpieza mecánica con goma de borrar de diferentes grados de dureza.

Unión de grietas y desgarros con adhesivo polivinílico reversible.

Refuerzo de grietas y desgarros con vitela.

Realización de injertos, en zonas perdidas, con pergamino de similares características al original.

Refuerzo de la costura en los últimos cuadernillos.

Análisis de solubilidad de tintas y pigmentos.

Hidratación progresiva del primer folio de pergamino, con secantes pulverizados con una mezcla de alcohol y agua, a la vez que aplicamos un peso moderado para eliminar las ondulaciones y las arrugas.

##### Encuadernación.

Se ha despegado la piel del lomo con humedad moderada, para poder reforzar los nervios partidos. Se utiliza para ello piel de badana rebajada, adherida con cola polivinílica reversible.

Refuerzo de cabezadas al lomo con hilo de algodón.

Elaboración de cabezada inferior con hilo de cáñamo.

Chiflado y montaje de lomo nuevo en piel de similares características a la original, adherido con engrudo.

Separación de las guardas de las tapas.

Realización de injertos en las esquinas de las tapas de papelón con pasta de papel. Injertos en las esquinas con piel de similares características a la original.

Lavado de las guardas en agua templada.

Desacidificación de las guardas con hidróxido cálcico.

Realización de injertos en las guardas con la reintegradora mecánica.

Superposición del lomo original sobre el nuevo, adherido con engrudo.

Colocación de las guardas.

Limpieza de la piel con jabón especial neutro.

Hidratación de la piel con ceras especiales.

Begoña ROCHA  
y María CARRASCO

## PINTURA DE JOSEP CUSACHS DE GRANDES DIMENSIONES

TALLER: Pintura. Gran Formato.

N.º EXP.: P. 93/10.

FECHA DE INICIO DEL TRABAJO: 5 de abril de 1993.

FECHA DE FINALIZACION: 19 de julio de 1993.

RESTAURADORES: Rosario Bartolomé, M.ª del Carmen Fernández de Lascoiti, M.ª Isabel Florido y Paloma Pérez de Armiñán.

OBJETO: «Alfonso XIII a caballo con un grupo de militares».

MATERIAL: Oleo sobre lienzo.

N.º INVENTARIO: 10078515.

DIMENSIONES: 3,50 × 3,97 m.

AUTOR: José Cusachs y Cusachs (1850-1909).

EPOCA: Siglo XIX. Firmado 1904.

PROCEDENCIA: Palacio Real.

### DESCRIPCION DEL OBJETO

En el lienzo están representados un grupo de militares a caballo, encabezado por Su Majestad el rey Alfonso XIII en edad adolescente. Cabe subrayar la agilidad de la pincelada, que se carga, empastando, allí donde el pintor lo cree necesario, y la suaviza, sobre todo en los retratos de las figuras, destacando el magnífico de Su Majestad y el del militar, situado a la derecha de la composición.

Entonación luminosa en la que combina azules, carmines y ocre. Acentúa la estilización y verticalidad de las figuras, y da a su vez profundidad y movimiento a toda la composición.

Cabe destacar el especial tratamiento que concede a los caballos, y que los hace protagonistas indiscutibles de la obra.

Aparece firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Cusachs 1904».

### EXAMEN PREVIO

El lienzo se encontraba enrollado sobre un cilindro de cartón rígido de



16 × 16 cm. de diámetro. En algún momento también debió estar plegado, debido a las marcas y deformaciones que presentaba.

La tela de lino (dato aportado por el examen del laboratorio) se encontraba muy deformada, con numerosos abolsamientos y pliegues en todas direcciones, sobre todo en sentido horizontal, ocasionados en gran parte por la inadecuada conservación a la que ha estado sometido.

A lo largo de los bordes del lienzo se aprecian gran cantidad de orificios oxidados y desgarros. Destacan los puntos donde en su momento estuvo unido con clavos a su bastidor.

La capa de preparación, muy delgada, se halla craquelada y con falta de adherencia al soporte.

La capa pictórica se encuentra muy debilitada. Asimismo se aprecian craquelados, múltiples deformaciones y pérdidas del color. Está pulverulenta allí donde la humedad la ha podido afectar en mayor medida.

La capa de protección presenta un tono general negruzco, debido a la acumulación de gran cantidad de polvo y polución ambiental. Se encuentra oxidada, amarillenta y reseca, y se ha desprendido en aquellas zonas del lienzo donde existían pliegues y dobleces.

La suciedad superficial y el barniz oxidado no dejan apreciar la entonación original de la pintura, que se insinúa de gran riqueza colorística, y hace muy difícil una correcta lectura de la obra.

### TRATAMIENTO EFECTUADO

La restauración de la obra no se pudo llevar a cabo en el Taller de Pintura en el que fue examinada, debido a su gran tamaño, ya que una vez montada en su bastidor hubiera sido imposible sacarla por donde había entrado enrollada, por lo que fue habilitada especialmente una sala para su restauración.

Se procede en primer lugar, previa realización de la documentación fotográfica, a retirar la gran cantidad de



polvo y otros depósitos incoherentes acumulados en toda la superficie de la pintura.

Seguidamente se efectúa la fijación del color y la preparación con «coletta» caliente y papel de seda sobre toda la superficie. Esta operación fue completada aplicando una ligera presión y calor con ayuda de una plancha caliente y una espátula eléctrica, hasta conseguir que el lienzo presentara una superficie uniforme, insistiendo en aquellas zonas donde las deformaciones eran más resistentes.

Desde el momento en el que se comenzó la operación de sentado del color, y finalizada ésta, se fueron utilizando paulatinamente planchas de madera y peso, que ejercían la presión suficiente sobre la pintura para evitar la aparición de nuevas deformaciones.

Una vez fijado el color, tema prioritario, y descartando la posibilidad de proceder a la realización de un reentelado, ya que el soporte podría seguir ejerciendo su función como sustento de la pintura, se procedió al refuerzo de uno de los ángulos de la obra (borde superior derecho) que se encontraba más debilitado. El adhesivo empleado fue BEVA 371 (acetato de etileno y vinilo) y como soporte, de consistencia necesaria para servir de base al lienzo original, fue utilizado tejido de nylon en dos bandas superpuestas.

Se montó definitivamente sobre un bastidor de reentelado de madera de pino con dos travesaños horizontales, uno vertical, y cuñas de madera de haya, con las que se consiguió la tensión necesaria del soporte.

La limpieza se realizó con una mezcla de diacetona alcohol y alcohol isopropílico, y fue completada por medios mecánicos.

El estucado de las lagunas se llevó a cabo con sulfato de calcio (yeso mate), coloreado con pigmentos naturales, y cola animal.

La superficie pictórica recibió una mano de barniz de retoque a brocha, y se procedió a la reintegración de las lagunas con acuarela y posterior veladura con pigmentos al barniz.

Una vez concluida la reintegración se aplicaron dos capas de barniz de retoque en *spray*, a fin de conseguir la protección final del cuadro.

M.<sup>a</sup> Isabel  
FLORIDO MARTIN

## RESTAURACION DE UNA CORTINA DE DOUGOURC PARA MARIA LUISA DE PARMA

Con motivo de la exposición «Francisco Sabatini: Arquitectura y Poder en la España de la Ilustración», el Taller de Textiles del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional ha restaurado una cortina (N.º Inv. 10080556) de Camille Pernon, con diseño de Dougourc (1797), que perteneció al «tocador» de la Reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid. Todo este importante conjunto textil ha sido ampliamente estudiado por Pilar Benito<sup>1</sup>. Precisamente dicho análisis ha sido el origen de la restauración y exposición de la cortina, por ello en esta pequeña reseña nos referiremos sólo a su tratamiento de conservación. Los interesados en los motivos estéticos



y estilísticos de esta obra pueden consultar el artículo ya mencionado.

La pieza llegó a nuestro Taller en buen estado de conservación, lo que hacía más palpable la suciedad que ocasiona el paso del tiempo y la manipulación humana. Dicha suciedad se manifestaba en un ennegrecimiento general, con cierto aspecto grasiento en la superficie y manchas de cera localizadas.

Al estudiar el conjunto para su tratamiento, se observaron aspectos en la confección en cierto modo extraños a una primera manufactura, lo que nos dio a entender que la cortina había sido «recompuesta» anteriormente; la cenefa, en vez de ir colocada en una sola pieza, aparece en pequeños trozos, unidos unos a otros. Se constatan también algunas manchas de corrimientos de colores, sobre todo en la greca, seguramente producidas por contactos con agua.

Aunque hemos señalado que la pieza presentaba un buen estado de conservación, se apreciaron infinidad de pequeñas lagunas de tejido y roturas en zonas de doblez, casi siempre motivadas por deshidratación y suciedad de las fibras.

Lo más sorprendente del estudio previo del tratamiento fue descubrir que la cortina conservaba en su cabecera restos de forros originales en tafetán de seda blanco.

El proceso de restauración se centró en la limpieza. Esta se efectuó primero con un suave pero minucioso aspirado por anverso y reverso. A continuación se utilizó un disolvente orgánico.

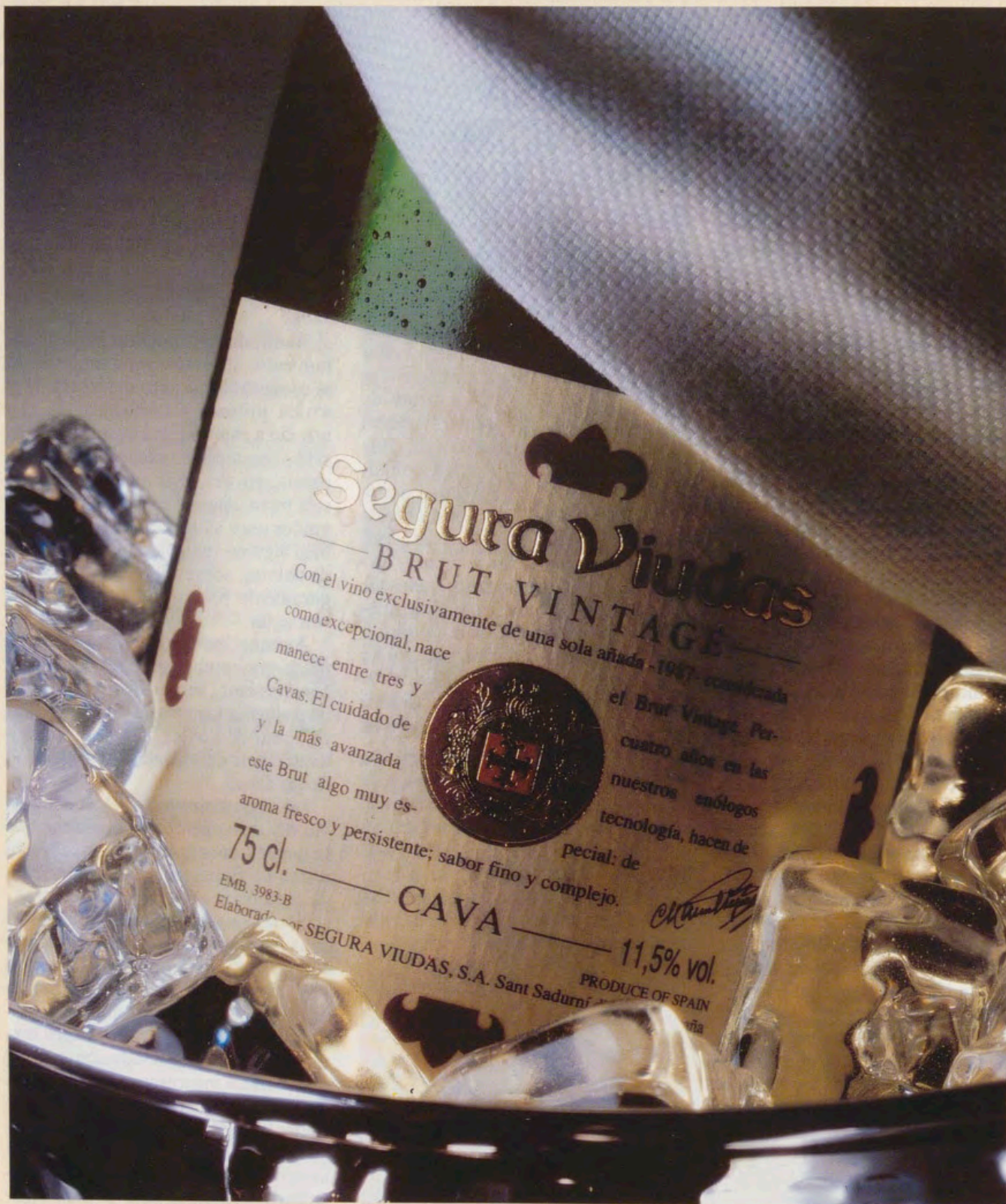
Dado el buen estado general del textil se evitó una consolidación general que se hacía innecesaria, atendiendo a las pequeñas lagunas y rajadas con soportes parciales de batista suiza de algodón, teñida para este caso, que se unieron al tejido original por un sistema de cosido con hilos de seda natural.

Para finalizar el tratamiento se remataron todos los bordes del tejido.

### NOTA

<sup>1</sup> «Camille Pernon y el «tocador» de la reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid», REALES SITIOS, n.º 116 (2.º trimestre 1993), páginas 17 a 24.

Lourdes DE LUIS  
y Purificación CEREJO



# Le Cava.

*„Chapeau”. „Le Cava”.*

*Los maestros champañizadores siempre han sido  
hombres de pocas palabras.*

**Segura Viudas**  
~ Chapeau ~

CUANTO MAS PEQUEÑA ES UNA CASA  
MAS IMPORTANTES SON LAS TELAS.

**R**eneve su casa sin  
cambiar muebles  
ni mover un solo  
tabique. Nuestras telas le  
aportan personalidad y  
belleza sin ocupar espacio.  
Venga a Gastón y Daniela.  
Encontrará todas las  
posibilidades en estilo  
colorido y precio. Y por  
supuesto nuestra ayuda  
para combinarlas.

MADRID: Hermosilla, 26 (Central), Velázquez, 47, Velázquez, 42, Niñez de Balboa, 53, Hernani, 68 (semi-esquina a Orense), Sirio, 28 (Bª Estrella) • ARAVACA: Osa Mayor, 94 • MAJADAHONDA: Las Norias, 13 • BARCELONA: Pau Claris, 171, Travesera de Gracia, 14 • BILBAO: Correo, 23, Ekano, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MALAGA: Pablo Ruiz Picasso, 4 (Edificio Miramar) • MARBELLA: Arda, Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • ZARAGOZA: San Ignacio de Loyola, 5 (Esquina Madre Vedrena) • ALBACETE: Marqués de Villares, 23 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERIA: Plaza Urrutia, 5 • BERGARA: Kriz Gallágo, 9 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLÓN: Arda, Hermanos Bou, 14 • ELCHE: Doctor Caro, 4 • GIJÓN: Marqués de

**GASTÓN Y DANIELA**  
TAPICERÍAS • MOQUETAS • ALFOMBRAS



Plaza de San Andrés, s/n • LA CORUÑA: Rey Abdullah, 6 y 8 • LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Arda, 1ª de Mayo, 1, Domingo J. Navarro, 14 • LEÓN: Plaza de Calvo Sotelo, 9 • LERIDA: Arda, Blondel, 7 • LOGROÑO: Jorge Vigón, 12 • MENORCA: Plaza del Príncipe, 16 (Mabón) • MURCIA: Viruadel, 4 • ORENSE: Arda, Juan XXIII, 17 • OVIEDO: Fray Ceferino, 12 • PALMA DE MALLORCA: Rabén Darío, 2 • PAMPLONA: Arda, Carlos III, 36 • PUERTO DE SANTA MARÍA: Doctor Marañón, 1 • SALAMANCA: José Jáuregui, 12 • SAN SEBASTIÁN: Echaide, 6 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: 25 de Julio, 23 • SANTANDER: San José, 12 • SEVILLA: Virgen del Valle, 2 • TUDELA: San Marcial, 10 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO:

# Bodegas Bilbainas, S.A.

HARO · RIOJA ALTA · ESPAÑA



*Cien años de entrega y dedicación de Bodegas Bilbainas a sus viñedos y bodegas de Haro, hacen de sus vinos compendio fiel de lo más genuino y singular de la producción riojana.*

*La rigurosa selección de sus cosechas y la más cuidada observación de los métodos tradicionales, garantizan a los vinos de Bodegas Bilbainas su consideración reconocida entre los más distinguidos de la Denominación de Origen Rioja.*



BODEGAS:  
HARO  
Estación. 3 - 26200 Haro-Rioja

OFICINAS COMERCIALES:  
BILBAO  
Particular del Norte. 2 - 48003 Bilbao

MADRID  
Luis Peidró. 4 - 28007 Madrid



e a u d e t o i l e t t e p a r a h o m b r e

# BIENVENIDO A BORDO



**Grupo 4** le da la bienvenida a la primera Compañía en el sector de la Seguridad Privada.

Más de 30.000 personas, a nivel mundial, trabajan día a día logrando que cada proyecto de seguridad llegue a buen puerto.

Todas las áreas de seguridad son abordadas por **Grupo 4**, una Compañía para la cual la integridad, la calidad y la capacidad de servicio son principios que guían cualquier travesía.



TORRES



TORRES



TORRES



1870

**Gran Coronas**  
Cabernet Sauvignon

PRODUCIDO Y EMBOTELLADO EN LA PROPIEDAD  
MIGUEL TORRES, S.A. - VILAFRANCA DEL PENEDES - ESPAÑA  
PRODUCTO DE ESPAÑA

12% vol

PENEDÈS  
Denominación de Origen

e 75cl

RESERVA

*Gardhu*  
SINGLE MALT HIGHLAND  
Scotch Whisky

REGALO DEL CIELO

