

# Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXI Nº 123 (1º TRIMESTRE 1995) 800 PTAS (IVA INCLUIDO)

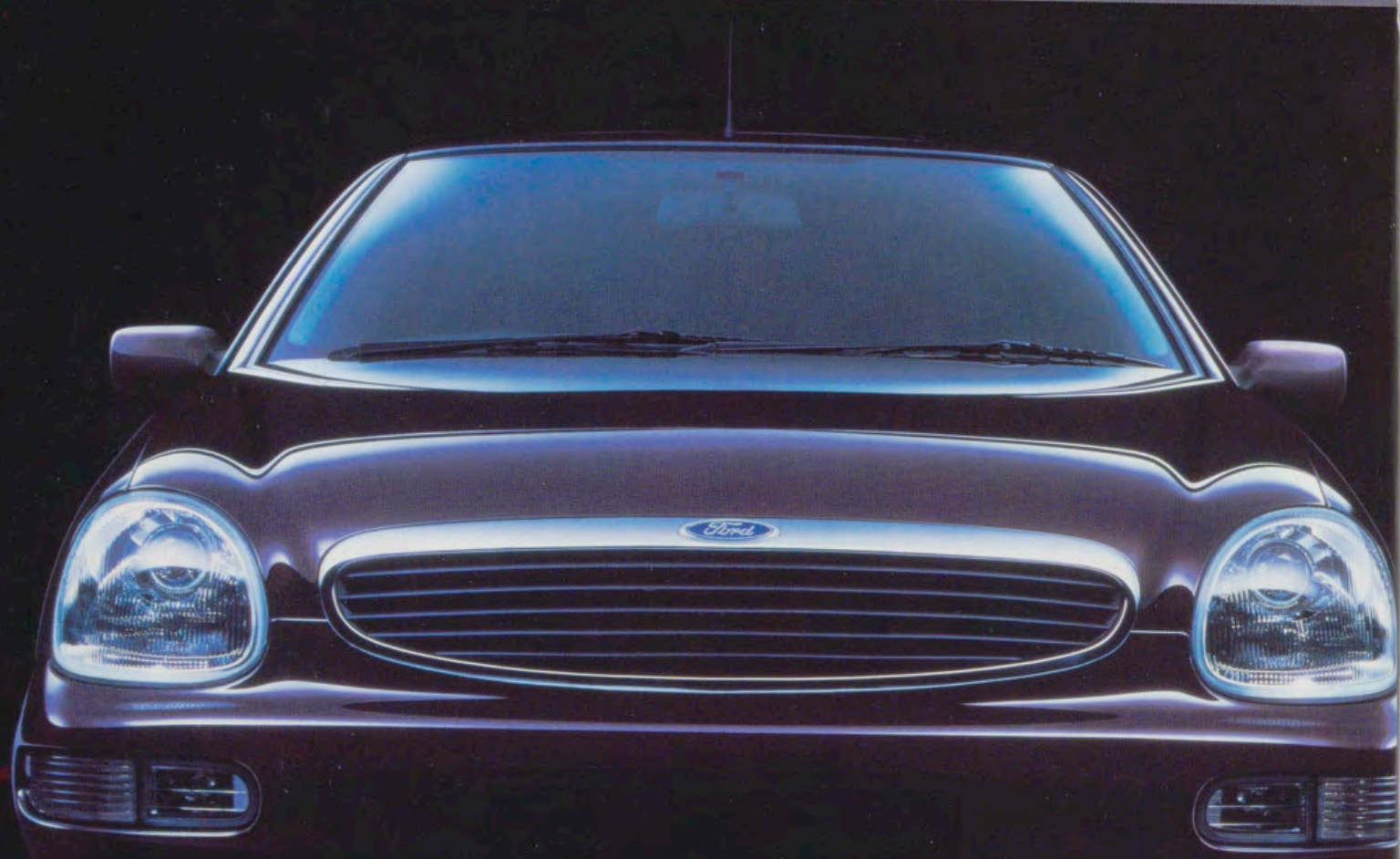
ÚLTIMAS DISPOSICIONES  
DE FELIPE II  
SOBRE CIERTAS JOYAS

NICOLÁS CAPUTI,  
DIBUJANTE DE CÁMARA  
DE FELIPE V

REHABILITACIÓN DE LOS JARDINES  
DEL CLAUSTRO MUDÉJAR  
DEL REAL MONASTERIO  
DE NTRA. SRA. DE GUADALUPE

REJERÍA ARTÍSTICA CORTESANA  
DEL SIGLO XVIII  
EN LOS REALES SITIOS

*Estrene una gran obra.*



*Nuevo Scorpio Serie 2.*

*Ford estrena una obra única en su género. Un concepto diferente de gran berlina, donde la imaginación y el buen gusto se funden con la ingeniería más avanzada. Una obra que incorpora la tecnología propia de un modelo diseñado para el siglo XXI. Nuevo Scorpio Serie 2.*

*Sólo un diseño inteligente es capaz de crear algo así.*

**Información y prueba en el 900 51 51 51.**



# Sumario

## 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,  
Jesús Ezquerro Calvo,  
Juan Fageda Aubert,  
Fco. Javier Fernández Vallina,  
Javier García Fernández,  
José Guirao Cabrera,  
M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,  
Luis Reverter Gelabert,  
Juan Antonio Vázquez  
de Parga y Pardo,  
José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:

Alicia Cámara Muñoz,  
Miguel Ángel Castillo Oreja,  
Javier García Fernández,  
Elena González Poblet,  
Juan Hernández Ferrero,  
Román Ledesma Rodríguez

Secretaria de Redacción:

Julia López de la Torre

Redacción:

Begoña Mardones

Fotografías:

Laboratorio Fotográfico del  
Patrimonio Nacional:  
Francisco Rodríguez y  
Antonio Úbeda Sánchez; y  
Félix Lorrío

Reales Sitios,

Patrimonio Nacional.

Palacio Real. Bailén, s/n.

Tel.: 559 74 04

28071 Madrid

Año XXXI. N<sup>o</sup> 123

1<sup>er</sup> trimestre 1995

Precio:

España, 800 ptas.;

extranjero, 1.600 ptas.

Suscripción:

España, 2.500 ptas.;

extranjero, 5.000 ptas.

(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:

VK diseño gráfico, s.l.

Imprime

Raycar, S.A. Impresores

NIPO: 006-94-001-6

Depósito Legal: M. 11.160-64

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

Portada:

Salvamento de Rómulo y  
Remo (detalle). Nicolás Caputi.

## 2 ÚLTIMAS DISPOSICIONES DE FELIPE II SOBRE CIERTAS JOYAS

Por Natalia Horcajo Palomero.

En la correspondencia de Felipe II con sus hijas se observa la gran preocupación del Monarca por asuntos cotidianos. Así, aparecen una serie de disposiciones sobre determinadas joyas que deben repartirse, a su muerte, entre su hija Isabel Clara Eugenia, y su futura nuera, Margarita de Austria.

## 10 NICOLÁS CAPUTI, DIBUJANTE DE CÁMARA DE FELIPE V

Por Carmen Díaz Gallegos e Isabel Gómez Muñoz.

Interesante estudio de la obra de este artista, que entró al servicio de Felipe V en 1702, y fue nombrado dibujante de su Real Cámara durante el viaje que el Monarca hizo a Nápoles.

## 17 REHABILITACIÓN DE LOS JARDINES DEL CLAUSTRO MUDEJAR DEL REAL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

Por Carmen Añón.

La autora expone los trabajos de rehabilitación llevados a cabo en los Jardines de este Claustro, de acuerdo con el espíritu de la Carta de Florencia de 1986, sobre restauración de jardines históricos.

## 33 REJERÍA ARTÍSTICA CORTESANA DEL SIGLO XVIII EN LOS REALES SITIOS: I. LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO Y EL PALACIO DE RIOFRÍO

Por M<sup>a</sup> José Rubio Aragonés.

El Real Sitio de San Ildefonso ofrece en su conjunto artístico interesantes aportaciones al arte de la rejería española, no sólo por los abundantes ejemplos existentes, sino por ser uno de los primeros focos en la implantación de las modas francesas.

## 44 EL PROYECTO DE PEDRO DE RIBERA PARA EL PALACIO REAL DE MADRID

Por Matilde Verdú Ruiz.

Arquitecto con gran capacidad de trabajo y talento creativo, Ribera aportó numerosas novedades temáticas, llenas de audacia y fantasía, en una amplia gama de temas arquitectónicos y ornamentales.

## 54 LOS REALES SITIOS EN SAINT-SIMON. JARDINES Y PAISAJES EN SU EMBAJADA A ESPAÑA (1721-1722)

Por Blanca Acinas.

Saint-Simon, tras su viaje a España, redacta unas *Memorias*, en las que además de describir la Corte, las villas y ciudades que visita, ofrece un fiel retrato de los caracteres y móviles de las acciones de reyes y cortesanos.

## 64 ENTREVISTA

## 70 CRÓNICA CULTURAL

## 73 ENLACE MATRIMONIAL DE SU ALTEZA REAL LA INFANTA DOÑA ELENA CON DON JAIME DE MARICHALAR

# Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas

Por Natalia Horcajo Palomero



*Retrato de Ana de Austria, por Bartolomé González. (Copia de Antonio Moro). Museo del Prado, Madrid.*

**D**e todo el legado histórico-artístico español, no debe olvidarse la presencia silenciosa y a la par comunicativa de los documentos celosamente guardados en los Archivos. Quizá ellos sean los menos atractivos, y, sin embargo, constituyen un elemento importantísimo a la hora de intentar una aproximación al pasado.

**S**us legajos, amarillentos por el transcurso de los años, llenos de palabras, en ocasiones ilegibles, proporcionan al estudioso un caudal inagotable de datos, le sumergen en el mundo de la investigación, y, frecuentemente, le dan grandes alegrías, en especial cuando le permiten ir abriendo y, sobre todo, cerrando hipótesis, haciéndole posible acercarse al conocimiento de aquellos antepasados lejanos, cuyos escritos convierten en seres próximos, accediendo de forma indiscreta a su intimidad.

**E**n el Archivo General de Simancas se conserva una carta firmada por Felipe II que, en cuanto expresión de los últimos deseos del Rey, debe ser objeto de estudio, máxime cuando por alusiones puede ser puesta en contacto con otros documentos que la explicitan, permitiendo adquirir un mejor conocimiento sobre aspectos muy concretos de una figura tan decisiva para la Historia de España.

**Y**a la correspondencia conservada de Felipe II con sus hijas muestra la preocupación del Monarca por asuntos cotidianos y familiares, incluso a veces políticos. Por eso llama la atención que sea el Rey quien, en una epístola, haga una serie de disposiciones sobre unas determinadas joyas que desea sean repartidas a su muerte entre su hija Isabel Clara Eugenia y su futu-



*Retrato de Felipe II, por Antonio Moro. Monasterio de El Escorial, Madrid.*

ra nuera, Margarita de Austria. No es un secreto que Isabel Clara Eugenia era la hija favorita de Felipe II, para la que tenía reservado un papel relevante en política como Gobernadora de los Países Bajos, junto a su esposo el archiduque Alberto.

**M**argarita de Austria, hija del archiduque Carlos de Estiria y de María de Baviera, era la prometida de su hijo y por ello la futura Reina de España. Ambas damas contraerían matrimonio el mismo día, 18 de abril de 1599, en Valencia, cuando



*Retrato de Margarita de Austria, por Juan Pantoja de la Cruz, 1606. Museo del Prado, Madrid.*

ya habían fallecido su padre y su suegro respectivamente.

**F**elipe II había testado en 1594 y posteriormente, poco menos de un mes antes de su fallecimiento, dejó este testimonio firmado de sus preocupaciones sobre el reparto de algunas joyas, sin duda muy valiosas en sí, pero que tenían una considerable significación para él, lo que hacía que le preocupase su futuro destino.

**L**a carta aludida dice así: “Un diamante que en mi testamento he declarado que pensava dar ala Infanta mi hija, esta puesto en un joyel y en poder de Antonio Voto. Este joyel quiero que se le de a mi hija quando se desposase por poder conforme a lo que he dicho a don Christobal de palabra, a quien en

esto y otras cosas que también diga de mi parte, ha de dar entero credito el Principe mi hijo.

El diamante grande que sirve de medalla al Principe mi hijo con todo su aderesço de gorra, se embiara luego al estado de Milan, para que al tiempo que se desposare mi nuera por poder, se le de parte de mi hijo el Archiduque Alberto mi sobrino puesto en gorra, o como allá mejor pareçiese.

Algunas joyas que yo avia mandado hazer para mi nuera, de cinturas y collares, como sabe Antonio Voto, y declarara quales son, mando que se le den despues de desembarcada en España y que hasta 50 mil ducados del valor dellas sean en quenta y paga de los 50 mil ducados de joyas que tengo dado poder a Don Guillen de St. Clemente que señale por mi, a

la dicha mi nuera, en la escritura de capitulación que avia de hazer con la Archiduquesa María, su madre, que ya debe de estar otorgada y la parte de las dichas joyas que excediere destes 50 mil ducados, quiero que sea para uso de la Princesa mi nuera, y que las trayga y se sirva dellas, sin que se le den en propiedad.

De la misma manera declaro que el diamante rico que por mi testamento tengo dado y señalado al Principe mi hijo, que fue de la Reyna Dona Ana su madre, le podra dar el ala Princesa quando se casase aca, para usar y servir del, sin quitar la propiedad desta piedra a la corona, en la qual es bien que quede, y con estas declaraciones aparto las dichas piedras y joyas contenidas en este papel, del numero delas que se han de vender para mis descargos, como en mi testamento se declara, porque estas quiero y mando que se apliquen a los efectos aqui arriba especificados y encarago al Principe mi hijo, y a mis testamentarios que assi se cumpla y haga poner en obra. En S. Lorenzo a 20 de Agosto de 1598. Yo el Rey.”<sup>1</sup>.

**S**e disponen, pues, en la carta, cuatro últimas voluntades del Rey sobre tres diamantes, dos de ellos calificados de “grande” y “rico”, y una partida de joyas, cinturas y collares, mucho menos interesante, por la vaguedad de su descripción.

**E**l primer diamante al que se hace alusión, privado de adjetivo dignificador, es para la infanta Isabel Clara Eugenia, y se advierte su engarce en un joyel, haciendo alusión al testamento.

**E**ste joyel aparece localizado en el Inventario que Sánchez Cantón hizo de los Bienes Muebles de Felipe II, descrito como sigue:

“Joyel de oro labrado de relieve con figuras frutas y compartimentos, con asas y

reassa; y por el reberso labrado de trasflor, esmaltado todo de diversos colores, y en el engastado un diamante tabla que fue del serenísimo Príncipe Don Carlos, nuestro Señor, que havia comprado de Hernan Rodríguez Caldera por veynte y cinco mill ducados; en que se puso un pinjante grande de perla, chato por ambas partes, de buen agua: que con el pessa el dicho joyel treynta y cinco castellanos y dos tomines; en su caxa cubierta de cuero negro, dorada, en terciopelo blanco. Este joyel se dio a la señora Infanta Ysabel por clausula de testamento del Rey, nuestro Señor, que este en el cielo. Este joyel mando el Rey, nuestro Señor, a la Ynfanta Doña Ysabel y se le dio y ay cedula de descargo de 9 de hebrero de 1600. Viose el testamento de su magestad y no parece por el aver mandado este joyel a nadie y con esta advertencia se puso su valor en el sumario que se ha hecho y dado el valor de las cosas de guardajoyas para que se vea lo que acerca de esta joya se debe hacer. Recibido en quenta al dicho Antonio Voto con su cedula que dice la partida. Este joyel se aprecio antes que se diera a la señora Ynfanta en doze cuentos setecientas y catorce mill setecientos y cinquenta maravedis, que se saca por suma. No ay clausula”<sup>2</sup>.

No hay efectivamente ninguna alusión a este joyel en el testamento de Felipe II<sup>3</sup>, pero sí la hay en la carta expuesta. Por lo tanto existía la decisión del Rey de dejar esta joya a su hija, en especial porque el diamante debía ser de gran belleza y valor. De él se señala su anterior pertenencia al príncipe Carlos, y varios documentos relacionados con él clarifican más su situación.

Dicho diamante había sido adquirido efectivamente por el príncipe a Hernán Rodríguez Caldeira en vein-

ticinco mil ducados, y se lo había mandado engastar en una sortija, como aparece en otra carta por la que Felipe II hace entrega de la joya en 1571 a su guardajoyas Gerardo de Bizniesta. En ella el Monarca cuenta cómo el Príncipe ha fallecido sin pagar el diamante y cómo lo mandó comprar y engastar en una sortija de oro nielada, sin tener su permiso ni licencia, procediendo él a saldar la deuda y convirtién-

dose por ello en propietario de la joya<sup>4</sup>.

La sortija aparece también citada en la Almoneda del Príncipe<sup>5</sup>, y con motivo de su entrega por el secretario Gaztelu a Diego De Olarte, a cuyo cargo estaba la Hacienda y Recámara del Príncipe<sup>6</sup>.

No se ha localizado, sin embargo, ninguna prueba documental de cómo el diamante abandonó su primiti-

*Airón. Detalle del retrato de Margarita de Austria por Juan Pantoja de la Cruz. 1606. Museo del Prado, Madrid.*



vo engaste en una sortija y pasó a formar parte de un joyel, pero este deshacer y rehacer piezas de joyería es una constante durante todo el siglo XVI, por lo que no ha de extrañar que, debido a su valor, el Rey juzgara que debiera cambiar de engarce, aunque seguía siendo la misma piedra, de eso no cabe duda.

Del siguiente diamante, calificado de "grande", engastado en un aderezo de gorra, un airón, en el inventario de las joyas que se hicieron para Felipe III cuando era Príncipe, por mandato de Felipe II, hay una leve alu-

sión, como puede observarse, en el comienzo de la siguiente descripción:

"Una pluma de oro para gorra, que su magestad, que esté en gloria, mandó hacer para el Rey, nuestro Señor, siendo Príncipe, en lugar de otra que mandó enviar a la Princesa Doña Margarita y Reina, nuestra Señora..."<sup>7</sup>.

No se han podido localizar otros documentos al respecto, pero sí es posible que el airón mencionado sea el que, prendido del gorro, lleva Margarita de Austria en los retratos de Pantoja de la Cruz, en el Museo del Prado y en Hampton Court, o en el

"Archivo General de Simancas".  
Patronato Real.  
Testamentos Reales. Caja 29, nº 46. Carta autógrafa de Felipe II acerca de un diamante a regalar a Isabel Clara Eugenia con motivo de su casamiento.

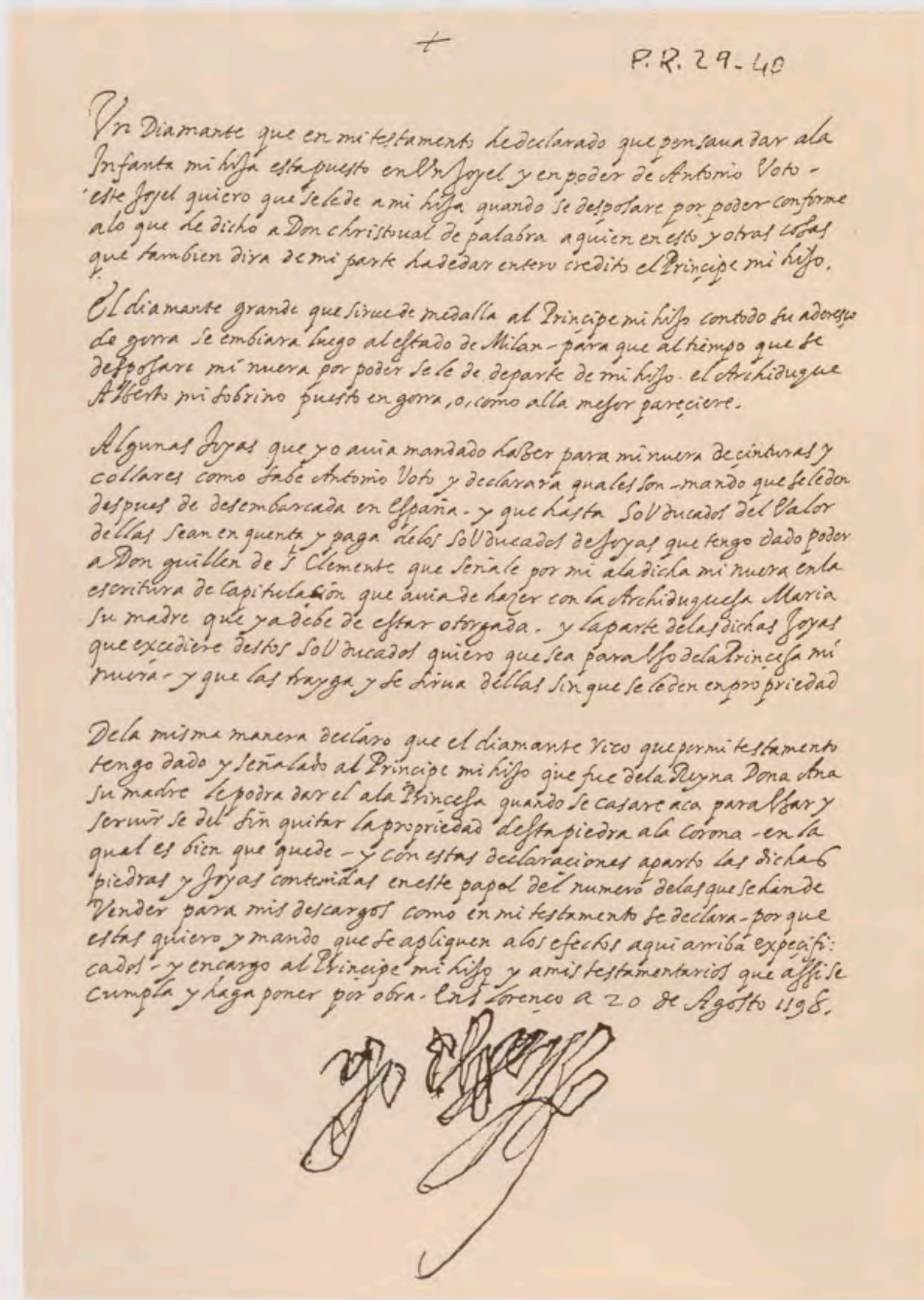
de Bartolomé González en el Kunsthistorisches.

La carta dice: "El diamante grande que sirve de medalla... con todo su aderezo de gorra..." por lo que de nuevo surge la duda sobre si el diamante grande estaba engastado en una medalla y por lo tanto tuvo que cambiar de montura, pero tampoco el documento es muy claro, ya que no dice que se trate de una medalla con un diamante, sino que sirve de medalla, en definitiva un prendedor de gorra.

La historia del tercer diamante es, si cabe, mucho más sugestiva. Se trata del diamante "rico" que había pertenecido a la reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, que sí aparece citado en el testamento del Rey como sigue: "...Al dicho Principedon Phelipe mi hijo quien no obstante esto quiero quese de libremente un diamante rico que yo avia dado a su madre..."<sup>8</sup>, y en el Codicilo del mismo año reafirma: "...y porque en mi testamento se dio mandado al Principe mi hijo un diamante rico que yo di ala Reyna doña Ana su madre..."<sup>9</sup>.

Posiblemente el Rey se confundió al redactar la carta de sus últimas voluntades sobre las joyas. No debe olvidarse que su muerte estaba próxima, y creyó que también había citado en su testamento el diamante legado a Isabel Clara Eugenia, y así lo expresó por escrito, cuando era, como puede verse, sólo el de su hijo. Quizá este diamante se trate de la piedra que, engarzada en un joyel, le fue entregada a la Reina tras la ceremonia de su boda por poderes en Praga.

El Rey envió una carta el 8 de febrero de 1570 a su embajador Chantonné, en la que le exponía: "Entregaros ha asimismo Giles, con este despacho, un diamante tabla con una perla pera por pinjante, engas-



tado en una pieza de oro grande labrada de frutajes y esmaltada de diversos colores, el cual, (yendo asimismo con Vos, Luis Vanegas) el mismo día del desposorio o algunas horas después que se haya hecho y este retirada, ó otro día adelante, lo llevareis a la Princesa y se lo dareis y presentareis de mi parte, delante de su madre, con las palabras que a este propósito os pareciese que se le deben decir”<sup>10</sup>.

**E**l 12 de abril de ese mismo año, Chantonné contestó a Felipe II desde Praga, señalándole que había recibido la joya<sup>11</sup>, y posteriormente vuelve a escribir al Rey, diciéndole que ha ejecutado sus órdenes entregando a doña Ana la preciada joya<sup>12</sup>, hecho que corrobora Luis Vanegas en otra misiva<sup>13</sup>.

**T**odo parece indicar que ésta es la joya, debido al interés que el Rey muestra por ella, ya que parece tener un fuerte significado sentimental para él, y debía poseer mucho valor y estimarla en gran manera, puesto que la envió desde España para su esposa, dando instrucciones concretas sobre ella, e incluso describiéndola, aunque el adjetivo “rico” no acompañe al diamante.

Siguiendo su pista en los retratos de Ana de Austria, se encuentra un joyel que responde a esta descripción en un retrato de 1571 de Sánchez Coello en el *Kunsthistorisches*.

**U**n joyel similar aparece también en varios retratos de la reina Margarita, esposa de Felipe III, y destinataria final del diamante.

Estos retratos son los ya citados al aludir al airón por Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González, y posiblemente al retrato ecuestre de la misma reina por Velázquez en el Prado.

**E**l joyel lucido por Margarita en este último es el cali-

*Colgante renacentista (joyel). Detalle del retrato de Margarita de Austria por Juan Pantoja de la Cruz. 1606. Museo del Prado, Madrid.*



ficado por Hernández Perera como el “Joyel de los Austrias”<sup>14</sup>, que tenía engastado el diamante denominado “estanque”; y por pinjante, la perla “peregrina”.

Los colgantes lucidos por las dos Reinas son muy semejantes, pero no iguales, y con respecto al de Margarita, es el mismo en los tres primeros retratos citados, mas en el de Velázquez, salvo que se piense en un modo diferente de tratar una joya desde el punto de vista pictórico, detallista en Pantoja y González y esquemática en el sevillano, no puede afirmarse con rotundidad que se trata del mismo joyel.

**D**e todos modos, este tipo de joyel, compuesto por una montura de oro con roleos, cartelas recortadas, frutas y a veces figurillas, esmaltada de diversos colores

y engastada con un gran diamante cuadrado tabla, con una perla pera pinjante, es un modelo muy extendido a lo largo del siglo XVI, en especial en la segunda mitad, de origen alemán, y no es difícil de contemplar en retratos, o de leer en partidas documentales, como ha podido verse en el joyel entregado a Isabel Clara Eugenia, aunque aquí la perla no era pera, sino chata. A veces incluye una variante, y es que en lugar de una piedra lleva dos, una encima de la otra, con lo que la composición se alarga considerablemente.

**F**inalmente, la carta del Rey alude a un conjunto de joyas, cinturas y collares, por valor de 50.000 ducados, que debía darse a Margarita, como parece que estaba estipulado en la escritura de capitulación, y efectivamente



Retrato de  
Felipe III.  
Andrés López.  
Monasterio de  
Las Huelgas,  
Burgos.



Retrato de Margarita de Austria a caballo, por Diego Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

el Archivo General de Simancas conserva el memorial de lo que la futura Reina de España necesitaba y que había sido solicitado por su madre, María de Baviera<sup>15</sup>, aunque carece de todo tipo de descripción, lo que hace que estas cinturas y collares sean imposibles de reconocer.

La carta incluye también otro deseo del Rey no relacionado con el reparto de joyas, y que podría llevar a pensar en la posible Institución de las Joyas de la Corona. A ello hacen referencia

los párrafos en que, refiriéndose a las joyas que lega a Margarita, le advierten que podrá usarse de ellas, pero que la propiedad es de la Corona.

Sin embargo, no se ha localizado hasta ahora ningún documento sobre la fundación en España de esta Institución, y de hecho no hay aquí, como en otros países —es el caso de Francia, donde Francisco I la fundó en 1530<sup>16</sup> y las joyas se conservan en el Museo de Artes Decorativas de París— ninguna “Joya de la Corona”.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Archivo General de Simancas” (AGS). Patronato Real. Testamentos Reales. Caja 29, n° 40.20 de agosto de 1598. “Disposiciones de Felipe II sobre joyas”.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Inventario de los Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, t. X, págs. 229-250, n° 1953.

<sup>3</sup> “Biblioteca Nacional de Madrid” (BNM), Manuscrito 1750, t. II, folios 486-510. “Sucesos políticos del Reinado de Felipe II y otros”.

<sup>4</sup> AGS. Contaduría Mayor de Cuentas. Primera Época. Legajo 1076. 20 de marzo de 1571. “Carta del Rey Felipe II sobre deudas del fallecido Príncipe Don Carlos”.

<sup>5</sup> AGS. Contaduría Mayor de Cuentas. Primera Época. Legajo 1092, folio 1 R. “Almoneda de la Hacienda del Serenísimo Príncipe Don Carlos”.

<sup>6</sup> AGS. Contaduría Mayor de Cuentas. Primera Época. Legajo 1076. Folio 50. “Joyas que entrega el secretario Gaztelu a Diego de Olarte”.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Op. cit.*, t. XI, págs. 559-560, n° 4949, y BEER, R. “Inventare aus dem Archivo del Palacio zu Madrid”. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XIX (1898), pág. CLVIII, n° 1961.

<sup>8</sup> BNM. *Op. cit.* Folio 489 R.

<sup>9</sup> BNM. *Op. cit.* Folio 505 V.

<sup>10</sup> *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. (CO.DO.IN.). Madrid, 1966, t. CIII, pág. 440. 8 de febrero de 1570. “Su Magestad al Embajador Chantonné”.

<sup>11</sup> CO.DO.IN. *Op. cit.*, pág. 488. 12 de abril de 1570. “Carta de Chantonné a Su Magestad”.

<sup>12</sup> CO.DO.IN. *Op. cit.*, pág. 502. 6 de mayo de 1570. “Carta del embajador Chantonné a Su Magestad”.

<sup>13</sup> CO.DO.IN. *Op. cit.*, pág. 510. 14 de mayo de 1570. “Carta de Luis Vaneegas a Su Magestad”.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J.: “Velázquez y las joyas”. *Archivo Español de Arte*, t. XXXIII, n° 150-151 (1960), pág. 272.

<sup>15</sup> AGS. Patronato Real. Diversos de Italia. Caja 45, n° 106. “Memorial de las cosas que necesitaba Margarita de Austria para su sustento y casa, pensión, joyas, tapicería, Holanda, caballos”.

<sup>16</sup> LANLLIER, J.; PINI, M. A.: *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. Suiza, Office du Livre, 1971, pág. 70.

# Nicolás Caputi, Dibujante de Cámara de Felipe V

Por Carmen Díaz Gallegos e Isabel Gómez Muñoz



"Trozo de Costa  
con figuras".  
Nicolás Caputi.

Nombres como Houasse, Procaccini, Ranc o Van Loo, sobradamente conocidos en el mundo del Arte, se asocian de inmediato como pintores de cámara de Felipe V; algo parecido ocurre con el teniente coronel don Juan José Navarro, como profesor de Dibujo de los Infantes. Hay, sin embargo, un modesto dibujante de cámara de este Monarca, cuya obra es desconocida y del que hasta ahora sólo se ha ocupado Jesús Urrea en su tesis doctoral<sup>1</sup>, si bien no ha podido localizar las obras que cita, lo que nos ha llevado a divulgar, por este medio, algunos de los cuadros que el Patrimonio Nacional conserva de Nicolás Caputi.

## DATOS BIOGRÁFICOS

Dibujante napolitano y caballero del hábito de San Esteban. Nació en 1660, fue hijo de don José -Marqués de Santa Catalina, Presidente de Cámara del Reino de Nápoles, Regente del Consejo de Italia y Caballero de la Orden de Santiago-.

En el año 1702 entra al servicio de Felipe V, y es nombrado dibujante de su Real Cámara durante el viaje que el Monarca realizó a Nápoles. Al ser tomada esta ciudad bajo las armas del emperador austriaco, fue apresado, sus bienes embargados y su casa incendiada por ser vasallo del Monarca español. Condenado al destierro, se marchó a Roma, donde permaneció más de veintidós años. Se casó y tuvo "nueve hijos y dos hembras".

Solicita venir a la Corte española, ya que "todos los médicos le han aconsejado tomar los Aires de Mar en Barcelona" para evitar perder una pierna. Se le concede el permiso en 1525, según consta en la carta que le dirige el Marqués de Grimaldi, instándole también a que "avise lo que necesita para hacer su viaje a fin de que su Magd. pueda mandarle socorrer". Sin embargo, esta ayuda no llega, por lo que, como no podía desplazarse con toda su familia, "se puso en camino con un hijo de singulares habilidades para la Música y muy excelente Pintor", que murió en Génova durante el viaje.

Ya en la Corte se le asignó el mismo sueldo que "gozaba" en Italia, 25 doblones al mes, "que no le bastan por 15 días ni tampoco puede dar alivio a su familia en Roma".

En 1732 tiene problemas con la justicia "por delito de amancebamiento con demasiado escándalo" y por tenencia de dos pistolas en su domicilio. Se vio obligado entonces a solicitar un trato de favor por su condición de dibujante de Cámara, pese a lo cual fue encarcelado.

En 1737 continúa la penuria económica que caracterizó su vida, y suplica, en reiteradas ocasiones, que se le paguen los nueve años de sueldo que se le adeudan. Finalmente el Rey le concede el importe de un año de sueldo como ayuda, que, debido a complicaciones burocráticas, en junio aún no había podido cobrar.

De la correspondencia conservada se desprende que su estancia en España debió transcurrir entre Barcelona y la Corte, pero sobre todo en aquella ciudad, ya que cuando reclama sus honorarios solicita siempre que se le envíen allí. La última noticia que tenemos de Caputi es una breve carta dirigida a don Sebastián de la Cuadra, en la que solicita la concesión de la Llave de Ayuda de la Furriera para un criado suyo, en agosto de 1737<sup>2</sup>.

## OBRA

EL RAPTO DE LAS SABINAS

"Dibujo en Carta Pergamino, hecho de pluma, y mano de Nicolás Caputi, que representa el Robo de las Sabinas, tiene quince dedos de



"Salvamento de Rómulo y Remo".  
Nicolás Caputi.

alto, una tercia y seis de ancho, con Christal y Marco liso dorado..." según figura en el Inventario de Isabel de Farnesio con el nº 565 y la flor de lis<sup>3</sup>.

Según la tradición, el Rapto de las Sabinas tuvo lugar en Roma durante una fiesta dada por Rómulo a los sabinos, de cuyas mujeres se apoderaron los romanos, lo que dio lugar a una guerra en la que las propias sabinas terminaron interponiéndose entre ambos bandos contendientes.

"El carro del sol".  
Nicolás Caputi.

Aparecen, en primer término, varios romanos raptando a mujeres sabinas. Detrás, la estatua

de Poseidón, el templo y el obelisco oponen su estatismo a la dinámica de las figuras que, pese a la variedad de sus actitudes y a la corrección del dibujo, muestran un dramatismo poco convincente.

Nos remitimos a los estudios realizados por Jesús Urrea<sup>4</sup>, que aportan datos importantes sobre este dibujo y el titulado "Rómulo y Remo", según los cuales bien podrían ser los mencionados en la carta que el cardenal Acquaviva dirige al Marqués de Grimaldi, el 15 de julio de 1724, en los siguientes términos: "He hecho poner entre los fardos del Sr. Cardenal Borja en



un cajoncito dos dibujos que embia a regalar al Rey Don Nicolás Caputi ... y espero han de ser de su real gusto porque son muy bien trabajados”.

Esta posibilidad queda corroborada por la coincidencia de fechas según inscripción situada al dorso: “D. Nicolaus Caputus Delineator Camere Sacre. Catholice Maiestatis Calav. Faciebat Anno 1724”.

El dibujo, enmarcado, se encuentra en los Reales Alcázares de Sevilla <sup>5</sup>.

#### RÓMULO Y REMO

Consultado el Inventario de Isabel de Farnesio, con el nº 903, hallamos la siguiente descripción: “Otras seis Pinturas que asimismo fueron Abanicos y representan la 1ª a Rómulo y Remo quando fueron encontrados a la orilla del Río por el Pastor, el qual los entregó a Su Muger para criarlos ... tienen quarta de alto y

En la zona central inferior puede leerse, sólo parcialmente, la firma del artista:

“Nicola.. Caput ... Ca.... Sa... .atholice Majestatis ..”. Jesús Urrea <sup>6</sup> fija la datación de este dibujo en 1724. Esta obra se encuentra en el Palacio de San Ildefonso <sup>7</sup>.

#### EL CARRO DEL SOL

Hallamos en el Inventario de 1746, en el asiento nº 895, la siguiente descripción: “Dos dibujos egecutados con tinta de la China, que representan, el uno el Carro del Sol acompañado de las oras...”.

El dibujo representa a Apolo o Febo conduciendo el carro del Sol, acompañado de las Horas matinales y precedido de la Aurora, mensajera del Sol, que antecede al nacimiento del día.

Consideramos esta obra copia del tema conocido como “La Aurora”, pintura al fresco realiza-



“Vista de un puerto”.  
Nicolás Caputi.

media vara y dos dedos de ancho. Marcos dorados de dos órdenes de talla y sus Christales...”.

Este episodio está inspirado en el relato de la Eneida, según el cual Numitor, amada por Marte siendo vestal, tuvo dos hijos gemelos, Rómulo y Remo, a los que hubo de abandonar en el Tíber. Hallados y amamantados por una loba, fueron recogidos finalmente por un pastor y su familia, momento que representa la escena central. A la derecha figuran un jinete y la loba huyendo, y en el lado opuesto, la personificación del río Tíber y dos nereidas que contemplan la escena.

Se trata de una composición integrada en las características dieciochescas, por el tema y el tratamiento de la luz, aunque de tonalidad un tanto fría.

Se aprecian con facilidad las piezas añadidas durante el reinado de Felipe V en los ángulos superiores, que transforman el abanico al formato actual.

da por Guido Reni en la bóveda del Casino Rospiigliosi de Roma (1609).

Lleva una inscripción al dorso en la que se lee: “Eques D. Nicolaus Caputus Delineator Camere Sacre Catholice Maiestatis Faciebat.”

El dibujo se conserva actualmente en el Palacio Real de Madrid <sup>8</sup>.

#### VISTA DE UN PUERTO

Continuando con la cita que iniciamos para describir el cuadro anterior, podemos leer:

“...el otro (dibujo) una orilla de Marina, al qual fue antes à Banico, y después reducido a las medidas que oy se halla; descúbrese a lo lejos un Castillo tienen a diez dedos de alto; y media vara menos dos de ancho. Marcos dorados de dos ordenes de talla...”.

El dibujo se encuentra en la misma línea de los ejemplos anteriores, con tratamiento y detalles propios de un miniaturista. En él parece representarse la vista del puerto de una ciudad oriental amurallada.



"Diversos pasajes de la Creación".  
Nicolás Caputi.

Tanto esta obra como la titulada "Rómulo y Remo" pertenecieron a la colección de abanicos de Isabel de Farnesio, analizada por Teresa Ruiz Alcón<sup>9</sup>, aunque solamente se menciona en este estudio el que representa la historia de Rómulo y Remo.  
El dibujo se conserva actualmente en el Palacio de El Pardo<sup>10</sup>.

#### DIVERSOS PASAJES DE LA CREACIÓN

En el Inventario de 1746 de San Ildefonso, asiento n° 897, se define este dibujo del siguiente modo:

"Otro igual a los antecedentes que representa la Creación de Adán, la de Eba, y quando Dios entregó a la última al primero. Tiene trece dedos de alto; y media vara menos tres dedos de ancho. Marco dorado liso".

El dibujo presenta, por tanto, dentro de una misma composición, tres episodios diferentes: en el lado derecho, la creación de Adán; en el contrario, la creación de Eva; y en un segundo plano, ocupando el centro de la composición, Dios Padre entregando a Eva como compañera de Adán. La representación del Paraíso Terrenal da pie al artista para realizar un bello estudio de paisaje, donde plasma con afán miniaturista los más diversos animales, reales o fabulosos, como es el caso del unicornio situado junto a la escena de la creación de Adán.

Como es usual, existe una inscripción en el reverso que nos aporta algunos datos sobre el artista y su obra.

"Eques Dn. Nicolaus Caputus Delineator Camere Sacre Catholice. Majestatis Faciebat. Aetatis sue annos 74. Anno Dni 1734".

Esta obra se custodia en el Palacio Real de Madrid<sup>11</sup>.

#### TROZO DE COSTA CON FIGURAS

En el inventario correspondiente a los bienes de Isabel de Farnesio, asiento 898-899, figura la siguiente descripción: "Dos dibujos, de Autor no conocido, que representan el uno un Arco al salir de una Marina donde se ve un Dibujante sentado inmediato del arco, y otras figuras...".

Dibujo en el que se muestra la combinación de una marina con representaciones de edificios y figuras. Suponemos esta vista tomada del natural por el artista, a quien podemos identificar, quizá, con el personaje situado en el ángulo derecho, disponiéndose a plasmar aquello que aparece ante sus ojos.

Por otra parte, es frecuente en el arte italiano de principios del siglo XVIII este interés por la representación de paisajes y entornos naturales. Como preclaros ejemplos de esta tendencia recordamos los nombres de Canaletto y Guardi, entre otros, en la escuela veneciana.

El dibujo muestra un acusado preciosismo técnico, aunque carente de la espontaneidad de los grandes maestros.

Esta pieza lleva la inscripción "Equus Caputus Faciet" al dorso. Se conserva, enmarcado, en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>12</sup>.

#### EDIFICIOS Y COSTA CON NAVÍOS

Completando la descripción del Inventario, que iniciáramos en el epígrafe anterior, se cita el dibujo n° 899 del siguiente modo: "... El otro una Marina donde se descubre una gran Fábrica

ca, y tres navíos en batalla. Tienen a once dedos de alto y diez y ocho de ancho. Marcos dorados con dos ordenes de talla y Christales...". Este curioso dibujo presenta un paisaje con edificios y parte de costa donde transcurre una batalla naval. En primer término, a la izquierda, pueden verse dos personajes a caballo junto a dos eclesiásticos y unos pilluelos que trepan por las arquitecturas y las ramas de los árboles. Las características generales de la escena están en consonancia con la pintura dieciochesca en la plasmación conjunta de paisaje y construcciones.

En el reverso puede leerse la inscripción: "Eques Don Nicolas Caputus Delineatur Camere Catholice Maiestatis Faciebat anno a Nativitate Dni 1727".

El dibujo está enmarcado y se encuentra en los Reales Alcázares de Sevilla <sup>15</sup>.

#### PAISAJE

Nos referimos ahora al paisaje citado en el inventario de Isabel de Farnesio, con el n° 789, del siguiente modo:

"Otra (pintura) al temple de mano del caballero Caputi, que representa un Pays en que hay un hombre en un cavallo, y otro que le sigue a pie. Tiene quarta de alto; y un pie de ancho. Marco dorado con dos ordenes de talla...".

Curiosamente este cuadro presenta el cristal correspondiente a otra obra, de Caputi, señalada con el n° 846 en dicho inventario y cuyo paradero desconocemos.

"Paisaje con batalla naval".  
Nicolás Caputi.

Ambos cuadros aparecen inventariados en un solo asiento y con este último número a partir del Inventario de 1789, realizado tras la muerte de Carlos III <sup>14</sup>.

El paisaje está constituido por una naturaleza abierta y escarpada, con una cascada a la izquierda, que desciende entre peñascos, formando el curso del río, paralelo al cual discurre un camino. En último término, unas montañas se recortan sobre el cielo.

Diríase que Caputi ha dado más importancia a la representación de la masa vegetal y al fondo que al resto de los elementos, pues, tanto los personajes como las zonas rocosas, presentan formas un tanto abocetadas. Sin duda, parece desenvolverse mejor con la pluma que con el pincel.

En la parte posterior figura la siguiente inscripción: "Eques Dn. Nicolaus Caputus Delineator Camere Sacre Catholice Majestatis pingebat Anno Dni. 1728".

El cuadro ha permanecido, desde tiempos de Felipe V, en el Palacio de San Ildefonso y presenta un buen estado de conservación <sup>15</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> URREA, J.: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, págs. 519-521.

<sup>2</sup> Archivo de Palacio, Expediente Personal de Nicolás Caputi, caja 177/12 y 15.





"Paisaje".  
Nicolás Caputi.

<sup>3</sup> A. P. San Ildefonso (1746), "Inventario de pinturas y alhajas que están a cargo de Don Domingo María Sani, aposentador, con que están adornadas las piezas del referido Real Palacio, que han sido compradas con el Bolsillo de la Reyna Nuestra Señora (Isabel de Farnesio)...", caja 13568.

<sup>4</sup> URREA (1977), pág. 320.

<sup>5</sup> *Técnica:* Lápiz negro, tinta a pluma y aguada sepia sobre papel blanco, adherido a lámina de cobre. *Dimensiones:* 270 x 355 mm. *Inventarios:* 1746, San Ildefonso, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 565, págs. 65 v. 64. 1789, San Ildefonso, Inventario de Carlos III, pág. 324. 1834, San Ildefonso, Inventario de Fernando VII, pág. 126 v. *Bibliografía:* Fagoaga, J. y Muñico, T.: "Descripción de los Reales Sitios de S. Ildefonso, Valsaín y Riofrío", Segovia, 1845, n° 565, pág. 54. Urrea (1977), pág. 320.

<sup>6</sup> URREA (1977), pág. 320.

<sup>7</sup> *Técnica:* Aguada sobre vitela. *Dimensiones:* 205 x 445 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 905, pág. 3155 v. 1789, Inventario de Carlos III, n° 905, pág. 358. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), n° 905, pág. 22. Breñosa, R. y Castellarnau, J.: "Descripción del Real Sitio de San Ildefonso", Madrid, 1884, pág. 116. Urrea (1977), pág. 320.

<sup>8</sup> *Técnica:* Lápiz negro, tinta a pluma y aguada gris sobre papel blanco. *Dimensiones:* 200x350 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 895, pág. 132. 1789, Inventario de Carlos III, n° 895, pág. 353. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), pág. 54. Ezquerria del Bayo, J.: Catálogo de la Exposición "El abanico en España". Madrid, 1920, pág. 53. Urrea (1977), pág. 321.

<sup>9</sup> RUIZ ALCÓN, M. T. "Países de abanico de Isabel de Farnesio", *Reales Sitios*, n° 53, 1977, pág. 52.

<sup>10</sup> *Técnica:* Lápiz negro, tinta a pluma y aguada sepia sobre papel blanco. *Dimensiones:* 270 x 390 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 896, pág. 132. 1789, Inventario de Carlos III, pág. 353 v. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), n° 896, pág. 34. Urrea (1977), pág. 321.

<sup>11</sup> *Técnica:* Tinta a pluma y aguada gris sobre papel blanco, adherido a lámina de cobre. *Dimensiones:* 250 x 370 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 879, pág. 133. 1789, Inventario de Carlos III, n° 879, pág. 353 v. 1834, Inventario de Fernando VII, pág. 124. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), pág. 34. Urrea (1977), pág. 321.

<sup>12</sup> *Técnica:* Lápiz negro, tinta a pluma y aguada sepia sobre papel blanco, adherido a lámina de cobre. *Dimensiones:* 215 x 320 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 898-899, pág. 133. 1789, Inventario de Carlos III, n° 898, pág. 353. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), pág. 34. Urrea (1977), pág. 321.

<sup>13</sup> *Técnica:* Lápiz negro, tinta a pluma y aguada sepia sobre papel blanco, adherido a lámina de cobre. *Dimensiones:* 215 x 320 mm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 899, pág. 133. 1789, Inventario de Carlos III, n° 899, pág. 353 v. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), pág. 34. Urrea (1977), pág. 321.

<sup>14</sup> A. P. San Ildefonso (1789), "Inventario y Tasación general de los muebles pertenecientes al Real Oficio de la Furrería ... cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey Don Carlos...", registro n° 261.

<sup>15</sup> *Técnica:* temple sobre tela, adherida a lámina de cobre. *Dimensiones:* 25 x 32 cm. *Inventarios:* 1746, Inventario de Isabel de Farnesio, n° 789, págs. 110 y 110 v. 1789, Inventario de Carlos III, n° 846, pág. 349. *Bibliografía:* Fagoaga y Muñico (1845), pág. 34. Breñosa y Castellarnau (1884), n° 846, pág. 91.

# Rehabilitación de los Jardines del Claustro Mudéjar *del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe*

Por Carmen Añón

Poema a la Virgen *hortus conclusus* de  
Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644):

*J*ardín cerrado, inundación de olores,  
fuente sellada, cristalina y pura,  
inexpugnable torre, do segura  
de asaltos, goza el alma sus amores.  
Intactas guardas tus hermosas flores  
matas la sed, destierras la segura  
ostentas majestad, y desa altura,  
penden trofeos siempre vencedores.  
El verdor tuyo nunca el lustre pierde  
ni se enturbe el candor de tu corriente;  
firme está tu invencible fortaleza.  
Que es el jardín cerrado siempre verde  
es siempre clara la guardada fuente  
y el propio de la torre la firmeza.



Vista general  
del claustro

## EL MONASTERIO

Durante la Reconquista los monasterios van estableciéndose como defensas fronterizas. Sirven para evangelizar las tierras recién conquistadas y contribuyen a repoblar las amplias zonas vacías como la línea del Duero. Serán los Reyes, sus fundadores, los que posteriormente los irán cediendo a las diversas órdenes religiosas<sup>1</sup>.

Los Reyes, carentes de residencia en esas zonas avanzadas, las irán utilizando como casas-palacio, función que se asimilará a la propia del monasterio<sup>2</sup>. Testimonio de ello serán el Monasterio de San Vicente y la Catedral de Oviedo, los de Santa Creus, Poblet y Las Huelgas.

La Orden Jerónima fue una de las preferidas por la monarquía española. Su origen se remonta a Alfonso XI de Castilla (1312-1350), que hace reunir en Lupiana (Toledo) a todos los eremitas existentes en su reino. Gregorio XI autoriza la nueva Orden, basada en la regla de San Agustín, y sigue las indicaciones de las normas de San Jerónimo, uno de cuyos primeros monasterios será Guadalupe, lo que justifica tal vez su extraña y compleja arquitectura, que se fundamenta en su anterior vida aislada y eremítica que obliga a un mayor distanciamiento de las celdas y a la importancia de los patios para permitir el discurrir de las procesiones, de gran relevancia en la vida monástica.

Esta configuración arquitectónica y su emplazamiento a media ladera del monte son atípicas en la arquitectura monacal, que buscaba el fondo resguardado de los valles para la ubicación de los monasterios.

La primera noticia que tenemos se remonta a la existencia de una pequeña iglesia sobre la choza que se hizo al encontrarse la imagen original de la Virgen, la existencia de los cuatro primeros priores seculares y el comienzo del gran monasterio por fray To-



ribio Fernández (1548-1567), que construyó parte del circuito de la muralla, la torre de San Gregorio, la torre de la Portería, la torre de las Campanas y el Acueducto. Fray Diego Fernández (1567-1585) terminó la torre de las Campanas. Fray Fernando Yáñez (1589-1412), primer prior y fundador de la Orden Jerónima, tuvo como primera preocupación la conclusión de la Iglesia y el Claustro con sus adornos y dependencias: sala capitular, refectorio, ropería y las fuentes de la Cervatilla y del Templete.

Las obras del Monasterio continuaron prácticamente hasta finales del siglo XVII, con la edificación de la Hospedería Real, iniciada en 1487 con planos de Juan Guas; la botica, la enfermería y el claustro gótico, la escalera plateresca de subida al coro, la capilla de las reliquias con planos de Nicolás de Vergara, y ya en el siglo XVII el Retablo de la Iglesia con planos de Gómez de Mora, la sacristía y el camarín, además de otras muchas modificaciones y añadidos que hacen este monumento complejo y difícil de analizar. El Monasterio tuvo desde sus comienzos un gran protagonismo en la vida política y religiosa del país. Ignacio Garate señala lo siguiente: "Cuando vemos la prodigiosa trama de la portada de la basí-

*Real Monasterio de Guadalupe. Vista general.*

lica de Guadalupe no podemos por menos recordar este pasaje del gótico con las transcripción personalísima de nuestros artistas mudéjares".

Desempeñó un lugar importante en la ganadería trashumante de la Mesta, cuyo consejo se reunía en la Sala Capitular. El esquila de los rebaños de ovejas churras y merinas era una de las actividades mayores del Monasterio, a la que seguían todo el ciclo completo de operaciones de tratamiento de la lana, la hilatura y el tejido.

A estas labores agrícolas y ganaderas se unieron una serie de talleres artesanos de extraordinaria calidad. De estos salieron maravillosos y delicados tejidos y bordados de mantos, dalmáticas y casullas, que podemos admirar en su extraordinario Museo, el mejor de su época.

En el taller del Scriptorium se confeccionaron bellos códices miniados, cantorales y riquísimas encuadernaciones, cuyos materiales se realizaban y obtenían en su totalidad en el Monasterio: cueros, herrajes, hilos, esmaltes, tintes y sedas, a los que se añadía el cultivo de la morera y los gusanos de seda.

El 8 de diciembre de 1995, en Cartagena de Indias (Colombia), y ratificado el día 11, en un emotivo acto que contó con

la presencia del Ilustrísimo Director General de Bellas Artes, don José Guirao; de otras autoridades españolas; y de don Serafín Chamorro, prior del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, fue declarado Patrimonio Mundial.

## EL CLAUSTRO DE LOS MILAGROS

Es el centro de la vida monacal, tratado con el mayor respeto y a tono con la nobleza de todo el conjunto, donde se advina la presencia de las tres religiones que convivían en nuestra cultura medieval sobre una base romana y visigótica. Sobre esta base trabajaron artesanos o alarifes de formación islámica, técnicas que se introducen por el Norte, siguiendo la ruta del camino de Santiago, o por el mundo islámico, que ocupaba todavía el sur de la Península y que perduró aún mucho después de acabada la Reconquista.

Su religión elimina la escultura figurativa, tanto de personas como de animales, que sustituye con imaginación por una riquísima decoración de arquerías, lacerías y dibujos esgrafiados en cal, aplicando diferentes pigmentos a los revocos. Según Tomás Balbás era un *arte pobre* en sus materiales: azulejos, yeserías, ladrillos, morteros de cal, maderas, etc..., observándose en nuestro Claustro el empleo de técnicas de origen romano: mortero con cal grasa apagada y ladrillo machacado que permiten obtener estucos de gran dureza.

El Claustro es medianero al Norte con las cinco Capillas; al Sur con la Iglesia; al Este con el refectorio de los monjes y al Oeste con la portería.

El padre Sigüenza, al referirse al origen del Claustro, señala lo siguiente: "Luego y sin saber con qué comenzó (fray Fernando Yáñez) a abrir cimientos, a traçar una gran casa, claustro y oficinas, porque lo que hasta allí estaba edificado, eran aposentos sueltos, sin traça o forma de monasterio,



La Fuente de la Cervatilla, en el lavatorio.

no más para recogerse aquellos capellanes distraídos. Lo primero que edificó fue un claustro grande no muy curioso ni de buena proporción en los anchos y largos..."<sup>5</sup>.

Efectivamente, como en muchos otros claustros de la época y en una arquitectura de yuxtaposiciones como ésta, el Claustro no es cuadrado, y por lo tanto ni sus lados son iguales (oscilando de los 40 metros a los 37,60 metros) ni tampoco los espacios formados por el cruce de los ejes.

El Claustro se organiza en una estructura de dos plantas. Adorna todo el patio una variada arquería "desde la forma de herradura, pasando por todos los grados del túbido, hasta terminar en perfectos lóbulos lanceolados con sus altos y bien ejecutados pretiles del mismo género"<sup>4</sup>. En el paño correspondiente a la Iglesia se abre una bella puer-

ta mudéjar, por donde salían las procesiones. En la galería de saliente está la portada de la capilla de Santa Cecilia. En el costado norte se ubicaron cinco capillas que daban al actual comedor de la la hospedería: la Magdalena, Todos los Santos, San Juan Evangelista y San Bartolomé, hoy desaparecidas; y la correspondiente a la enfermería. En la última ala, la única que presenta cuatro plantas en disminución, otra bella portada mudéjar daba paso al refectorio. Por todo el Claustro corre un pretil adornado con pequeños arcos de herradura apuntada que forman un apoyo, a modo de asiento hacia el interior. Se abre en los cuatro centros para permitir el acceso al Claustro a través de unas puertas de cerrajería.

La denominación de *Claustro de los Milagros* se debe a la serie de cuadros que adorna-

ban los lienzos del mismo. De ellos nos dice el padre Villacampa "de la venerable antigüedad de estos cuadros da testimonio, asimismo, una información jurídica que el Monasterio hizo en 1594 en la villa de Cañamero (Cáceres) sobre la fundación del Santuario y su adoración titular de "Guadalupe". En este escrito, conservado en nuestro archivo, varios testigos de cincuenta, sesenta y aún ochenta años, declaran haber visto siempre en los claustros del Monasterio las referidas tablas de los milagros y haber oído hablar de ellas a sus mayores y antepasados" <sup>5</sup>.

Este Claustro despertó una gran admiración en los viajeros y peregrinos que incesantemente acudían al Monasterio, y en sus relaciones está siempre patente el asombro y la fascinación que el Claustro les produjo, deshaciéndose en elogios.

En el centro del Claustro se alza un airoso templete, el mejor y más bello ejemplo del arte mudéjar en España, según los críticos de arte, obra de Juan de Sevilla en los años 1405-1406.

Recogemos parte de la bella y precisa descripción de Ignacio Garate: "El basamento tiene cuatro contrafuertes de esquina, pero aquí adornados con dos órdenes, superpuestos en sus tres caras de arquillos apuntados y rematados con pequeños óculos, como si de minúsculas catedrales góticas se tratara. Se enmarcan en cada cara grandes arcos apuntados con archivoltas que contienen dos arcos geminados de igual traza, apoyados en su centro por dobles y esbeltas columnillas de mármol... los capiteles con ornamentación gotizante, aunque introducen lacerías, son modelados en arcilla, que luego es cocida...

La bóveda inferior es esbelta y de bella traza, se forma con cuatro arcos apuntados, finalmente nervados, realizados en ladrillo, que arrancan de casi insinuadas mensulitas triangulares que sobresalen de la pequeña cornisa formada por

dos baquetones superpuestos que recorren el plano de arranque. Bajo esta cenefa corre otra donde alternan con círculos los llamados *picos de gorrion* en número de dos o tres; esta cenefa se enmarca en dos filetes planos. Todo ello apoya en una sucesión de canecillos muy próximos, que realizan el vuelo de esta cornisa... este mismo diseño de cornisa se repite al exterior para coronar el cuerpo basamental...

El cuerpo superior está formado por tres cuerpos superpuestos retranqueados. Cada uno está compuesto por ocho gabletes formando ochava... El conjunto se complementa con una aguda aguja piramidal, de sección cuadrada, decorada con elementos cerámicos que se suceden en las aristas, rematándose con tres formas torneadas y cruz de forja. Estos gabletes o pequeños tímpanos están profusamente decorados. Contienen en su plano series de arquillos apuntados de ladrillo aplantillado, enlazándose las arquerías con casetones cuadrados que cubren el plano triangular. Una pequeña cornisa festonea los planos de cubierta de enlosado cerámico. Todos los vanos de estos elementos se revisten de variadas y polícromas azulejerías que confieren al conjunto un cromatismo singular, ayudado por la incidencia de la luz en los variados planos que se suceden. Este diálogo entre el severo y estático cubo basamental tan profusamente decorado, transparente y casi monocromo, y el juego de formas que lo corona, que parece un paso de danza detenido, hacen de este pequeño monumento una de las más bellas páginas de la arquitectura española".

Un documento interesantísimo, el *Libro de los Caños del Agua*, nos dará una referencia precisa de la localización y detalle de todas las fuentes del Monasterio <sup>6</sup>.

Así nos describe la fuente del templete central "sobre un pilar de mármol, está asentada una muy hermosa payla (taza)

de metal de campana que tiene cinco varas y tercia en todo el redondo y una tercia de hondo; y por el borde alto, doce caras de niños con sus bocas, por donde sale el agua desde la dicha payla que está llena. Y desde el medio de dicha payla sube derechamente un caño de dicho metal de campana tan grueso como un brazo, que tiene dos tercias de alto, y está plumado en el dicho poste de mármol; y en este poste de metal de campanas, que es ochavada y muy bien labrada y dorada, que tiene ocho bocas de sierpes para esta fuente, por donde cae el agua en la susodicha payla. Y encima de la dicha olla está encajado en la boca della, un capitel de metal dorado con un cordón encima".

En las inscripciones en latín que bordean la taza mayor se puede leer: "Año de 1405 levantó esta fuente y castillo Fray Johan de Sevilla por mandato de fray Francisco Yáñez, primer prior y fundador de este monasterio", y continúan una serie de loores a la Virgen:

*"goçate Señora Virgen y Madre de Christo que por celestial y soberano secreto concebiste a tu criador: goçate pues abundantísima en gracia pariste al autor della sin dolor, conservando la pristina entereça: goçate pues tubiste hijo que los angeles adoran"* <sup>7</sup>.

*"Alegrate Señora que mereciste embajada celestial. Regocíjate pues fuiste la nube que cubrió el sol de justicia. Alegrate pues fuiste madre siendo Virgen, y sola entre las mujeres tubistes hijo guardando tu enterísima pureça: loentre las criaturas madre de luz: celebrete al cielo suplicandote todos nos seas intercesora, amparo y refugio de nuestras necesidades"* <sup>8</sup>.

Añade el Libro que la fuente descansaba sobre una columna de mármol cuyo capitel y basa eran de metal riquísimamente labrado.

Fray Carlos G. Villacampa nos aclara: "Al llenarse de agua el tazón de la fuente venía a caer por doce caras de niños a un pilón dozavado que todavía se

En la historia de la vida monástica la localización de los monasterios en sitios estratégicos, protegidos de los vientos con tierras ricas y fértiles, ha sido siempre de una gran belleza paisajística

conserva con gran parte de su alicatado mudéjar original”<sup>9</sup>. Frente a la puerta del refectorio se encuentra un templete de planta cuadrada con arcos de herradura apuntada y bóveda de crucería. En el centro, un estanque circular alberga una plataforma central que contiene una de las fuentes más antiguas del convento, denominada la Cervatilla. “...Tiene dicha fuente sobre una columna de mármol una muy capaz y bien vaciada taza de bronce adonde el agua cae por un sinnúmero de caños... Una cierva del mismo metal, sobre la cual está un niño que por la boca, ojos, narices y oídos también hace lo mismo...”<sup>10</sup>.

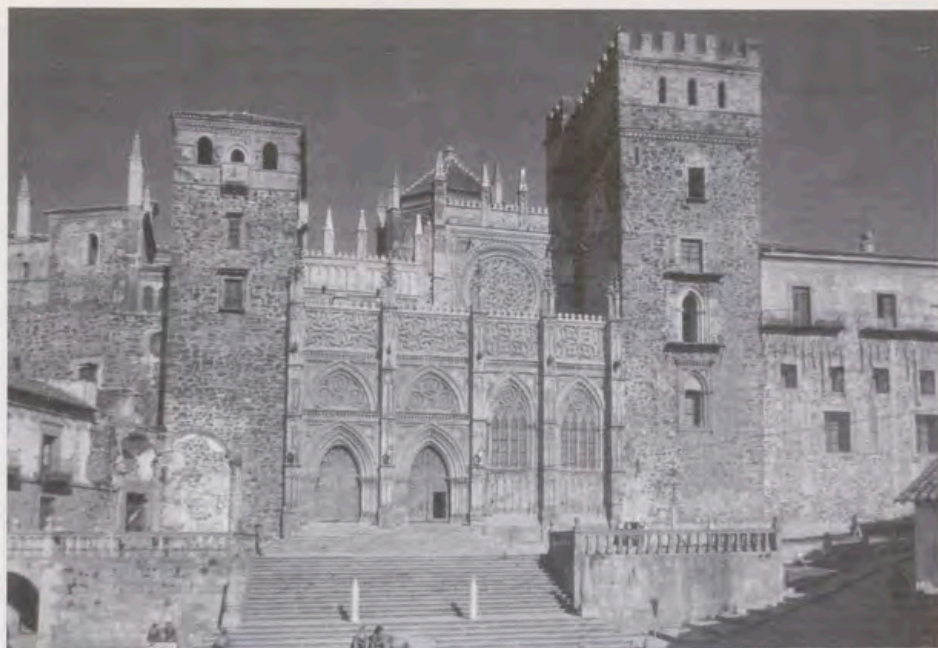
En su circunferencia tiene grabado: “Año de mil trescientos ochenta y nueve a veintidós de octubre siendo arzobispo de Toledo don Pedro Tenorio a petición e instancia de D. Juan el Primero, monarca de Castilla, confirmo el papa Benedicto decimo tercio: y tres años después se levantó esta fuente por mandato del padre F. Fernando Yáñez, primer prior y fundador de esta Real Casa: fue su artífice Juan Francés”.

Por debajo de esta inscripción había otra: “Sancta María, Virgen de las Vírgenes, sagrario de la Trinidad, espejo de los ángeles, refugio de los pecadores: apiádate de nuestros trabaxos, recibe con clemencia nuestros suspiros y aplaca la ira de su Santísimo hijo”.

Mélida sugiere que la cervatilla que la remataba era compañera de la árabe existente en el Museo Arqueológico de Madrid, procedentes de las ruinas de Medina Az-Zahara, próxima al lugar donde estaba enclavado otro monasterio jerónimo.

Que el Claustro era el claustro noble o de “aparato” nos lo demuestra a continuación: “Sólo sirve de limpiar las manos después de haber comido algún Rey, príncipe o persona tal, que sólo son los combidados de esta religiosa casa”.

Aún existían otras fuentes como la que estaba en el claustro alto en la terraza encima del lavatorio: “a la esquina opuesta mirando al Norte



*Fachada principal del Monasterio.*

corre una fuente con su pilar de jaspe blanco, cubierta del natural verde dosel de un parral muy hermoso”<sup>11</sup>.

La imagen del Claustro impresionaba a cuantos acudían al Monasterio y los relatos de los viajeros exageraban sin duda sus descripciones. Jerónimo Munzer, viajero alemán, ya en 1495 comenta refiriéndose al mismo: “Aquel sitio, en fin donde los naranjos presentan su fruto al alcance de la mano, es, ciertamente, devoto y deleitable, pero me falta espacio para hablar de tanta maravilla”. Madoz afirmaba que “el agua se repartía a una infinidad de caños, colocados alrededor de la cúpula que corrían en la procesión de Nuestra Señora...”. Ginés Ovejero: “Según cuentan las historias tenía artificiosísimos juegos de agua combinados con otros muchos surtidores que arrojaban al exterior desde diversos puntos del hermoso y alto templete...”. Aunque tal vez la mejor observación que se puede hacer de él sea la de fray Francisco de San José al afirmar:

“La arquitectura del Claustro es a los mosayco antiguo; y aunque no es pulido este orden en la materia, que es de cal y ladrillo, la favorece para su hermosura, se ha mirado siempre con mucho aprecio, por ser obra de aquellos primeros monjes... y por ese respeto tan piadoso quando se

labraron las dos portadas referidas no se atrevieron los religiosos que entonces eran, a levantar nuevo claustro de la misma cantería, como fueron sus intentos...”.

En la historia de la vida monástica la localización de los monasterios en sitios estratégicos, protegidos de los vientos, con tierras ricas y fértiles, ha sido siempre de una gran belleza paisajística. Generalmente estaban rodeados de una explotación agrícola dirigida y controlada por los monjes, que trabajaban la tierra con la mirada puesta en lo alto, “ni el que planta ni el que riega es algo, sino sólo Dios que da el incremento, pues aquella obra que se añade exteriormente la pone el hombre a quien sin duda también Dios creó, conduce y rige invisiblemente” (San Agustín).

En Guadalupe, desde muy antiguo, prestigiosos botánicos habían recorrido la comarca. Colmeiro afirma que lo hicieron Charles de l’Ecluse (1525-1609) y posteriormente Joseph Pithou de Tournefort (1656-1707).

Fray Gabriel de Talavera nos describe así el paisaje en el siglo XVI: “... Fuera de las frutas varias y altos árboles que juntando con otros las ramas y dándose abrazos amorosos, parece que se convidan con sus frutos, hay algunos tan soberbios y pujantes, que es

cosa maravillosa su alteza a la vista, de mucha defensa a los caminantes su sombra, y a los poderosos edificios muy acomodada su grandeza. Aquí se hallan los olorosos membrillos, los duraznos, los granados, las higueras, los perales y las copiosas olivas; aquí los manzanos hermosos, los ciruelos, los morales, y asimismo victoriosos laureles y palmas triunfadoras; grandes castaños, altos cipreses, fuertes encinas, crecidos robles, gruesos loros, verdes alisos y altísimos álamos, donde trepando las parras los hermo-sean con sus frutos y frescas hojas y ellos las sustentan con su firmeza. También se crían y fertilizan en este suelo muchos naranjos, cidros, limones, zamboas, camauesos, melocotones, albérchigos, avellanos, quexigos, nogales, enebros, fresnos, almendros, y otros sin cuento, de quien se asen y prenden las yedras ambiciosas; pasando en silencio gran multitud de otros árboles y plantas y algunas matas de menor cuenta, que la vecindad del agua produce y engendra, con otros mil géneros de hierbas medicinales y odoríferas flores que adornan y enriquecen el suelo de esta fresca y amenísima ribera, y apacientan con su alegre vista los ojos y el corazón...".

Como el espacio más emblemático, en el centro de estos monasterios, en el corazón de la clausura, está el Claustro, símbolo e imagen de un paraíso perdido, del jardín perfecto, jardín terrenal, jardín espiritual. El Claustro es cuadrado y esa cuadratura evoca el espíritu meditativo. Simultáneamente, los cuatro ríos del jardín del Edén, esas cuatro fuentes que son los Evangelios, las cuatro virtudes cardinales. San Bernardo reflexiona por su parte sobre las cuatro dimensiones de lo divino y las tres del espacio sensible, longitud, anchura y altura, a las que añade, misteriosa e impensable, la profundidad. Este cuadrado habla al mismo tiempo de lo material: los cuatro elementos con los que la



creación visible ha sido forjada. Dos de ellos, la tierra y el agua, competen en la fase lunar, nocturna, femenina, que vienen a unirse indisolublemente en la cuadratura claustral, con los otros dos, el aire y el fuego, elementos de la vertiente viril, estival, solar, activa, en una fusión armoniosa y controlada de estos cuatro principios.

En el claustro-paraíso, donde la creación se muestra en la pureza del primer día, el tiempo, análogamente a lo que será revelado en el cielo al fin del mundo, se anula en total confusión de un pasado y de un futuro de perfección. La fuente para la ablución ofrece la imagen permanente de un bautismo, de la gracia concedida de Cristo.

Toda esta tradición medieval que centraba la idea de iglesia-paraíso, traspuesta a la de monasterio-paraíso, recogida de la frase de San Bernardo, que asegura "el claustro representa al Paraíso celestial, donde había un solo corazón y un mismo amor de Dios y voluntad", frase que recogiera el padre Sigüenza cuando, al referirse al claustro de El Escorial dice: "Imaginé este claustro como un místico paraíso terreno...".

Rosa (*Rosa centifolia*).  
"Tacuinum sanitatis"  
Luís Cogliati Arano.

El cristianismo superpone y recoge el simbolismo del jardín como microcosmos y lo traspone en dos direcciones con la misma simbología complementaria que puede tener el árbol, árbol de vida, unión del mundo terrestre con el mundo superior. Dios, a través de la palabra reflejada en el agua, se comunica con el mundo, al que fructifica y da vida. El mundo, el hombre en este caso, asciende hasta Dios a través del Árbol de la Vida, el templete aquí. Relación-elevación que el padre Sigüenza expresa en una frase final: "No acertamos a salir de este gran claustro si nos dejamos llevar de lo que el alma acarrea; salgamos aunque sea volando y por los tejados...".

En Guadalupe el trazado y la arquitectura del Claustro se identifican en su totalidad con esta tradición y simbología monástica. Nos encontramos con una división en cuatro, por medio de cuatro ánditos ligeramente elevados que confluyen en un magnífico templete central.

Bien referenciada está la extensa hacienda que poseía el Monasterio, sus huertas y cultivos. Los inventarios de la Botica hacen referencia a la existencia de gran cantidad de plantas medicinales que se daban en la provincia, y en la biblioteca encontraremos ejemplares de *Mathiolus* (Petrus Andreas), y *Canones ex Arabico in Latinum convertii*, Venetiis, 1483; Carlos Clueio, *Historia Rariorum Plantarum*, Antuerpiae, 1601, y por supuesto el *Pedacio Dioscorides Anazarbeo*. Para nuestra selección de plantas nos hemos servido de todos ellos.

## C RITERIOS DE INTERVENCIÓN

Se ha seguido una estricta y severa metodología antes de formular los criterios definitivos que configuran nuestra actuación. Una rigurosa investigación histórica, recurriendo a las fuentes y archivos originales encomendada al profesor don Antonio Ruiz,

especialista en arquitectura de la Orden de los Jerónimos, ha sido nuestro primer punto de partida, complementada por una exhaustiva búsqueda en el propio Monasterio de todas aquellas fuentes que podían proporcionarnos alguna información: biblioteca, museos, arquitectura, escultura, etc., han sido cuidadosamente estudiados con objeto de extraer datos que pudieran ser útiles y fiables para la rehabilitación del jardín.

En los trabajos de campo se ha analizado con minuciosidad el estado del jardín en el momento de empezar las obras, inventariando y catalogando todas las especies botánicas y levantando con todo detalle los planos necesarios para establecer su configuración.

La escasez de datos que, a pesar de todos los estudios, se habían conseguido, nos llevó a aconsejar una investigación metódica y detallada, realizando los necesarios estudios arqueológicos. No se ha añadido ningún dato importante respecto al jardín original.

No se ha tratado de hacer una rehabilitación integral o parcial del Claustro, por carecer, como ya hemos manifestado, de los restos que nos pudieran servir de guía, o en su lugar de planos o documentos gráficos que suplieran esta carencia. De acuerdo con el espíritu de la Carta de Florencia (Icomos, Florencia, 1986) sobre restauración de los jardines históricos, la estructura del Claustro, la fuerza de sus elementos arquitectónicos, las pequeñas indicaciones escritas nos aconsejaron hacer una rehabilitación de características ambientales, acorde con el origen del Claustro, para resaltar y subrayar la belleza del conjunto.

## EL ESPÍRITU DEL CLAUSTRO

Si intentamos llegar al *alma dormida* del jardín, la cita "entre un algo escondido y lo aparente", no vemos este espacio como lo que clásicamente se ha dado en llamar un jardín hispano-árabe. Es



Imagen de la Virgen de Guadalupe. Siglo XII.

un jardín donde tal vez trabajasen jardineros moriscos y donde su influencia es sin duda notoria, pero ante todo es el jardín de un monasterio cristiano y uno de los lugares más notables y más representativos de todo el conjunto.

No tenía ni debía ser un huerto de plantas medicinales, para las que ya había un lugar específico dentro del convento, como nos dice el padre San José al hablar de la botica: "Tiene inmediato un hermoso huerto, con abundancia de agua, en que hay árboles y plantas exquisitas de las que se hallan en raras partes y sirven para algunos medicamentos", salvo tal vez la excepción de alguna planta extraordinaria o recientemente conseguida o regalada.

No podía ser en absoluto una huerta de hortalizas, ni por su extensión, ni por su necesidad, ya que las había abundantes

en torno al Monasterio, excluyendo tal vez, como en el caso anterior, alguna experimentación por su particular rareza.

Era pues, sin duda, el *locus amoenus*, el antiguo vergel medieval el espacio de nuestro Claustro. Y si lo estudiamos con todo detalle llegamos a la conclusión, como no puede ser menos al tratarse de un Real Monasterio, puesto bajo la advocación de la Virgen, de que todo el Claustro está dedicado a ella, y es todo él un canto a María, como nos lo demuestran los lirios y azucenas y el Ave María incansablemente repetido entre las lacerías del templete.

Estamos pues ante un gran Claustro mariano en loor de la Virgen María, *hortus conclusus, fuente sellada, rosa mystica, turris eburnea...* bajo cuya protección y amparo está colocado todo el Monasterio.

Se ha mantenido el nivel ligeramente más bajo de los cua-

dros, en la medida en que la roca del subsuelo lo ha permitido, por recoger un modelo clásico en el jardín hispano-árabe, pero sin acentuar este desnivel en extremo y con la intención sobre todo de valorizar el templete central, elevándolo y separándolo de la vegetación existente. Esa separación la hemos acentuado por un canal perimetral que recoge el agua sobrante de la fuente central, con una lámina de agua corriente que discurre sobre un lecho de pizarra, en un tratamiento neutro, sin introducir ningún material que no estuviera ya presente en el Claustro, y que pensamos acentúa y valora el excepcional templete.

Para esta fuente central como solución temporal, se ha pensado en mantener lleno el pilón e introducir una columna de agua que se elevase aproximadamente un metro y medio, volviendo a caer en el estanque en chorro grueso.

Los cuatro ánditos o caminos del jardín se han tratado con losas de barro cocido de 30x30 centímetros, limitados a ambos lados por ladrillos de barro a sardinel.

Los cuadros tienen su correspondiente sistema de drenaje para evitar el encharcamiento del terreno que provoque la pudrición de las raíces y la aparición de plagas.

El riego sigue el antiguo sistema de riego a manta (por inundación), pero con control automático para facilitar el mantenimiento. Se han acompañado indicaciones para regularizarlo según las distintas épocas del año.

Asimismo se han recuperado y mantenido las antiguas atarjeas perimetrales, con los mismos materiales originales, efectuando las reparaciones necesarias.

Se han conservado también las especies vegetales significativas o importantes, incluyendo un hermoso ejemplar de *pitosporum tobira*, para el que se ha diseñado un alcorque especial necesario al rebajar el nivel del Claustro.

Aunque no es una especie

particularmente significativa, por su emplazamiento y porte tiene un indudable valor paisajístico dentro del conjunto que aconseja su conservación. Como dibujo básico para los cuadros se ha elegido un modelo clásico de lacería dentro de la inmensa variedad de dibujos existentes. Este motivo está presente en la ornamentación del templete y aparece en los más importantes monumentos de la época. La geometría da estructura al jardín y permite jugar con una vegetación aparentemente libre.

Los dibujos de lacería pertenecen tanto al mundo de la arquitectura oriental, de donde pasan al de la arquitectura hispano-árabe por el sur de la Península, como a la arquitectura monástica (Ordenes del Císter y San Bernardo) por el Norte y Centroeuropa. De ahí pasarán al diseño de los jardines, dando origen en la alta Edad Media a los conocidos *knots* ingleses. Estos dibujos se hacían con diferentes clases de plantas, muchas de ellas aromáticas o medicinales, que permitían la talla. Hemos elegido el *boxus sempervirens subfructicosa* por su crecimiento lento, su fácil poda y por ser planta de la época.

El dibujo tiene un esquema central que se entrelaza en un diseño que subraya y rodea el templete y se extiende por el resto de los cuadros. Es de fácil mantenimiento al haberse simplificado al máximo y permite que las plantaciones florales queden bien delimitadas al marcar su emplazamiento. La falsa simetría de los cuadros nos ha obligado a adaptar cada esquema, creando falsas perspectivas en cada uno de ellos, para asegurar la estética de todo el conjunto.

La plantación presenta un volumen bajo en las proximidades del templete para una mayor transparencia del Claustro y visibilidad de la arquitectura, y se va elevando hacia los costados con la plantación de granados, cercis y naranjos en mayor número, que justifiquen el nombre de *claustr* o

*jardín de los naranjos* con que lo señalan las crónicas. Tres cipreses, a los que también hacen referencia los escritos, rompen la horizontalidad de la plantación.

Plantas olorosas y tapizantes se extienden por el interior de los cuadros en una plantación *a voleo*. Sólo en el interior de los motivos que enmarcan el templete la plantación es uniforme. El resto presenta un carácter más oriental. Todas las especies se han elegido tras un cuidadoso estudio histórico y simbólico. En la Edad Media cada planta hablaba un lenguaje que hoy día no podemos comprender pero que historia, tradición y cultura han mantenido durante siglos. En nuestro Claustro mariano cada planta está en relación con la Virgen y con la Iglesia y tiene un significado, y su presencia una razón de ser. Sobre este simbolismo se han buscado también relaciones estéticas de porte y color y relaciones botánicas de suelo y afinidades. Creemos que de esta forma colaboraremos en la trascendencia conceptual de la totalidad de la obra.

Asimismo se han recuperado la pequeña pérgola de la planta superior, que dará cobijo a una viña, imagen tradicional en el paisaje de la villa.

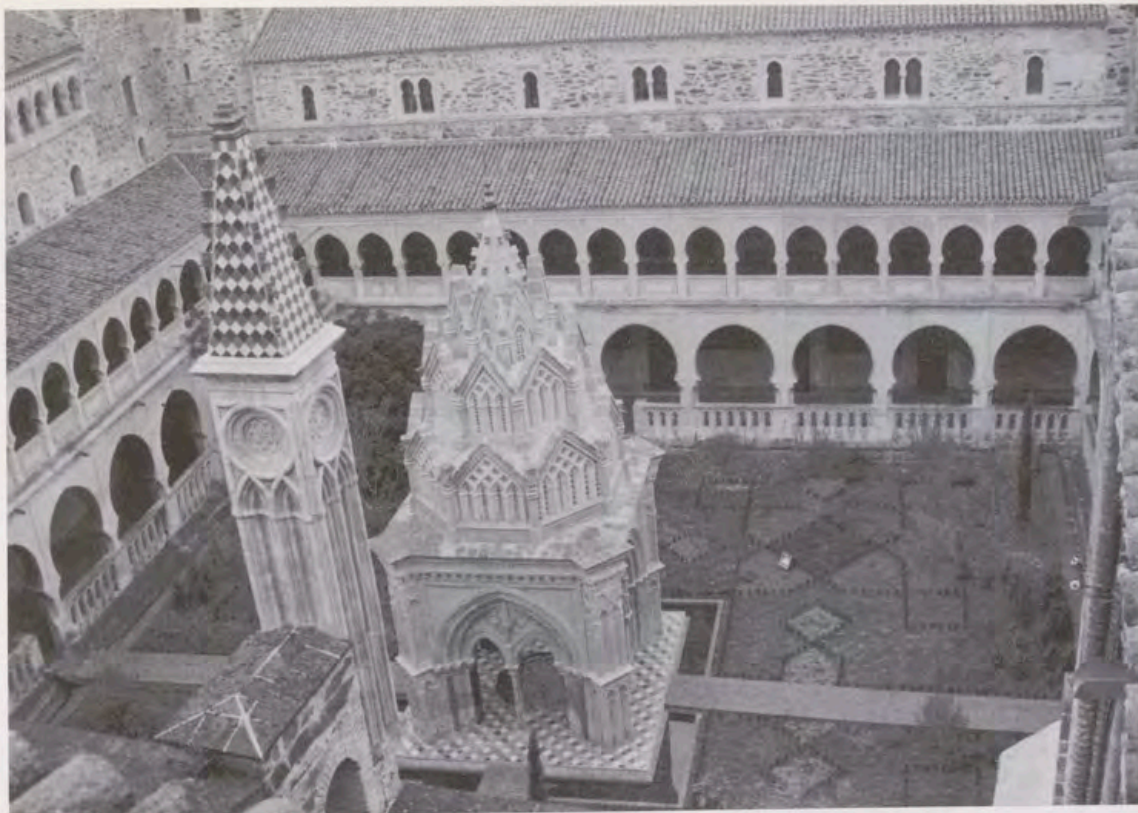
Una iluminación adecuada valorizará el templete en los casos que así se juzgue necesario.

El ciprés  
era el  
árbol  
sagrado  
del dios  
Plutón  
e incluso  
en tiempos  
paganos  
se  
consideraba  
como el  
árbol de  
la muerte

## LAS PLANTAS DEL CLAUSTRO MARIANO CIPRÉS

Nombre: *Cupressus Sempervirens. Cupresaceae.*

Origen: Regiones calientes o templadas del hemisferio norte. El ciprés era el árbol sagrado del dios Plutón e incluso en tiempos paganos se consideraba como el árbol de la muerte. El origen de este simbolismo es relatado por Ovidio en su *Metamorfosis*. Según la leyenda el joven Cyparissus amaba a un manso venado. Al matarlo accidentalmente, el joven pidió a los dioses poder llorarlo eternamente. El deseo



Vista general del Claustro.

se le concedió y el joven quedó convertido en un ciprés. Apolo decretó entonces que este árbol se convirtiese en un signo de dolor, creciendo siempre donde otros sufren.

Otra leyenda cuenta que el ciprés representaba a las hijas de Eteocles, quienes eran unas grandes bailarinas. Se atrevieron a retar a las deidades, quienes las castigaron arrojándolas a unas marismas. Gaea, la diosa de la tierra, tuvo compasión de ellas y las convirtió en un esbelto ciprés.

El ciprés es también el símbolo de la Virgen María, de la Iglesia y de Cristo, según Hrabanus Maurus. Este simbolismo se basa en la Apocriptia: "Crecí alto como un cedro de Líbano y un ciprés en los altos de Hermón". Pedro de Celles mantiene que la Virgen es tan elevada como un ciprés, dada la altura de su meditación.

El ciprés simbolizaba la Inmaculada Concepción de la Virgen María, redimida del pecado desde el principio del tiempo, según se lee en un himno en su honor, obra de Boncore de Santa Vittoria.

Este árbol podía simbolizar a los Profetas y a los Patriarcas, porque se pensaba que nunca perdía su verdura. Hallamos

el mismo simbolismo en Santo Tomás de Aquino, Sermones de B. Virgine.

Petrus de Riga sostiene que el ciprés es el símbolo de las almas purificadas, dadas sus características permanentes. Según San Gregorio el Grande representa a los elegidos del Cielo porque, al igual que el cedro, es de madera incorruptible. Según Hugo de San Víctor, fue una de las cuatro maderas utilizadas en la cruz de Cristo. Las otras tres eran el cedro, el olivo y la palmera.

#### LIRIO

Nombre: *Lilium Candidum*.  
*Liliaceae*.

Origen: Sur de Europa.

Según la mitología, el lirio nació de la leche derramada por Juno cuando amamantaba a Hércules en su sueño. Este líquido creó en el cielo la Vía Láctea, mientras que en la tierra hizo crecer un lirio, majestuoso en su blancura.

El lirio es, después de la rosa, la flor más ensalzada en la literatura. Para Joseph Jubert la flor tenía alma. Shakespeare la menciona a menudo. Tennyson estaba obsesionado por ella. El lirio simboliza la castidad, la pureza, la blancura, y la vieja realeza de Francia.

Berchorius mantiene que el lirio es la flor de la castidad y de la virginidad.

Textos tempranos cristianos mencionan el lirio como un atributo de los Confesores o Santos no martirizados. Por ejemplo, Tertuliano dio lirios blancos a los confesores y rosas rojas a los mártires.

Pero ya a principios del siglo VIII, el lirio fue adoptado como símbolo de la Virgen María. El lirio entre espinas se convirtió en el signo de la Inmaculada Concepción de la Virgen, en representación de la pureza de Esta entre los pecadores terrenales. Este símbolo derivó de una interpretación de *Los Cánticos* por San Bernardo de Clairvaux, que cita "como el lirio entre las espinas, así es mi amor entre las hermanas" y "¡Oh! Inmaculado lirio de la castidad". En otro poema María es como un lirio entre espinas porque se había salvado del pecado original.

Un acontecimiento de la vida de la Virgen, la Anunciación, se asocia en particular con el lirio. En la mayoría de las representaciones de la Anunciación, el arcángel Gabriel lleva el lirio a la Virgen, o éste se encuentra en un vaso al lado de Ella. A veces, tiene tres ta-

llos o tres capullos, para indicar la triple virginidad de la Virgen, antes, durante, y después de dar a luz a Cristo. Otra teoría importante relacionada con la Anunciación es la doctrina de la Purificación, según la cual María fue librada del pecado original en el instante de la Anunciación, por esto el arcángel Gabriel se representa con un lirio en su mano. De esta forma el lirio también se convirtió en un atributo del Arcángel.

Según Jacobo de Vorágine, en su *Leyenda Dorada*, cuando la Virgen subió al cielo en su Ascensión estaba rodeada de rosas rojas y lirios blancos.

Como símbolo de castidad, se transformó en el atributo de muchos santos.

Como símbolo de pureza, de vida eterna, y de la vida celestial de los santos en el cielo, aparece constantemente en representaciones del Paraíso.

Su imagen se encuentra repetidas veces en los libros corales del Monasterio de Guadalupe.

#### BOJ

Nombre: *Buxus Sempervirens*.  
*Buxaceae*.

Origen: Sur de Europa, Africa del Sur, centro y sur de Asia y trópicos.

Su nombre proviene del griego "pulknos", que significa "denso", refiriéndose a la textura compacta de la madera.

Consagrado a Venus en la antigüedad, era utilizado por los judíos para simbolizar la Fiesta de los Tabernáculos. Así fue asociada en la simbología cristiana con Pentecostés.

Dado que es una planta siempreviva, era considerada la planta del infierno y, consagrada a Pluto, era una planta funeraria.

Por ser siempreviva, también simbolizaba la fe en la salvación humana.

Asimismo, el boj puede representar a los más jóvenes que, dada su corta edad, son incapaces de hacer buenas obras por sí mismos, pero son leales a sus padres. Este simbolismo se basa en el hecho de que el boj es una planta pequeña que no produce frutos y es una siempreviva.

Según Hildegard de Bingen, el boj puede alegorizar la generosidad, así como los bienes espirituales.

#### CLAVELINA

Nombre: *Dianthus Caryophyllus*.  
*Caryophyllaceae*.

Origen: Gran Bretaña, norte y sur de Europa.

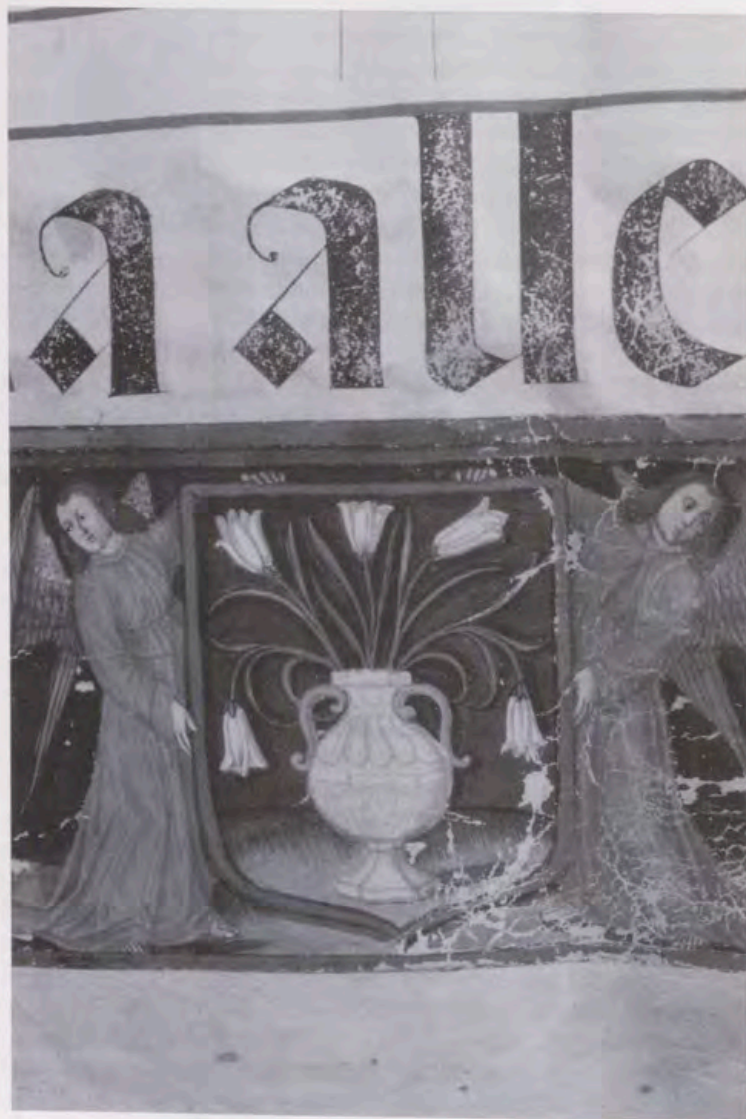
Género de unas 80 especies originarias de Gran Bretaña, norte y sur de Europa, el Cáucaso y los Balcanes. Es una planta anual, con un tallo alto y esbelto. Las flores son únicas o en ramilletes terminales. Se desarrollan en grandes alturas, en pendientes rocosas de las montañas, y necesitan un lugar donde los rayos del sol les lleguen directamente. Son capaces de tolerar los fríos inviernos del norte de Europa.

La clavelina era desconocida en la antigüedad latina. Según T. J. Rambosson fue importada de Tunicia a Europa en 1270.

El nombre griego "dianthos" significa "flor de los dioses". Este concepto permaneció asociado a la flor, por lo que la clavelina se representa a veces en un vaso al lado de la figura de la Virgen María, con fresas salvajes entre las praderas del Paraíso, o en las manos de Cristo Niño.

Era también un atributo de la Virgen. En numerosas ocasiones se representaba en el lugar de las rosas y los lirios alrededor de la Virgen o en las escenas con sarcófago de la Ascensión de la Virgen. Según la leyenda, cuando Esta ascendió a los cielos su sarcófago se llenó del suave aroma de rosas y lirios.

Dado su color rojo la clavelina era símbolo de amor. Podía significar el amor divino, y por lo tanto sustituir a la rosa roja o el amor terreno.



Lirio. (*Lilium candidum*).  
Libro de coro.  
Real Monasterio  
de Guadalupe.

Según una costumbre iniciada en los Países Bajos, la novia siempre llevaba una clavelina rosa el día de su boda, y se supone que el novio la tenía que encontrar. Por este motivo se convirtió en el símbolo del matrimonio y se representaba junto a escenas de boda.

#### ROSA

Nombre: *Rosa centifolia*. *Rosaceae*.

Origen: Próximo Oriente.

En la antigüedad la rosa, la reina de las flores, fue la preferida para las coronas y la elegida de los poetas en las fiestas, así como la flor del orgullo y del amor triunfante, dado que era la flor de Venus, diosa del amor que, según se dice, llevaba una guirnalda de rosas en el juicio de Paris.

Una encantadora leyenda griega cuenta que las rosas se crearon en el nacimiento de Venus: un frágil rosal brotó de la tierra cuando Venus salió del mar, y el néctar de los dioses hizo que la planta floreciera. Una variante de esta leyenda fue pintada por Botticelli, que mostró cómo una lluvia de rosas caía del cielo a la llegada de Venus a la orilla.

En la antigüedad la rosa era un símbolo funerario: "Posé mis huesos sobre un suave lecho de pétalos de rosas". Dada esta connotación de muerte implícita en ellas, en la simbología cristiana la rosa roja se convirtió en un símbolo de martirio.

Otra leyenda relata por qué las rosas tienen espinas. Antes de crecer con las demás flores de la Tierra, la rosa había crecido en el Cielo sin espinas, dado que esta bella flor no tenía mal alguno. Después de la Caída del Hombre, a la rosa le crecieron espinas, para recordar a los hombres, con su belleza y fragancia, el esplendor del Paraíso; y con sus espinas el pecado mortal.

Con relación a esta leyenda se dice que la Virgen María es como una rosa sin espinas, ya que está exenta del pecado original. Esta leyenda, junto a la Biblia, que dice que la Vir-



Detalle de la ornamentación del Templo.

gen es como un "jardín cerrado", fue la que llevó a representar a María Inmaculada rodeada de una rosaleda. En estas situaciones la Virgen aparece casi siempre con el Niño, la Virgen de la Humildad. Una variación de este motivo es la imagen de un rosal en las escenas de la Natividad. La rosa es uno de los atributos más comunes de la Virgen. Dante describe a María como una "rosa mística" en su *Divina Comedia*.

En numerosas escenas de la Ascensión de la Virgen se representa un rosal y unos lirios blancos brotando de la tumba de la Virgen. En la Coronación de la Virgen en el Cielo también suelen aparecer rosas, dado que sucede inmediatamente después de su Ascensión.

La rosa roja simboliza el dolor de la Virgen en la Pasión de Cristo. Más tarde esta iconografía se desarrolló: las rosas blancas simbolizan los felices misterios del rosario. Las rojas, los dolores secretos de la Virgen. Y las amarillas, sus secretos gloriosos.

#### NARDO

Nombre: *Nardostachys jatamansi*.

Origen: India.

"Mientras el rey yacía en su lecho, mi nardo esparcía su perfume" (Canto de Salomón, 1:12).

"María tomó una libra del costoso unguento puro de nardo y ungió los pies de Jesús y luego los secó con sus cabellos; y la casa se llenó con la fragancia del unguento" (Juan, 12:5).

En los tiempos bíblicos, el nardo se importó de la India junto con otras drogas como la canela y la cassia.

Se menciona tres veces en el Canto de Salomón, y dos en el Nuevo Testamento para designar a una planta aromática y al aceite derivado de ella, que se usaba en la antigüedad en perfumería como un ingrediente para el incienso del Templo. Se acepta su identidad por la mayoría de los traductores como la del nombre hebreo "nardostachys"; "nardos" es el nombre en griego, "nardus" en latín y "nardin" en sirio o persa. Aún más, la planta nativa del Nepal y otras partes de las montañas del Himalaya, desde donde fue introducida en India, recibe en estas regiones el nombre vedésiano de "narada" o "nalada". El nardo es una hierba perenne de la familia de las Valerianas, algunas veces incluida en este mismo género. Sus hojas y su tallo tienen infinidad de pelos. Sus flores crecen en diminutos macizos.

Todas sus partes contienen un aceite aromático, esencial por su utilización en cosmética, y en medicina como tratamiento de las enfermedades nerviosas.

## GRANADO

Nombre: *Punica granatum*.  
*Punicaceae*.

Origen: Persia e India.

La leyenda sobre el origen del granado cuenta que un viudo se enamoró de su hija Side. Para escapar de su padre, ésta se mató. Los dioses tuvieron compasión de la joven y la convirtieron en un granado. El padre fue convertido en un halcón. Por eso los halcones nunca se posan en los granados.

Otra leyenda cuenta que las granadas son la sangre coagulada del dios Dionisio.

El granado, por sus muchos frutos, es considerado el símbolo de la fertilidad, del deseo, y por tanto también del matrimonio. Por eso a Venus normalmente se la representa con una granada en la mano, y a los amantes en un bosque de granados. Según Demócrito, el granado y el mirto se quieren tanto que, si se hibridan, dan muchos más frutos y se hacen más fuertes.

La simbología del matrimonio puede haber arrancado de otra fuente. Según Athenaeus, el granado fue el único árbol que Afrodita plantó en Chipre. Por esto simboliza como atributo de Venus el amor.

En la simbología cristiana el granado representaba generalmente a la Iglesia, dada la gran unidad de infinidad de semillas en un solo fruto. Este significado pudo también ser tomado del Exodo, donde los curas llevan granadas como ornamento en sus vestidos.

Asimismo, el granado puede simbolizar la castidad de la Virgen María según San Jerónimo: "por granados y manzanas se simboliza la unión de todas las virtudes en la virginidad".

En la mitología pagana, el granado se atribuía a Proserpina y simbolizaba su retorno periódico en primavera a la Tierra. De este simbolismo de retorno a la Tierra y de rejuvenecimiento deriva el símbolo cristiano del granado: la esperanza en la inmortalidad y en la resurrección. Otra razón para este símbolo de Resurrección es, según Porta, que

el granado se hace viejo rápidamente, pero vuelve a crecer de sus raíces de nuevo.

Se dice que el jugo rojo de la granada alude a la sangre de Cristo en su Pasión. El granado también simboliza a los elegidos del Cielo, la virtud, las buenas obras, y los mártires; y cuando está abierto representa la caridad cristiana. La granada también simboliza al hombre perfecto, cuyas numerosas buenas obras están ocultas bajo una rugosa capa de humildad; en el interior tiene el jugo rojo de la caridad.

## VID

Nombre: *Vitis vinifera*.  
*Vitaceae*.

Origen: Zonas cálidas del hemisferio norte.

En la antigüedad, la vid era un atributo del dios Dionisio (Baco), quien se creía que la había creado.

En el Antiguo Testamento, la maldición del pueblo de Israel se compara a menudo con un viñedo plantado por el Señor y que está abandonado.

En la simbología cristiana, la vid es uno de los atributos más antiguos de Cristo. Este significado se desprende de las mismas palabras del Señor: "Yo soy la vid, vosotros sois las ramas" (Juan, 15:5). También simboliza el árbol de la cruz de Cristo.

Según una interpretación de la Biblia por Adán de Perseigne, era el símbolo de la Virgen María. En un Salmo de Edmundo de Canterbury, María se llamaba "la vid de la gracia que daba el vino de la alegría". En una homilía de San Juan de Damascenus, se dice que la Virgen nació de una vid que brotaba de Santa Ana y que floreció en dulces uvas que daban vida eterna a toda la humanidad.

La vid también era símbolo de la Iglesia y los profetas; los apóstoles y los doctores de la misma eran como torres en la niebla, erguidas para defender a ésta.

Por otro lado, representaba al pueblo de Israel conducido fuera de Egipto, y denomina-

do la viña del Señor. También era el símbolo de las sinagogas, del árbol de la Vida, de los apóstoles en el Paraíso, y de la felicidad del espíritu por su abundancia de uvas.

El trabajo en el viñedo simbolizaba las buenas obras de los cristianos en la viña del Señor; así, la poda de las vides se puede comparar con el buen cristiano que sigue los preceptos del Señor.

El Arbol de Jessé se representaba a veces como una vid con María en medio, ya que a Esta se la denominaba "el vino virginal que trajo consuelo a la gente desamparada".

Según Hrabanus Maurus, la vid simbolizaba las Sagradas Escrituras, el alma humana que carecía de dotes espirituales, la vida de una persona negligente, los hipócritas que buscan el favor humano mediante acciones vergonzosas, y los fieles elegidos como ministros de la Iglesia.

## AMAPOLA

Nombre: *Papaver somniferum*.  
*Papaveraceae*.

Origen: Todas las regiones templadas del mundo.

Según la leyenda, la amapola brotó de las lágrimas de Venus cuando ésta lloró la muerte de Adonis.

En la antigüedad la amapola era la flor consagrada a Ceres. Virgilio la apodaba "Cereale papaver". Supuestamente Ceres descubrió por primera vez la amapola en la Isla de Mecona.

Por sus muchas semillas (una sola amapola puede llegar a dar 3.200 semillas), se convirtió en un símbolo de fertilidad. La amapola también era simbólica del sueño, por sus cualidades soporíferas, y por lo tanto de la noche: "Entretanto la noche llegó, coronada por una amapola" (Ovidio, Fasti). Asimismo era un símbolo de la ignorancia y de la indiferencia, porque se creía que éstas eran producidas por el sueño, causado por la infusión de amapola; también de la muerte, porque una poción de amapola y cicuta se usaba en Grecia como veneno.

Según la leyenda, la amapola brotó de las lágrimas de Venus cuando ésta lloró la muerte de Adonis



Por tener el signo de la cruz en su centro y por su color rojo pasó a convertirse en la simbología cristiana en una alusión a la Pasión de Cristo. Como la amapola crecía en campos de trigo, también tomó la connotación de Eucaristía, siendo el trigo la carne de Cristo, y la amapola su sangre.

#### PEONÍA

Nombre: *Paeonia officinalis*.  
*Paeoniaceae*.

Origen: China.

La peonía es citada por Plinio como la primera planta medicinal de la Historia. Se dice que estaba consagrada a Apolo, ya que con ella éste curaba a los dioses heridos en la Guerra de Troya. El origen de esta cita aparece en *La Ilíada* de Homero, donde Apolo cura al dios Plutón con una planta. Aun así, Homero constata en *La Odisea* que fue el físico Peonio quien curó al dios Plutón cuando éste fue herido por Hércules. En ninguna de las dos fuentes se menciona el nombre de la planta.

En la simbología cristiana esta creencia fue adaptada de la siguiente forma: dado que Apolo

era el dios que daba la luz al mundo, y ésta también era una de las cualidades de Cristo, la peonía, símbolo de Apolo, se convirtió en un símbolo divino. Puesto que la raíz griega para el nombre de "peonía" es la misma que para la palabra "niño", la peonía se dedicó a los niños muertos. De ahí deriva su nombre italiano de "mortine".

Sus usos medicinales son múltiples. Las raíces y las semillas de la peonía se indicaban a las mujeres encinta desde la antigüedad. Dioscórides las recomendaba. Varios siglos más tarde, el Herbolario de Bankes aconsejaba a las mujeres ingerir las semillas en diversas situaciones.

Es una flor citada numerosas veces en Literatura. Shakespeare la menciona en *La Tempestad*, en el acto cuarto, cuando Iris da la bienvenida a Ceres, diosa de la abundancia, y recuerda sus parterres llenos de flores, entre ellas la peonía. Doscientos años más tarde el desdichado Keats hace una tierna alusión a las peonías en su Oda a la melancolía.

#### VIOLETA

Nombre: *Viola Odorata*. *Violáceas*.

Origen: Todo el mundo, excepto trópicos.

Las violetas pertenecen a la familia de las violáceas, un grupo importante compuesto por más de 450 especies. En los países occidentales son los ejemplos más conocidos y apreciados.

La leyenda cuenta que Zeus creó las violetas como comida para su amante Io, a la cual había transformado en una ternera para no ser descubierto por su mujer. La violeta era pues una flor muy apreciada en la Grecia antigua y, como cita Píndaro, el emblema de la ciudad de Atenas.

Normalmente se insiste en su forma inclinada, que se piensa sirve para proteger el polen de la lluvia, aunque también encontramos esta posición en numerosas flores. Sin embargo, el polen de muchas flores en posición vertical no se altera. Ruskin propone una respuesta mucho más satisfactoria en su obra *The Garden of Prosperina*: las violetas crecen más abundantemente en las

*Detalle de las plantaciones.*

pendientes expuestas al Sur. Son flores de pendiente, y no de campo abierto. Estas últimas se giran normalmente hacia el sol, mientras que las flores de pendiente adoptan un ángulo distinto.

La violeta simboliza la modestia y la timidez. Según la *Vitis Mystica*, atribuida a S. Bernard de Clairvaux, es la flor de la humildad, porque es una planta pequeña, que crece en sitios escondidos, de fragancia suave y color apagado. Por esto simboliza la Crucifixión de Cristo, el mayor signo de humildad. Dado su color violeta simboliza la Confesión; y por este motivo se dice que las violetas decoran el Jardín del Señor, al igual que los monjes se invisten de modestia. La violeta representa a la Virgen por la dulce virtud de su humildad.

#### LAUREL

Nombre: *Laurus Nobilis*. Lauraceae.

Origen: Europa del Sur, noroeste de África, suroeste de Asia.

Originario del sur de Europa y de Levante, donde llega a alcanzar una altura de 15 metros, y menos de la mitad cuando crece en sitios más fríos, nunca pierde su carácter denso y macizo.

Ovidio en su *Metamorfosis* relata que Apolo estaba enamorado de la ninfa Dafne, la cual se convirtió en un laurel cuando éste la intentó perseguir, por lo cual, en mitología pagana, el árbol del laurel está consagrado a Apolo y simboliza la poesía, los regalos proféticos y el éxito.

Tertuliano, en *De Corona Militis*, mantiene que Apolo se coronó a sí mismo con laurel después de haber matado al dragón en Delfi. Parece también que los ganadores en los Juegos Pitios (celebrados en honor de Apolo) eran coronados con laurel.

Según antiguas supersticiones, el laurel no era dañado por los relámpagos. Esta idea pasó a las creencias cristianas a través de los escritos de Isidoro de Sevilla.



En general, en la antigüedad era considerado como un símbolo de felicidad.

Para Berchorius, *Reductorium Morale*, el laurel simboliza la Crucifixión, porque Apolo abrazó el laurel de la misma manera que Cristo abrazó la cruz.

El laurel también representaba a la Virgen María, porque sus palabras recogidas en las Escrituras eran tan fragantes como las hojas del laurel. En un poema anónimo de un monje cisterciense del siglo XII, María era apodada un "laurel real".

En la simbología cristiana, el laurel retuvo muchas veces una connotación pagana, aunque se añadieron los significados de eternidad y castidad. El símbolo de castidad se debe a la creencia de que el laurel conserva su follaje incorrupto y, aún más, en la antigüedad el laurel estaba consagrado a las vírgenes vestales, que juraban una castidad eterna, como Dafne. Significa eternidad e inmortalidad, ya que es una planta siempreviva.

#### JAZMÍN

Nombre: *Jasminum Officinale*. Oleaceae.

Origen: Europa del Sur, Asia Central, Islas Canarias y Azores.

Es un género que comprende unas 200 especies de arbustos erectos o trepadores. Su nombre proviene del árabe

Violeta. (*Viola odorata*). Libro de Coro. Real Monasterio de Guadalupe.

"ysmyn", originario de Irán, Kashmir e India del Norte.

Florece en mayo, el mes consagrado a la Virgen María. Por esto, su color blanco, su forma de estrella, y su suave aroma se convirtió en la flor de la Virgen.

Simboliza también la gracia, la elegancia, la simpatía, el amor divino y la felicidad celestial. Todos estos símbolos derivan de las propiedades físicas de la planta, que es grácil, elegante y de dulce aroma. Se representaba usualmente en el Renacimiento junto a rosas, lirios y azucenas, cerca de la figura de la Virgen María o en las manos de Cristo Niño.

Según Picinelli, en *Mundus Symbolicus*, el jazmín simbolizaba la prudencia, la presencia de la Virgen en la crucifixión de Cristo, y la penitencia. Ocasionalmente se pinta junto con rosas, lo que significa la fe. Moretto identifica este sentido en un cuadro del Hermitage de Leningrado, *Fe*, donde en un ramillete de jazmín y rosas aparece la siguiente inscripción: "el justo vive de la fe". El jazmín es el ingrediente más común de los perfumes orientales, y se encuentra en numerosas cremas faciales. Dioscórides era conocedor de sus propiedades y describió el método para lograr el aceite de jazmín. François Coty basó su famoso perfume L'Aimant en jazmín blanco.

Su imagen se encuentra repetidas veces en los libros corales del Monasterio de Guadalupe.

#### IRIS

Nombre: *Iris germánica, Iris florentina. Iridaceae.*

Origen: Europa del Sur, África del Norte e India.

Una especie llamada así en honor de la diosa del arco iris, Iris, dada la gran gama de colores que pueden tener sus flores. No hay iris de colores tales que no los podamos encontrar en el cielo, y pocos colores del cielo que no se encuentren sobre los pétalos del iris, ya sean un azul sereno, un púrpura asombroso, o un rosa suave y sombrío. Sólo falta el rojo vivo. Este color aún no está en el campo de investigación de los botánicos, cuyo progreso para conseguir distintos colores de iris ha sido notable en estos últimos años.

Las variedades de iris más comunes son: el iris pallida, el iris florentina, el iris germánica y el iris pseudoacorus.

En la mitología pagana, la diosa Iris era la enviada de los dioses que conducía las almas de los muertos, en especial de las mujeres, al infierno. En *La Eneida*, de Virgilio, Iris era la encargada de llevar el alma de Dido al infierno, así como la mensajera de Zeus. Dado el

juego de palabras con Iris, que significaba tanto mensajera de los dioses como flor, la flor pasó a ser el símbolo del mensaje divino.

Este símbolo fue traducido a la iconografía cristiana, y así el iris se convirtió en el símbolo de la Anunciación. Como tal, el iris era un signo de mensaje, ardor, confianza y elocuencia (la variedad de colores de la flor es como la variedad de inflexiones de la elocuencia).

Algunos escritores eclesiásticos mantienen que el iris es el símbolo de la Virgen María, dado que *"la variedad de colores de sus virtudes es igual a la belleza y esplendor de los colores del iris"*.

También se identificó con el dolor de la Virgen. Este símbolo surgió de la coincidencia de que la pena de la Virgen ante la muerte de su Hijo en la cruz se representaba a menudo como una espada atravesando su corazón, y el iris también se apodaba en latín *gladiolus* (espada), ya que sus hojas parecían espadas.

El iris es la flor de Florencia y de la Toscana y, si tenemos en cuenta las numerosas representaciones de esta flor en el arte japonés, se podría nombrar la flor nacional del Japón.

Milton, Byron y Tennyson la han mencionado en sus poesías, para simbolizar los colores del Cielo, los últimos rayos del sol al atardecer o los colores del arco iris.

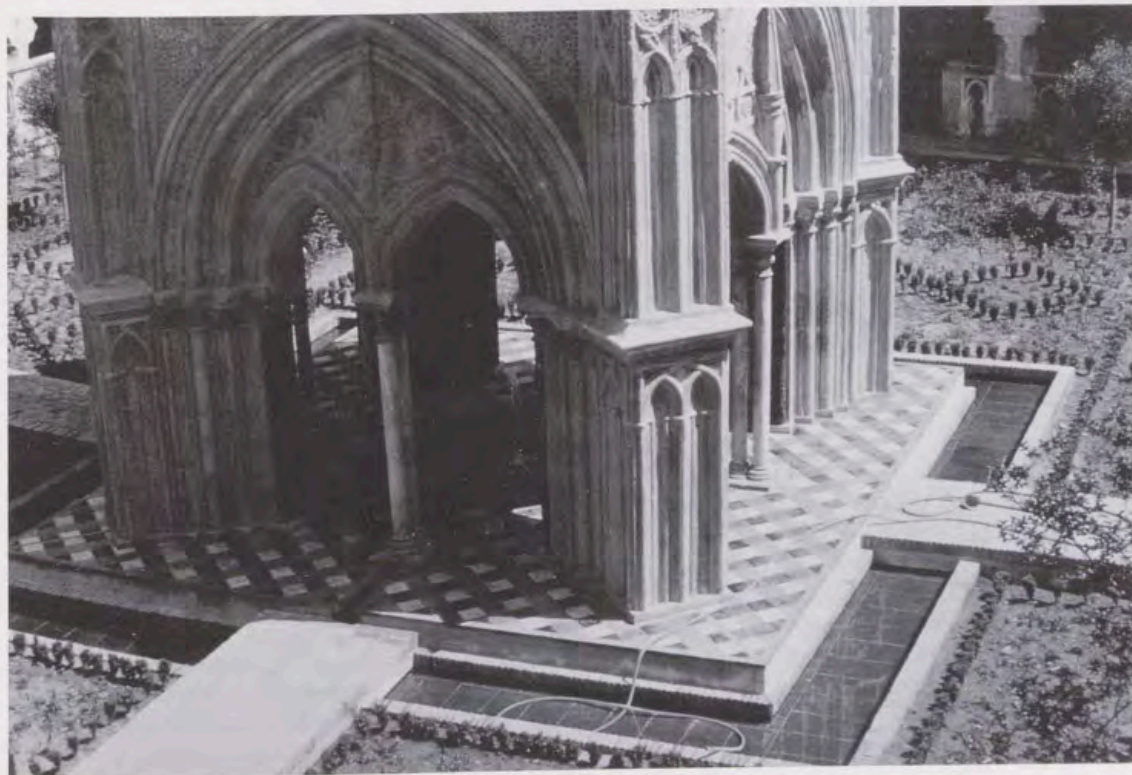
Su imagen se encuentra repetidas veces en los libros corales del Monasterio de Guadalupe.

#### NARANJO

Nombre: *Citrus sinensis. Aurantiaceae.*

Origen: China e India.

En los países orientales, de los que los árabes trajeron el naranjo, el fruto de este cítrico se llamaba "narandj", de donde se ha derivado "naranjo". Este era el símbolo de la castidad y de la pureza. Su flor blanca se empleaba especialmente para representar la pureza, y por esto es el ornamento característico de las novias, y un símbolo del matrimonio. Este simbolismo tiene un origen pagano, dado que, según la leyenda, Júpiter entregó flores de naranjo a Juno en su boda. Athenaeus comentó que de la Tierra nacieron las manzanas de oro de las Hespérides en honor a la boda de Júpiter y Juno, y que fue de este árbol de donde Júpiter cogió las flores blancas para el ramo de boda.



Detalle de la acequia perimetral del Templete.

Dado que las flores del naranjo eran las flores de la novia, se convirtieron en las flores de la Virgen María. Esta es la interpretación de Armando de Bellovisu de Bologna, quien mantiene que el naranjo es el árbol más bonito de todos, porque tiene frutos, flores y hojas al mismo tiempo. De la misma manera la Virgen María superó a todas las mujeres en dar a luz al mismo tiempo la flor blanca de su virginidad y el fruto de su castidad.

El naranjo a veces reemplaza al manzano y a la higuera como Árbol del Bien y del Mal. El origen de este símbolo es que la naranja contiene muchas semillas y por tanto simbolizaba la fertilidad y el deseo. El Árbol de la Sabiduría significa la caída del hombre, pero también su redención después de la Pasión de Cristo. Según este significado, el naranjo representa uno de los árboles del Paraíso. Simboliza pues el Árbol de la Vida, dado que es una planta siempreviva y produce fruto en todo momento.

#### MIRTO

Nombre: *Myrtus communis*.  
*Myrtaceae*.

Origen: Mediterráneo y trópicos.

Símbolo de la paz para los hebreos y del amor para los griegos, esta planta bíblica es el símbolo, aún hoy en día, de la virginidad en algunos países. Se utilizaba para las coronas de los héroes en la antigüedad clásica y se relatan diferentes historias de esta planta, que se convirtió en el atributo de numerosas deidades.

El mirto era la flor consagrada a Minerva. Según cuenta la leyenda, una doncella de nombre Mirsina, amiga de Minerva, compitió con un joven en una carrera. Mirsina ganó y el joven la mató. Minerva entonces transformó a la doncella muerta en un mirto, su planta predilecta. Pero por encima de todo, el mirto se consideraba la flor de Venus, ya que, además de crecer cerca del mar, la leyenda cuenta que Venus tapó con ella su cuerpo desnudo al salir del mar. Sus



Detalle de la  
ornamentación  
del Templete.

frutos se consideraban afrodisíacos. Por esto se convirtió en el emblema del amor y del deseo sexual.

El mirto era también una planta del infierno, ya que cuando Dionisio fue allí a buscar a su madre prometió que enviaría en su lugar lo que más apreciaba de la tierra, es decir, la hiedra y el mirto.

Las ramas de mirto se usaban en las bodas como símbolo de alegría. Plinio menciona que se llamaba "mirto de bodas", dado su empleo en estas ceremonias. En la simbología cristiana el mirto, por su blancura y dulce aroma, así como por su connotación pagana de amor, es principalmente la flor de la Virgen María.

Según Ricardo de S. Laurent, el mirto simboliza la humildad de la Virgen, dado su pequeño tamaño; su virginidad, por su delicadeza; su generosidad y falta de interés en las cosas pasajeras terrenas, por ser una planta siempreviva.

En la creencia cristiana el mirto también es el atributo del arcángel Gabriel, de los gentiles y del profeta Isaías. Según Hrabanus Maurus simbolizaba la compasión.

Sus usos son varios. Los frutos son una delicia para los pájaros, y en los países árabes se utilizan algunas veces para la condimentación de los platos; en perfumería se emplea su aceite, llamado "agua de ángeles"; la madera, de excepcional finura, pero de una increíble dureza, se utiliza en marquetería; en farmacología se sirven de ella como componente para numerosos medicamentos. Su imagen se encuentra repetidas veces en los libros corales del Monasterio de Guadalupe.

## NOTAS

<sup>1</sup> La investigación para el proyecto de la restauración del Claustro la realizó don José Antonio Ruiz-Hernando, catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid. El arquitecto encargado de la restauración de la arquitectura del Claustro fue don Ignacio Gaiate, designado por don Dionisio Hernández Gil, director del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. El proyecto y la restauración del jardín fue realizado por doña Carmen Añón y doña Laura Martínez.

<sup>2</sup> CHUECA, FERNANDO, *Casas Reales en Monasterios y Conventos Españoles*, Madrid, 1966.

<sup>3</sup> SIGÜENZA, JOSÉ DE, O. S. H., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo I, Madrid, 1907. Citado por don JOSÉ ANTONIO RUIZ en "El Claustro de los Milagros", Guadalupe, año 1990, n° 706.

<sup>4</sup> ACEMEL y RUBIO (1912). Citado por don JOSÉ ANTONIO RUIZ, *ob. cit.*

<sup>5</sup> VILLACAMPA, FRAY CARLOS G., y RUDO, CARLOS, *Grandezas de Guadalupe. Estudios sobre la Historia y las Bellas Artes del Gran Monasterio extremeño*, Madrid, 1924, página 60.

<sup>6</sup> *Libro de los Caños del Agua de este Monasterio de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*. Manuscrito de 1540. Archivo del Ayuntamiento de Guadalupe. Copia en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, realizada en 1915 por fray Francisco L. Zuluaga y fray Jesús Ugarte.

<sup>7</sup> A. M. G. Códice 12: folio 185 rto. Citado por don JOSÉ ANTONIO RUIZ, *ob. cit.*

<sup>8</sup> A. M. G. Códice 12: folio 186 r. TALLAVERA, GABRIEL, *ob. cit.*, folio 196 r. y rto.

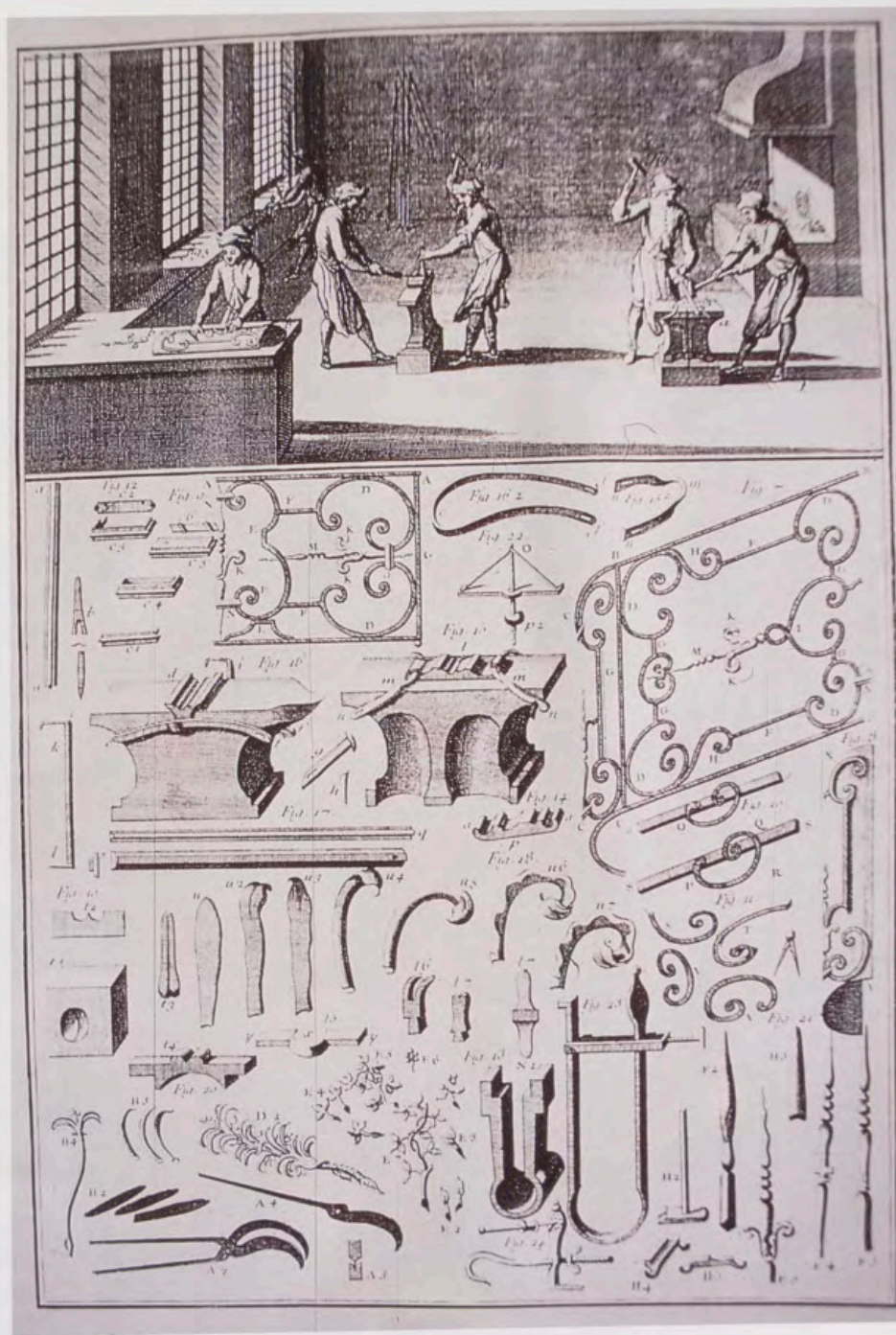
<sup>9</sup> VILLACAMPA, FRAY CARLOS G., *El claustro mudéjar de Guadalupe: Descripción de sus antiguas fuentes*, Monasterio de Guadalupe, agosto 1924.

<sup>10</sup> *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. Códice 12 del Archivo Histórico del Real Monasterio de Guadalupe. Anónimo. Escrito en la primera década del siglo XVIII.

<sup>11</sup> SAN JOSÉ, FRANCISCO DE, *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid, 1745, pág. 112, citado por don JOSÉ ANTONIO RUIZ, *ob. cit.*

# Rejería artística cortesana del siglo XVIII en los Reales Sitios: *I. La Granja de San Ildefonso y el Palacio de Riofrío*

Por María José Rubio Aragonés



Duhamel du Monceau, "Art du Serrurier", Paris 1767. Interior de una fragua del siglo XVIII y repertorio ornamental para rejería.



*Reja de ventana del piso bajo del Patio de la Herradura del Palacio de San Ildefonso, 1725-1734.*

La renovación artística fraguada en la España del siglo XVIII en torno al arte de Corte transformó el gusto por las artes decorativas, reflejándose de modo significativo en las del hierro.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, Francia desarrolló una Edad de Oro de sus artes del hierro, ligadas a los nuevos conceptos barrocos de la arquitectura, el urbanismo y los jardines. La construcción de Versalles hizo del uso del hierro forjado, como ornamento arquitectónico, una expresión típicamente francesa del espíritu barroco y una moda de rápida expansión en los proyectos artísticos de las monarquías europeas, que en España tuvo temprano reflejo en los Reales Sitios<sup>1</sup>. Este mecenazgo real aportó a la rejería un nuevo carácter civil y cortesano, como ornamento esencial de la arquitectura palaciega, entablándose una polémica acerca de la mayor conveniencia de materiales: el mármol y la piedra, por su armonía con el marco arquitectónico, o el hierro, por su ligereza, economía, posibilidades técnicas y decorativas y por ser, en palabras del Marqués de Scotti, "una nueva bizarría"<sup>2</sup>. En España, la discusión se centró, en la prime-

ra mitad del siglo, en torno a las preferencias por el mármol de los arquitectos italianos en la Corte y el gusto personal de los Reyes por la moda francesa del hierro forjado.

El valor urbanístico, como elemento de ordenación del territorio y delimitación entre el espacio público y privado, fue otro nuevo concepto de la rejería. En torno a los nuevos edificios se previnieron grandes perspectivas y espacios para permitir su visión completa, prefiriéndose la transparencia de los enverjados y la monumentalidad de las grandes puertas-reja de hierro, empleadas como hitos urbanísticos en puentes, caminos y en la compartimentación de jardines, a cuyo desarrollo estuvo muy ligada la rejería cortesana de los siglos XVII y XVIII.

El arte de los jardines tuvo en su desarrollo una gran influencia sobre el hierro, inspirado por los mismos diseños de los parterres a la francesa, en trazados de elegantes composiciones simétricas y elementos repetidos en torno a un eje central, que en el hierro fueron: barrotes perfilados en volutas y chapas repujadas de inspiración vegetal. La rejería de jardines adquirió así su sentido en la evolución de la propia teoría del jardín barroco a la francesa. En éste, la Naturaleza se "organiza" en compartimentos, en los que los elementos verticales, las estatuas, las fuentes y las rejas decoran y dividen los espacios sin impedir las amplias perspectivas. Los numerosos tratados y colecciones de modelos, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII surgieron sobre esta materia en Francia, transmitieron los nuevos presupuestos estéticos de la rejería francesa al resto de Europa. De entre ellos, destacaron los de Duhamel du Monceau, "*Art du Serrurier*" (1767), Babel, "*Premier Livre de Nouveaux Desseins de Serrureries*" (c. 1770), además de las grandes obras de conjunto como la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert (1765), la *Enciclopedia Metódica* (1790) y tantos otros. Pocos de estos tratados llegaron a España, aunque los arquitectos que trabajaron para la Corte los conocieron, puesto que sus diseños para rejería en los Sitios Reales se inspiraron en estos repertorios ornamentales.

En España, la rejería barroca a la francesa, en sus nuevos usos decorativos y urbanísticos, se implantó con los Borbones y su deseo de imitar el modelo versallesco, y se desarrolló, fundamentalmente, en los reinados de Felipe V y Fernando VI. En la primera mitad del siglo XVIII, se impuso en los Reales Sitios una renovación estética de las obras de hierro, al menos en obras concretas que dieran un aspecto más moderno a todo el conjunto. Los diseños realizados en San Ildefonso por arquitectos como René Carlier y José de Churriguera, para la rejería de jar-

dines, y los de Juan Esteban para la Puerta de Segovia, así como los de Sacchetti para los balcones principales de este Real Sitio y del Palacio Real Nuevo, los de Marquet para los balcones principales de Riofrío y los de Esteban Marchand, Bonavía, Ventura Rodríguez, Marquet o Villanueva para Aranjuez, fueron hitos del desarrollo de la rejería cortesana en España.

Estos diseños, sin embargo, no evolucionaron más allá del estilo Luis XIV ni siguieron la transformación del repertorio ornamental francés a lo largo del siglo. En España se implantó, de forma leve y en obras aisladas, la rejería rococó de la época de Luis XV. La tradición severa de la rejería del siglo XVII marcaba aún la estética del hierro en España y acentuaba la indecisión entre tradición y modernidad. La economía impidió igualmente la total implantación de la rejería más a la moda, al preferirse los encargos masivos a las tradicionales ferrerías vascas. Así, el arte del hierro participó también en el siglo XVIII en la búsqueda de un lenguaje nacional entre los modelos arquitectónicos y decorativos internacionales, que se desarrolló en los Reales Sitios.

Los Cerrajeros de Cámara fueron fundamentales en estos aspectos, especialmente una larga dinastía familiar relacionada con el ambiente artístico cortesano, a la que pertenecieron Sebastián de Flores (m. 1739), su primo, José Nicolás de Flores (m. 1746) y el yerno y discípulo de éste, Francisco Barranco (m. 1759), autores de importantes obras en los Sitios Reales, hasta que a fines del reinado de Felipe V se sacaran a subasta pública las contratas de obras de hierro, abriendo camino a maestros sin cargos oficiales, en su mayor parte españoles, ya que los maestros extranjeros no fueron tan numerosos en este campo como en otros, debido a la arraigada tradición del trabajo del hierro en España <sup>5</sup>.

*Balcón principal de la fachada de la Colegiata de San Ildefonso.*



## LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO Y SU REJERÍA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII

El Real Sitio de San Ildefonso ofrece en su conjunto artístico interesantes aportaciones al arte de la rejería española, no sólo por la abundancia de ejemplos, sino por ser uno de los focos primeros en la implantación de las modas francesas, pues su realización fundamental se produjo en la primera mitad del siglo XVIII, bajo el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio, completándose con obras aisladas para el recinto exterior, bajo iniciativas de Carlos III. Este conjunto de obras de hierro, ligado al desarrollo urbanístico y arquitectónico del Real Sitio y caracterizado por igual variedad de influencias artísticas, es además obra de renombrados cerrajeros de Cámara: José Nicolás de Flores, Francisco Barranco y Fernando Garrido para la rejería arquitectónica; y Sebastián de Flores y Silvestre Poderós para la de jardines y exteriores.

### EL REINADO DE FELIPE V

#### EL PALACIO DE SAN ILDEFONSO Y LA REJERÍA ARQUITECTÓNICA

El deseo de Felipe V de crear un magnífico conjunto de Palacio y jardines, destinado a su retiro y a la recreación de sus recuerdos juveniles de Francia, motivó los proyectos del arquitecto Teodoro de Ardemans, en un primer período del Palacio (1720-1724), para la transformación del antiguo monasterio jerónimo allí existente en residencia real.

Desde el inicio de las obras del edificio el desarrollo de las fachadas exteriores concentró un gran interés. La necesaria labor de balcones y rejas asociadas a la arquitectura del Palacio contó con la supervisión de Ardemans, al que se mandó reutilizar elementos de hierro del antiguo Alcázar madrileño <sup>4</sup>, y, por tanto, mantener la tradición barroca hispana de balcones de severas composiciones de balaustres amazorcados. Entre estas piezas destacó desde el principio, como referencia compositiva y ornamental, "el balcón grande" destinado a la fachada al Jardín, asentado y dorado entre los años de 1722 y 1723 <sup>5</sup>, marcando un momento señalado en el avance de las obras, según expresión de la propia reina Isabel de Farnesio <sup>6</sup>. Esta primera obra de rejería arquitectónica fue confiada por Ardemans a José Nicolás de Flores, cerrajero de Cámara de Felipe V, que trabajaría en San Ildefonso entre los años de 1722 y 1735 <sup>7</sup>.

Un nuevo período en la obra del Palacio de San Ildefonso (1725-1734), en el que la influencia internacional adquirió mayor notoriedad, se inició con la llegada de los italianos Andrea Procaccini, aposentador mayor y director general de las obras, y sus discípulos, Sempronio Subissati y Domingo María Sani. Procaccini llevó a cabo una importante am-

pliación del edificio, al que añadió cuatro alas paralelas al norte y sur del núcleo primitivo. Dispuso dos nuevos patios, el de Coches y el de la Herradura, reformó el edificio de la Colegiata, y aumentó y transformó la fachada por el Jardín. También en la rejería arquitectónica se producirían notables cambios, con la introducción de las primeras obras de influencia internacional, relacionadas con los repertorios ornamentales de los tratados franceses, gran parte de ellas, fundamentalmente, de los talleres de José Nicolás de Flores.

En la construcción del Patio de la Herradura, proyectada en 1733 por Procaccini, y continuada por Subissati, se dispuso en el piso bajo un conjunto uniforme de rejas, compuestas por barrotes de sección cuadrada, enmarcados y divididos por decorativos frisos de "ces" y flores de lis, que demuestran la influencia que los tratados franceses ejercieron sobre la rejería ornamental en España, pues reflejan una clara inspiración en los diseños de Sebastián Leclerc en su *Traité d'Architecture* de 1714.

La fachada de la Colegiata sufrió igualmente una notable renovación, con la introducción, entre otros ornamentos, de seis antepechos y un gran balcón volado, cuya composición en panel, con diversas formas de volutas, elementos vegetales y las iniciales entrelazadas de Felipe V, ofrecían igualmente un diseño de clara ascendencia francesa. En estas obras es probable la autoría del maestro con quien se contrataron, igualmente, las barandillas, rejas y facistoles del Coro de la Colegiata; el cerrajero del Rey Sebastián de Flores, cuyos trabajos fueron esenciales en la rejería de jardines, con la que guardan gran relación en diseño los balcones de la Colegiata<sup>8</sup>.

La transformación de la fachada a los jardines, en las alas al norte y sur del antiguo núcleo del Palacio, constituyó, sin embargo, la gran reforma de este período, llevada a cabo, entre 1728 y 1734, según la idea de Procaccini de agrandar y reformar sus huecos de ventana, en una amplia variedad de ornamentos y frontones, así como de balcones y rejas.

En el piso superior de la parte sureste de estas nuevas alas se situaron las dependencias reales hasta 1742, realizándose obras para su acondicionamiento arquitectónico y decorativo, como la elaboración de nuevos balcones principales que, como elemento ornamental relevante, se encargaron a José Nicolás de Flores, cerrajero de Cámara, pero cuya apremiante finalización ante la próxima Jornada Real, y debido a la enfermedad de este maestro, correspondió a su discípulo, yerno y sucesor en sus cargos, Francisco Barranco. Los tres balcones principales de los cuartos reales a la fachada del Jardín se instalaron en la primavera de 1735, librándose por ellos la cantidad de 4.000 rs al maestro cerrajero Ba-

rranco<sup>9</sup>. Estos tres balcones volados, formados por una elegante composición según las nuevas modas del hierro, mezclando balaustres tradicionales con pilastras huecas al estilo francés, ocupan el centro de estas alas, y estuvieron policromados al óleo en verde, dorado y azul, según la moda establecida entonces en Europa, por la cual el efecto del color era otro valor decorativo asociado a la rejería ornamental<sup>10</sup>.

La renovación más importante de la parte central de la fachada del Palacio de San Ildefonso, desfasada tras las reformas en las alas laterales de Procaccini, fue propiciada en un nuevo período de obras (1736-1746), gracias al encargo de proyectos al arquitecto Juvarra, cuya realización recaería en su discípulo Juan Bautista Sacchetti, autor de numerosos planos y dibujos que ofrecieron variaciones sobre el proyecto original de su maestro.

Con la actuación arquitectónica y decorativa sobre este tramo central del Palacio se pretendió acentuar aún más su nobleza y relevancia como referencia urbanística de los Jardines y la población de San Ildefonso. En relación a los nuevos balcones y rejas, Sacchetti consideró más apropiado conservar la uniformidad del conjunto de la fachada que aportar grandes innovaciones en estos elementos, que, afirmaba, serían "a correspondencia de los que están echos"<sup>11</sup>. Sin embargo, habrían de destacar nuevamente los tres balcones centrales, por su importancia en la distribución de los ejes del Palacio, y cuyo aspecto formal correspondió a los diseños de Sacchetti y a la imposición del gusto personal de los Reyes, interesados por una obra de hierro "a la moda", fundamental en el aspecto final del ornato de la fachada.

La elaboración de estos tres balcones principales se llevó a cabo entre 1742 y 1743 por Fernando Garrido, maestro herrero y cerrajero del Real Sitio, planteándose en ella dificultades por repentinos cambios del gusto real

Balconada central de una de las fachadas del Palacio de Riofrio. Obra de Pedro Bermejo y Silvestre Poderós sobre diseños de Jaime Marquet, 1758-1760.





respecto al proyecto. Puesta ya en marcha la obra de rejas y balcones, los Reyes decidieron cambiar los correspondientes a su dormitorio de antepechos a balcones volados, para los que Sacchetti ideó un nuevo diseño, adaptando ciertos elementos ya elaborados, como los balaustres, dispuesto para la aprobación real en 27 de diciembre de 1742<sup>12</sup>. El adelanto del vuelo de los balcones provocó además dificultades constructivas y el enfrentamiento entre Sacchetti, a favor de solados de piedra para los mismos, y Sempronio Subissati, que proponía unos más ligeros solados de hierro, interviniendo Santiago Bonavía en la decisión a favor de la idea originaria de Sacchetti. Así mismo, hubo de incrementarse el presupuesto previsto para esta obra en otros 10.000 rs, necesarios "para el aumento de dos mil libras de hierro labrado en balaustres, cartelas, plantas y sobreplantas para los valcones que se han de poner en medio de la fachada principal del Palacio"<sup>13</sup>.

Los trabajos concluyeron el 14 de noviembre de 1743, en que se libraron a Fernando Garrido los 14.522,25 rs correspondientes<sup>14</sup>. Finalizó así una de las más representativas obras de rejería del Real Sitio de San Ildefonso, a cuyo tiempo se elaboraron también el resto de balcones, rejas y puertas-rejas de esta nueva fachada, obra del mismo maestro Fernando Garrido<sup>15</sup> y también policromadas

*Uno de los tres balcones principales de la parte central de la fachada a los jardines. Palacio de San Ildefonso. Obra de Fernando Garrido, Cerrajero y Herrero del Real Sitio, 1742-1743.*

de iguales colores que las elaboradas en etapas anteriores, de azul y oro<sup>16</sup>.

La intervención del maestro Fernando Garrido en obras de hierro tan representativas del Palacio suponía, por otro lado, un cambio respecto a etapas previas. Consolidado el plantel de criados del Real Sitio, no era necesario desplazar a los Cerrajeros de Cámara de Madrid, sino que los Cerrajeros y Herreros del Sitio estaban capacitados para elaborar las obras según los diseños de los arquitectos, aunque recurrieran a la ayuda de oficiales de Madrid, a falta de fraguas suficientemente dotadas para la envergadura de ciertas obras. Fernando Garrido, herrero y cerrajero del Real Sitio, ejerció ampliamente su oficio en obras para Balsaín y San Ildefonso, entre los años 1716 y 1766<sup>17</sup>.

**LA OBRA DE HIERRO EXENTA EN LOS JARDINES Y POBLACIÓN DEL REAL SITIO**  
Desde el inicio de las obras del Real Sitio de San Ildefonso, el proyecto de los Jardines ocupó igualmente un importante lugar. Su diseño quedó configurado entre los años 1720 y 1746 del reinado de Felipe V. En estos Jardines, que evocaban los jardines franceses conocidos por Felipe V en Marly y Versailles, la obra de hierro ocupaba una posición relevante en el ornato y división de sus espacios, según la moda establecida en Fran-

cia, constituyendo el más interesante conjunto de rejería cortesana de este Real Sitio, y uno de los más importantes de la España del siglo XVIII. En él destaca la adopción de un elemento de rejería hasta entonces inusual en España, la gran puerta-reja de carácter civil, imprescindible en la decoración de los jardines a la francesa. Sorprende también su definido estilo francés por lo temprano de sus fechas, muy adelantadas respecto a la rejería hispana del momento, y muy similares en cambio a obras francesas contemporáneas de la época de Luis XIV, debido a la intervención en sus diseños de artistas formados en el arte francés de la época, como René Carlier. La labor de estas obras se debió a maestros establecidos en la Corte de Madrid y en el Real Sitio, el más destacado de ellos Sebastián de Flores, prestigioso cerrajero y herrero de la Real Casa, autor de gran parte de la rejería de Jardines en San Ildefonso, así como de otros Reales Sitios<sup>18</sup>.

En el área noroeste del Jardín, proyectada por el arquitecto René Carlier, y llevada a cabo por Esteban Marchand y Esteban Boute-lou, se reunía la rejería de más altura artística diseñada para los Jardines, barandillas y puertas-rejas a la francesa, dispuestas para dividir formaciones como el Parterre, la Gran Cascada, la Ría, la Selva, el Laberinto y las Partidas reservadas y para los accesos exteriores del Jardín. Algunas de las obras instaladas en esta área fueron más tarde dispersas por el Real Sitio, creando una uniformidad de estilo en obras de rejería aparentemente de distinta cronología, pero en origen realizadas en las mismas fechas.

Las resoluciones en torno a estas obras de rejería se iniciaron en 1722, a cargo de Marcos de Araciel, general de Artillería, instado a secundar "las Ideas y disposiciones de Mr Carlier, para seguir su método"<sup>19</sup>. En los diseños, además de Carlier, participaron trazadores como José de Churriguera, encargado de la traza de una balaustrada y portadas para el Jardín, que motivó las protestas de Teodoro de Ardemans, entonces arquitecto y director de la obra, que conoció estas trazas en manos de Araciel y se creyó desplazado del proyecto<sup>20</sup>.

Una de las primeras realizaciones fue la Puerta del Camino de Balsaín o de los Baños de Diana, en el muro sur de los Jardines, entrada principal al Real Sitio desde Balsaín. Adornada por una gran puerta-reja, obra del maestro Sebastián de Flores, e instalada en 1725 como "la Gran Reja"<sup>21</sup>, a ella se refería la reina Isabel de Farnesio en términos elogiosos: "La grille de la porte du Jardin est mise, et on a comencé a la peindre, elle est fort belle..."<sup>22</sup>.

El diseño de esta puerta-reja, situada hoy detrás de la Fuente de los Baños de Diana, es propio del arte francés de época Luis XIV, por



*Gran Puerta-reja de entrada a los jardines desde la población de San Ildefonso. Intervención del cerrajero Fernando Garrido, c. 1742-1743, sobre obras de Sebastián de Flores.*

sus coronamientos de dibujo simétrico de volutas de cinta de hierro plegada y motivos vegetales en chapa repujada. El emblema coronado y las iniciales entrelazadas de Felipe V e Isabel de Farnesio ocupan su centro, emblema que sella gran parte de las obras de hierro del Jardín. Esta gran puerta-reja, sin embargo, fue transformada entre 1740 y 1745, a raíz de nuevos proyectos de instalación de la Fuente de los Baños de Diana y derribo de la antigua muralla del Jardín para incluir la Fuente dentro de su perímetro. Ante las alternativas, ideadas por los escultores Huberto Dumandre y Pierre Puthois, de nueva ubicación de esta antigua puerta-reja, se decidió la formación de dos entradas flanqueando la Fuente<sup>23</sup>, una la originaria obra de Sebastián de Flores; y la segunda, otra puerta-reja a imitación suya<sup>24</sup>. Para esta segunda, correspondió a Francisco González, herrero y cerrajero del Real Sitio, maestro de obras menores, la compostura de una puerta antigua, probable obra del mismo Sebastián de Flores, por entonces ya fallecido<sup>25</sup>. Actualmente, sólo se conserva en los Baños de Diana una de las dos puertas, pues la segunda fue desplazada nuevamente para formar parte de la puerta de acceso a los Jardines desde la población. La entrada principal a los Jardines desde la población, entre la Casa de Oficios y el Palacio, fue otra de las monumentales obras de rejería destinadas a este Real Sitio, cuyo aspecto actual no es el original, pues ha sufrido en el tiempo diversas transformaciones. En el siglo XVIII existía una única puerta de hierro, pintada de verde y oro, según descripciones de la época<sup>26</sup>, pero su instalación en ese lugar se debe a los proyectos de reformas del Palacio que dirigió Sacchetti, entre 1742-1743, en que se paga a José Ris por la obra de cantería<sup>27</sup> y a Fernando Garrido, maestro cerrajero, autor de los balcones principales de la fachada de Sacchetti, por la "recomposición" de una reja de hierro<sup>28</sup>, pro-

bablemente una reja de mayor antigüedad y similar estilo a las procedentes del activo taller de Sebastián de Flores. En 1844, y para dar mayor vistosidad a este acceso, se añadieron a la original otras dos puertas de hierro de similares características, que, sin embargo, no eran de nueva fabricación, sino trasladadas a su vez de los Baños de Diana y del Plantel, en el Jardín<sup>29</sup>. Es decir, que la gran reja que hoy se contempla es una reunión de tres obras similares, en origen destinadas a otros lugares y procedentes del gran conjunto de rejería que elaboró Sebastián de Flores para los Jardines. Esta monumental puerta-reja fue, además, restaurada en 1911 por el cerrajero Francisco Vallejo, que rehizo muchos de sus elementos originales<sup>30</sup>.

Otros elementos singulares del Jardín eran la Ría, que cruzaba el Jardín desde la Fuente de Andrómeda hasta fuera del recinto, iniciada en 1722 sobre proyecto de Carlier, y las Partidas reservadas, conocidas como el Plantel, Potagier o Jardín del Potosí. Para ellos se diseñaron y elaboraron también en estas fechas emblemáticas puertas-rejas, puntos referenciales en la distribución de los espacios. Tal es el caso de la reja que abría el recinto del Jardín al paso del agua, y de las dos grandes puertas-rejas que abrían el Plantel a la calle del Rey y al Nocturnal. Sus coronamientos son similares a los diseñados para las puer-

*Coronamiento de la Puerta-reja de los Baños de Diana. Jardines de la Granja de San Ildefonso. Obra de Sebastián de Flores, Herrerero y Cerrajero de la Real Casa, c. 1723.*

tas-rejas de la Fuente de los Baños de Diana y de la entrada a los Jardines desde la población, como obras de una misma época.

En esta zona destaca también la Puerta de la Botica, acceso al Jardín desde la calle del mismo nombre, cuya calidad de ejecución y delicadeza de diseño en su coronamiento, con los escudos de Felipe V y de Isabel de Farnesio, entre un espeso encaje de hierro de vegetación de fino repujado, difiere del resto de las obras de rejería del Jardín, lo que ha llevado a algún investigador a plantear la posibilidad de que fuera diseño de José de Churriguera<sup>31</sup>.

Finalmente, entre las obras de hierro de los Jardines del reinado de Felipe V destaca la barandilla de la escalera que comunica la explanada del Palacio con la Fuente de la Selva y muro del estanque de la Media Luna. En su largo recorrido alterna paneles de dos característicos diseños, uno de ellos idéntico al de los balcones de la Colegiata, de composición repetitiva, clara y simétrica de estilo francés de época de Luis XIV, en los que los emblemas reales de Felipe V e Isabel de Farnesio forman también parte del ornato.

## EL REINADO DE CARLOS III

A lo largo del reinado de Carlos III el Real Sitio de San Ildefonso creció urbanísticamente



como una pequeña ciudad cercada en torno al Palacio, a la que se dotó, según las crecientes necesidades de la población, de puertas de ingreso, más o menos monumentales según una jerarquía estética en torno a su situación y uso, hecho que se reflejó en la obra de hierro correspondiente, que completa el importante conjunto de rejería cortesana del Real Sitio. Las más importantes fueron: la Puerta de Segovia y la Puerta Nueva o de la Reina.

La Puerta de Segovia, una de las antiguas entradas principales a San Ildefonso, adquirió su definitivo y monumental aspecto en el año de 1767, en que el arquitecto Juan Esteban planteó su total reforma, incluyendo un cerramiento de rejería con tres puertas de hierro, para las cuales elaboró diversos dibujos<sup>32</sup>. En esta obra, planteada al estilo de los Patios de Honor de la arquitectura palaciega francesa, las grandes rejas se convertían en puntos de obligada referencia urbanística, al delimitar espacios y cerrar accesos sin impedir la visión de las amplias perspectivas urbanísticas del Real Sitio.

En enero de 1767 se iniciaron los tanteos con distintos maestros del hierro, entre los que se acudió a rejeros vascos, muy bien represen-

*Puerta-reja de la Botica, en el muro de los jardines de La Granja de San Ildefonso.*



tados en Castilla por el prestigio de las ferreñas vascas y el establecimiento de afamadas familias de rejeros en lugares como Segovia. Tal fue el caso de Rafael de Amezúa<sup>33</sup>, al que se envió, a través de un corresponsal en Vitoria, el diseño de la Puerta de Segovia, pero cuya propuesta, que excedía en presupuesto y tiempo a lo requerido, fue por último desechada<sup>34</sup>. La obra se tanteó además con maestros como el Herrero de la Aduana y Francisco Maluenda, cerrajero de Cámara del Real Sitio, imposibilitado para cumplir con el traslado de oficiales de Madrid, aprovisionamiento de hierro y nuevas herramientas de fragua, en tan poco tiempo<sup>35</sup>.

La idea de la obra de hierro que se iba a realizar fue al mismo tiempo transformándose ante la sugerencia de acomodar antiguas rejas de los Jardines de época de Felipe V, a fin de conservar la afinidad de estilo característica de la rejería de este Real Sitio. Finalmente se decidió respetar como puerta central la antigua existente y flanquearla con dos puertas-rejas procedentes del Jardín del Plantel, es decir, obras de Sebastián de Flores, según práctica llevada a cabo en otros trabajos. Sobre la reutilización de estas tres antiguas rejas, Juan Esteban realizó los dibujos necesarios para unificar sus diseños.

**E**n el mes de marzo de 1767 se sacó a concurso público el remate de la obra de cantería y hierro en Valladolid, Medina, Avila, Segovia y San Ildefonso, al que se presentaron las propuestas de diversos herreros, como el francés Nicolás Langloy, herrero de la Real Obra de Correos en Madrid, los maestros Pedro Bermejo, Alonso Igido y Pedro Palacios, residentes en San Ildefonso y Riofrío, y el maestro Francisco de Avila, cerrajero y herrero de la Real Casa<sup>36</sup>. La obra quedó definitivamente adjudicada al maestro cerrajero madrileño Silvestre Poderós, autor de otras notables obras en el Real Sitio de Riofrío y en el Palacio Real Nuevo de Madrid, que, por escritura de obligación de 11 de abril de 1767, se comprometía, entre otras condiciones, a concluir la Puerta de Segovia para el 30 de mayo<sup>37</sup>, aunque la obra no quedaría finalizada hasta el verano de 1767, en que, después de las protestas de Poderós por el incumplimiento de ciertas condiciones del contrato que había reducido mucho sus beneficios, se le pagaba la considerable suma de 61.577,28 reales por tan monumental trabajo<sup>38</sup>. A la finalización de la obra de hierro siguió la de su policromía en negro y oro, contratada con Antonio de la Vega en pública subasta convocada en Segovia y San Ildefonso<sup>39</sup>. Así concluía una de las obras de hierro aún hoy más representativas de San Ildefonso, posteriormente también restaurada<sup>40</sup>.

En el aspecto artístico, el diseño del conjunto de la Puerta de Segovia fue condicionado por la reutilización de antiguas puertas-rejas



*Barandilla  
de escalera en  
la explanada  
del Palacio.  
Jardines de  
La Granja de  
San Ildefonso.*

de la época de Felipe V, por lo que, a pesar de realizarse en fechas posteriores, su estilo responde al de la rejería francesa de época Luis XIV y no ofrece novedades respecto a las rejerías de Jardines de San Ildefonso de épocas anteriores. A pesar de la intervención de Silvestre Poderós en la Puerta de Segovia, ésta estaba ya definida por el trabajo conjunto de Carlier y el maestro Sebastián de Flores, que predomina en el Real Sitio.

Las conocidas como Puerta Nueva o de la Reina, y la Puerta de entrada a los Jardines desde el barrio bajo, fueron también obras del proyecto urbanístico de Carlos III. La Puerta de la Reina, acceso ideado en 1781 a la nueva calle de los Dolores, bajo proyecto del aparejador José Díaz Gamones, no se terminó hasta 1787<sup>41</sup>. Obra de carácter sencillo, sus tres arcos de cantería a modo de arco de triunfo se cierran por medio de rejas de hierro, entre las que destaca la central por su coronamiento con el escudo de Castilla y León.

La Puerta de entrada a los Jardines desde el barrio fue proyectada en 1785 por Agustín García<sup>42</sup>. En 1787 se realizaron diversos diseños para su puerta-reja de hierro, uno de ellos similar en su coronamiento al de la Puerta de la Reina, y obra del mismo Agustín García; y otros de coronamiento similar al de la Puerta de Segovia, de la que durante tiempo se ha catalogado equivocadamente como su proyecto<sup>43</sup>. A pesar del interés de este proyecto, que hubiera sumado una obra más al conjunto de rejería de San Ildefonso, nada se llevó a cabo.

## EL PALACIO DE RIOFRÍO Y SU CONJUNTO DE REJERÍA ARTÍSTICA

El Palacio de Riofrío ofrece en su conjunto de obras de rejería un ejemplo de la instauración en el arte del hierro español del siglo XVIII de las tendencias internacionales a través de los

artistas extranjeros llegados a España a trabajar en los Reales Sitios. Gran parte del mismo permanece en un estilo de continuidad de la tradición hispana, a excepción de determinadas obras representativas, para las que se encargaron, a arquitectos como Jaime Marquet, diseños a la moda del hierro francés, capaces de proyectar una imagen más moderna de la arquitectura del Palacio.

A la muerte de Felipe V, Isabel de Farnesio quiso construir su propio Sitio Real de retiro, cuyo inicial proyecto de un gran Palacio rodeado de bellos jardines no llegó nunca a concluirse<sup>44</sup>. Las obras del Palacio comenzaron en 1752, bajo la dirección y planos del arquitecto italiano Virgilio Rabaglio y sus colaboradores. Sin embargo, las conflictivas relaciones entre el arquitecto y los encargados de obra, así como con el veedor del nuevo Real Sitio, Juan de Berueta, afectaron a la marcha de la construcción, siendo Rabaglio finalmente destituido, en febrero de 1753, y sustituido en su cargo por Carlos Frascina. A pesar de ello, Rabaglio fue responsable del aspecto definitivo del Palacio, pues su proyecto primitivo se respetó en gran medida.

Estos conflictos afectaron también a la obra de rejería, respecto a la cual Rabaglio retrataba inexplicablemente su decisión en torno a sus diseños, impidiendo la previsión de José de Ris, asentista, y Juan de Berueta, veedor, que pretendían disponer con tiempo su elaboración, ante la posibilidad de enviar las plantillas y modelos para realizar en las ferrerías vascas<sup>45</sup>.

El 7 de julio de 1752 Virgilio Rabaglio redactaba su "Relación individual del Plan de la Fábrica de Riofrío", en la que especificaba su planteamiento del balconaje principal del Palacio, las dimensiones y vuelo de los balcones y la disposición del gran balcón sobre la puerta principal<sup>46</sup>. Sin embargo, en los siguientes meses de 1752 y 1753, la obra de rejería avanzó poco, dada la imposibilidad de contratarla con los mercaderes de Vitoria ante la negación de Rabaglio a entregar los diseños y memorias para tal efecto<sup>47</sup>. Sólo tras su destitución, y durante el período en que Carlos Frascina, Pietro Sermini y José Díaz Gamones, asumieron la continuación del proyecto, el Palacio pudo terminarse, hacia 1759, al menos en sus aspectos fundamentales.

En lo concerniente a la rejería, se siguieron en general las pautas marcadas por Rabaglio. El encargo de gran parte de ella se hizo probablemente a las ferrerías vascas, y se instaló entre los años de 1752 y 1762<sup>48</sup>. Este conjunto de rejería, formado por los antepechos en las ventanas exteriores del segundo piso, los balcones volados de balaustres amanzorcados y planta abombada en el piso principal y los balcones de balaustres en los huecos de ventana del patio principal, era de tradición barroca hispana, por su severa, pero elegante composición de balaustres amanzorcados y

pasamanos rematados por bolas, como únicos elementos decorativos, y en su mayor parte fue policromado al óleo en negro, color impuesto en la policromía de los hierros en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>49</sup>.

Sin embargo, en este lapso de tiempo se fraguaron en este asunto importantes novedades. En el deseo de adecuar el aspecto del Palacio a las nuevas modas francesas, se encargaron en 1757 al arquitecto francés Jaime Marquet diseños de cerraduras y herrajes de puertas del Palacio, así como de sus balcones principales, sobre la exigencia de no tener "elementos de follaje". Para ellos Marquet realizó tres dibujos diferentes, sobre los cuales la Reina debía manifestar su personal preferencia<sup>50</sup>. La elaboración de estos "Balcones de dibujo" destinados a las cuatro fachadas del Palacio, correspondió entre 1758 y 1760 a Pedro Bermejo, maestro herrero del Real Sitio<sup>51</sup>, y a Silvestre Poderós, autor también de gran parte de la obra de cerrajería del Palacio de Riofrío y uno de los maestros madrileños más notables de su época<sup>52</sup>.

Estos "Balcones de dibujo", que forman las balconadas centrales en las cuatro fachadas de Riofrío, son ejemplo de la implantación en la rejería cortesana española del estilo francés, más avanzado aquí que en la obra de San Ildefonso, pues el diseño de sus paneles, repletos de perfiles curvos y volutas en cinta de hierro plegada, está más cercano a las tendencias rococó del reinado de Luis XV, entonces de moda en Francia.

## NOTAS

<sup>1</sup> LACQUE-LABARTHE, M. F. *L'Art du fer forgé en Pays bordelais de Louis XIV à la Révolution*. Burdeos, 1995, (p. 24). Ver también: CAMPBELL, M. *An Introduction to Ironwork*, Londres, 1985; OLAGUER-FELIU, F. "Hierro, Rejería" en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales*, Madrid, 1982; VAUDOUR, C. *La Ferronnerie d'art*. París, 1989; VERLAG, G. *Schmiedeeisen, Gitter, Tore und Geländer*, Munich, 1985.

<sup>2</sup> SANCHO, J. L. "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli; el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales". *Storia dell'Arte* n° 72, 1991 (pp. 199-252).

<sup>3</sup> Los Langlois, Miguel Delaune, José Magniny, el italiano José Say, Director del las Reales Fraguas del Palacio Real de Madrid (1758-1740) y el francés Jean Baptiste Platón, en el mismo cargo (1748-1762), fueron maestros extranjeros en las obras reales del siglo XVIII. PLAZA SANTIAGO, F. J. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975; y OLAGUER-FELIU, F. "Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (I)". *A.I.E.M.*, XIX, 1982 (pp. 151-166).

<sup>4</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.540. Cit: BOTTINEAU, Ives. *Arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, p. 418; CALLEJO DELGADO, M<sup>a</sup> Jesús. *El Real Sitio de San Ildefonso*, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 925.

<sup>5</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.542 y C<sup>o</sup> 15.545.

<sup>6</sup> En carta de la reina Isabel de Farnesio, de 25-noviembre-1722, al príncipe Luis, comenta que: "ya se



*Puertas-rejas y enverjado de la Puerta de Segovia en San Ildefonso, obra del Maestro Cerrajero Silvestre Poderós, 1767. Fotografía de Clifford, 1853. (Colección Fotográfica del Patrimonio Nacional).*

ha puesto el balcón grande". (Cit: BOTTINEAU, Ives. *Ob. cit.*, p. 421).

<sup>7</sup> A.G.P. C<sup>o</sup> 367/23.

<sup>8</sup> 26-septiembre-1729. Ajuste de rejas para la Colegiata de San Ildefonso con Sebastián de Flores. (A.H.P. Segovia. Leg. 5.551, fol. 615). Cfr: URREA, J. *La Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pág. 179.

<sup>9</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.555.

<sup>10</sup> Pagos de 2.000 rs totales al dorador Luis Vidal, entre los meses de marzo y abril de 1756, por pintar los balcones de los nuevos cuartos reales. (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.554).

<sup>11</sup> CALLEJO DELGADO, M<sup>a</sup> Jesús. *Ob. cit.*, p. 995.

<sup>12</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.563.

<sup>13</sup> En 18-mayo-1743 se da la orden real de librar a los contratistas José Ris y Juan del Castillo 10.000 rs necesarios para la ampliación de los tres balcones principales. (A.G.P. San Ildefonso, id.).

<sup>14</sup> En 14-noviembre-1743 Fernando Garrido recibe 14.522,25 rs "por el importe de 2.640 libras y media de hierro nuevo, que añadió a los siete antepechos de la obra de la fachada para hazerlos Balcones grandes". (A.G.P., San Ildefonso, id.).

<sup>15</sup> En 31-mayo-1743 Fernando Garrido recibe 8.880 rs por dos rejas para los nichos de los Cuartos bajos de los Reyes (A.G.P., San Ildefonso, id). En 15-febrero-1745, recibe 1.350 rs por "la compostura que ha hecho en las tres puertas rejas de yerro para las Puertas vajo de los tres Balcones grandes, de la obra de la fachada" (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.566).

<sup>16</sup> El dorador Luis Vidal recibe, entre 1743 y 1744, diversas cantidades por el policromado en oro y azul de balcones y rejas de la nueva fachada principal (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.561 y C<sup>o</sup> 15.565).

<sup>17</sup> A.G.P. C<sup>o</sup> 425/35.

<sup>18</sup> Sebastián de Flores, cerrajero de la Real Casa, fue autor de la mayor parte de estas obras de rejería para los Jardines de San Ildefonso, cuyos méritos destacó siempre como de "haber ejecutado las balaustradas y puertas rejas de los Jardines y cerca de este Real Sitio de San Ildefonso" y "las rejas de los Jardines y Portada del real Sitio de San Ildephonso, las cuales ejecutó con especial habilidad y muy arregladas a los dibujos que se le dieron". (A.G.P. C<sup>o</sup> 367/48).

<sup>19</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.542.

<sup>20</sup> Carta de Teodoro de Ardemans, de 28-septiembre-1722. (A.G.P., San Ildefonso, id.).

<sup>21</sup> Carta de Don Gaspar de Marinas y Redonda al Marqués de Grimaldi de 21-agosto-1725. (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.545).

<sup>22</sup> Correspondencia de Isabel de Farnesio, desde Balsaín, con el príncipe Luis. Carta de 10 de septiembre de 1725 (A.H.N., Estado, Leg. 2.747). Publicado por BOTTINEAU, Ives. *Ob. cit.*, p. 422.

<sup>23</sup> "Resolución de sus Magestades sobre las Puertas que se han de abrir detrás de la fuente de Diana", 18 de octubre de 1744. A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.562.

<sup>24</sup> "Abrirse una Puerta grande como la que hoy se ve, con Reja de yerro dorado y pintado: porque los Reyes quieren, que aya una de la parte de arriba, y otra a la parte de avajo de la fuente. Desde estas Puertas se ha de abrir camino Real hasta salir al de Balsaín, y son precisos dos puentes".

(Ver: "Resumen de lo que importan las tasaciones y cómputos de las obras que en el año de 1745 se han de hacer en este Sitio de San Ildefonso". A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.569).

<sup>25</sup> En 12-enero-1745 se libran a Francisco González, maestro herrero, 3.000 rs por "el importe de la composición que ha hecho en la Puerta reja de Yerro, que se ha de colocar en la pared de la cerca de la fuente de los Baños de Diana". (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.566).

<sup>26</sup> ANÓNIMO. *Descripción Histórica de los Reales Jardines de San Ildefonso, Bulgo La Granja*. Sin año, 1792?. E.T.S.A.M. Biblioteca, raros, n<sup>o</sup> 155, p. 15.

<sup>27</sup> "Cantería para las pilastras de la Puerta de yerro que entra al Jardín por junto al Mallo". Junio-julio-1742. (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.563).

<sup>28</sup> En 4-abril-1743 se libran 4.000 rs al herrero y cerrajero Fernando Garrido por "resto de la recomposición de la reja de fierro que se puso a la entrada del Jardín". (A.G.P., San Ildefonso, id).

*Dibujo de Agustín García para la Puerta-reja de entrada a los jardines desde el barrio bajo, 1787. Real Sitio de San Ildefonso. (A.G.P. Sección dibujos, n<sup>o</sup> 1.062).*



<sup>29</sup> CALLEJO DELGADO, M<sup>a</sup> Jesús. *Ob. cit.*, p. 121.

<sup>30</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.989.

<sup>31</sup> IRANZO, Rita. "Raíces de un suntuoso jardín", en *Otoño en los Jardines de La Granja*, Madrid, 1990, págs. 181 y ss.

<sup>32</sup> A.G.P. Sección Planos, n<sup>o</sup> 984. Sobre el proceso constructivo y urbanístico de la Puerta de Segovia ver también: CALLEJO DELGADO, M. J. Real Sitio de San Ildefonso. La Plaza de Palacio y edificaciones anejas durante el siglo XVIII. *Reales Sitios* n<sup>o</sup> 77, 1985 (págs. 45-53).

<sup>33</sup> GALLEGU DE MIGUEL, A. *Rejería castellana: Segovia*. Salamanca, 1974; HERRERO GARCÍA, M. L. "Rejería en Segovia". Tesis Doctoral Inédita. Dpto Arte II, U.C.M. Madrid, 1990.

<sup>34</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 13.616.

<sup>35</sup> A.G.P., San Ildefonso, id.

<sup>36</sup> Pliegos de condiciones de Nicolás Langloy, Pedro Bermejo, Alonso Igido, Pedro Palacios y Francisco de Avila, 16-marzo-1767 (A.G.P., San Ildefonso, id.).

<sup>37</sup> Silvestre Poderós se comprometía a trabajar cada libra nueva de hierro a 25 cuartos y medio de vellón, teniendo la obligación de tomar todo el hierro viejo que le diesen del Real Sitio a 25 rs/libra. La obra estaría lista para el día 30 de mayo, abriéndose un plazo de 15 días para que Juan Esteban revisara la obra, pagándose la seguidamente. "Escritura de obligación de Silvestre Poderós ante el escribano Pedro Plasencia", 11-abril-1767. (A.G.P., San Ildefonso, id).

<sup>38</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.619.

<sup>39</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.616.

<sup>40</sup> La Puerta de Segovia fue restaurada en 1911 por el cerrajero Francisco Vallejo, que la desarmó por completo y rehizo muchos de sus elementos originales (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.989).

<sup>41</sup> CALLEJO DELGADO, M<sup>a</sup> Jesús. *Ob. cit.* (págs. 114-119).

<sup>42</sup> CALLEJO DELGADO, M<sup>a</sup> Jesús. *Ob. cit.* (p. 122).

<sup>43</sup> A.G.P. Sección Planos, n<sup>o</sup> 1.008.

<sup>44</sup> BREÑOSA, Rafael. *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884; HERRERO, M. J. *Palacio Real de Riofrío*, Madrid 1990. LOZOYA, Marqués de. "El Real Palacio de Riofrío", *Reales Sitios* n<sup>o</sup> 5. Madrid, 1965.

<sup>45</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.587 y C<sup>o</sup> 15.588.

<sup>46</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.587.

<sup>47</sup> Carta de Juan de Berueta a Juan de Cascos, de 5-diciembre-1752, (A.G.P., San Ildefonso, id) y Carta de José Peralta a Juan de Berueta, de 12-enero-1753 (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.591).

<sup>48</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.615.

<sup>49</sup> Pagos a Francisco Alvarez de Carracedo, asentista del dorado y pintado de Riofrío, en 1788. (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.655).

<sup>50</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.597.

<sup>51</sup> A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.599.

<sup>52</sup> En carta de Juan de Berueta al Marqués de Gamonedá, de 20-abril-1760, informa haber encargado a Silvestre Poderós la "ejecución" de los "Balcones de dibujo". (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.600). En junio de 1760 se asienta el pago al maestro herrero Silvestre Poderós de 24.565 rs por la obra de uno de estos balcones principales. (A.G.P., San Ildefonso, C<sup>o</sup> 15.615).

# El proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real de Madrid

Por Matilde Verdú Ruiz

En la historia arquitectónica nacional, el reinado de Felipe V vino a representar un período que, sin dejar de mantener todavía un fuerte compromiso con el pasado, propició el futuro, preparando las bases que hicieron posible la renovación borbónica de la segunda mitad del siglo XVIII, ligada al fenómeno de la Ilustración. En la arquitectura desarrollada en España bajo el largo reinado de nuestro primer monarca Borbón, adquirieron despliegue dos corrientes bien diferenciadas, aunque con mutuas interacciones: la arquitectura barroca nacional —llamada ha-

bitualmente “castiza”—, y la arquitectura “extranjera”.

La primera de estas corrientes supuso la continuidad y culminación del barroco arquitectónico hispano desplegado bajo la dinastía de los Austrias, estilo del que vino a ser una línea interpretativa la arquitectura barroca madrileña. Este barroco “castizo”, al que preferimos definir como barroco vernáculo, llevó a sus últimas consecuencias la evolución de la arquitectura del reinado de Carlos II, y se caracterizó por una persisten-

cia en las estructuras volumétricas y espaciales españolas del siglo XVII —estáticas y cerradas—, desarrolladas muchas veces con materiales pobres, a las que se dotó de una envoltura ornamental de profusión extrema, tendente a ahogar la trama estructural en un mare magnum de formas decorativas.

La penetración de una nueva manera extranjera se instrumentó a través de dos cauces básicos: la puesta en marcha de un proceso de modernización de las residencias y Sitios Reales conducido por artistas foráneos, y la creación de un cuerpo de ingenieros militares a imitación del que funcionaba en Francia —integrado por individuos extranjeros—, a quienes se encomendó la construcción de puentes, cuarteles, arsenales, puertos y otras obras de diversa índole. Los artistas foráneos introdujeron tendencias diversas; en ellos adquirieron representación tanto el barroco europeo de línea clásica —con punto de partida en Bernini—, como el barroco europeo más exaltado de línea borromino-guariniana —que estaba alcanzando plenitud en centroeuropa— y el rococó, predominando la incidencia del barroco tardío italo-francés. Los edificios con una nueva fisonomía de signo internacional surgidos en su virtud se convirtieron en algo ejemplar que, poco a poco, fue desatando los deseos de imitación por parte de otros estamentos sociales. Se transformaron en escuela de aprendizaje para los profesionales nacionales y propiciaron un encuentro entre lo na-

cional y lo foráneo, del que habrían de surgir influencias recíprocas<sup>1</sup>.

Especialmente comprometida en el empeño modernizador borbónico por su condición de capital, Madrid experimentó importantes cambios en el terreno urbano-arquitectónico bajo este clima de encuentro e intercambio de ideas. La Corona y el Ayuntamiento propugnaron notables avances en aras de la equiparación de su aspecto con el de las principales capitales europeas, y la aristocracia, la alta burguesía y el clero, contagiados por el nuevo ambiente de empaque y resurgimiento, secundaron la labor con sus propias empresas.

Por lo que se refiere a las obras de iniciativa real, la corriente extranjera fue dominando progresivamente y se impuso, sobre todo, en las residencias y Sitios Reales. Ahora bien, la corriente vernácula no quedó totalmente al margen; por una parte, hasta 1759, Felipe V permitió que el cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales estuviera ocupado por un arquitecto nacional: José del Olmo hasta 1702, Teodoro Ardemans de 1702 a 1726, y Juan Román de 1726 a 1759; y por otro lado, en empresas reales confiadas al Corregidor de Madrid, Felipe V permitió que las labores de diseño y dirección recayeran en un español, como en el caso del cuartel de Guardias de Corps.

En las obras urbano-arquitectónicas encomendadas por el Ayuntamiento, la iniciativa privada y el clero, dominó ampliamente la corriente nacional representada por el barroco madrileño, si bien acusaron también la intervención de artistas extranjeros, sobre todo en los últimos años del reinado. El Ayuntamiento jugó un papel muy importante en el proceso de modernización experimentado por la capital, particularmente mientras ocupó su Corregiduría el Marqués de Vadillo, circunstancia que tuvo lugar de 1715 a 1729. Personaje preilustrado, el Marqués de Vadillo fue, ciertamente, un elemento clave en el impulso de dicho proceso de modernización; bien por la iniciativa propia, bien por encargo de la Corona, puso en marcha gran parte de las principales reformas, entre ellas, la construcción del cuartel de Guardias de Corps, la remodelación del Hospicio, y el embellecimiento y monumentalización de la periferia de la ciudad, con la construcción del Puente de Toledo, la creación del Paseo de la Virgen del Puerto y la remodelación del camino de El Pardo.

El desarrollo del barroco vernáculo madrileño se concretó fundamentalmente en tres artistas, que formaron una escuela de discípulos a su alrededor, protagonizando tres líneas distintas pero con factores de co-

Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Alzado.

36

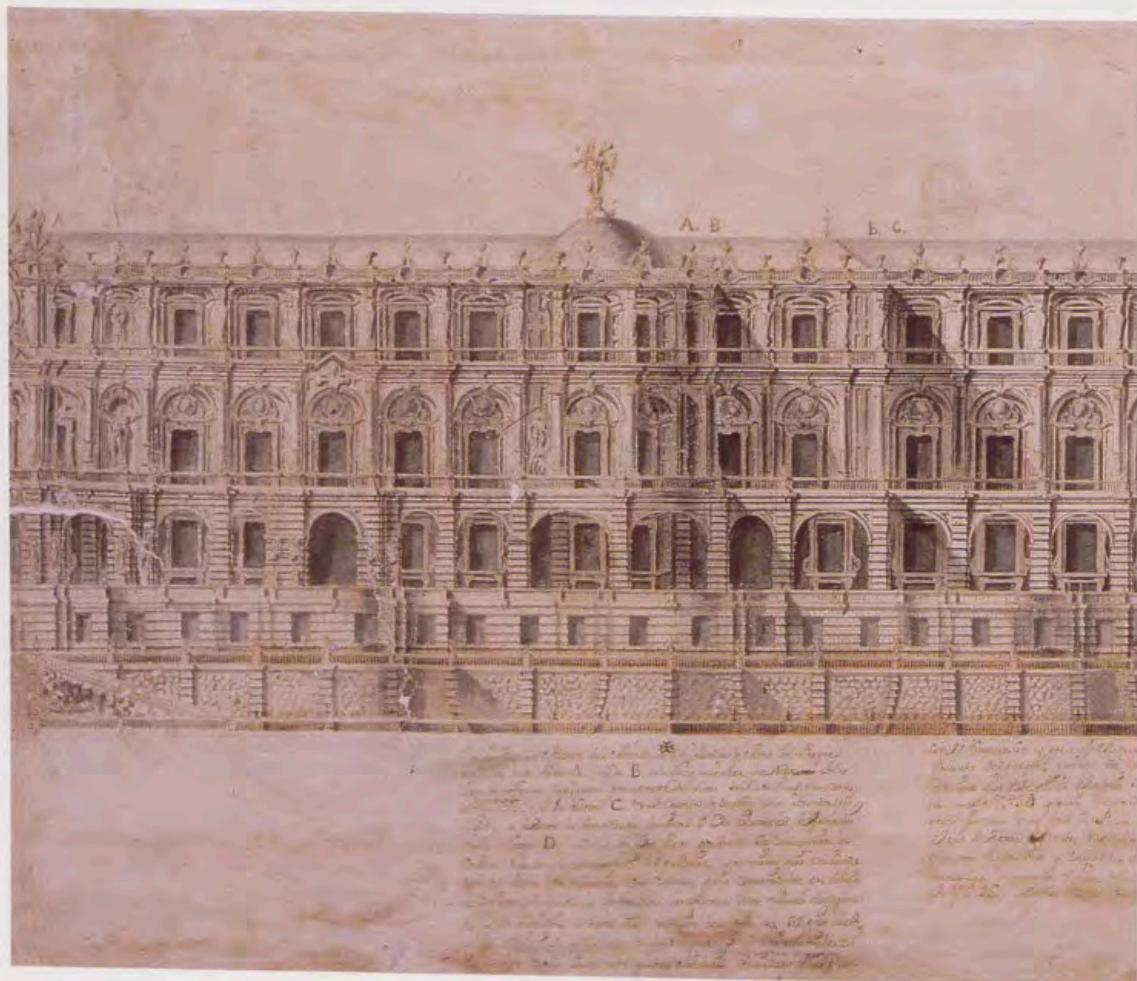
municación entre sí: José Benito Churriguera (1665-1725), Teodoro Ardemans (1664-1726) y Pedro de Ribera (1681-1742). Las tres partieron de la tradición hispánica madrileña del siglo XVII. Ahora bien, en mayor o menor medida, marcaron un nuevo progreso en su evolución y, sin desvincularse de sus valores propios, abrieron nuevas posibilidades de signo más europeísta en el arte español, al calor de las nuevas circunstancias históricas.

**P**edro de Ribera nació casi dos décadas después que Churriguera y Ardemans, y les sobrevivió casi veinte años, de modo que vivió más plenamente que ellos el cambio dinástico. Sucedió a Ardemans en los cargos municipales de Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid en 1726, cargos que desempeñó hasta su muerte en 1742, momento en el que pasaron a poder del italiano Sacchetti. Ahora bien, a partir de 1716 jugó ya un papel de primer orden en las empresas arquitectónico-urbanas acometidas por el Ayuntamiento, gracias a la protección que le dispensó el Marqués de Vadillo. Este vio en Ribera el instrumento ideal para desarrollar sus planes constructivos artísticos, y dejó en sus manos las obras más importantes de este carácter que dependieron de él, incluida la ermita creada en honor de la Virgen del Puerto, que costeó con fondos propios. Con su ascenso al primer plano de las obras públicas, Ribera se convirtió también en el ar-

quitecto elegido preferentemente por la aristocracia y el clero para realizar sus obras monumentales. Así pues, su protagonismo en la actividad constructiva madrileña del reinado fue realmente considerable. Arquitecto dotado de un extraordinario talento creativo y de una gran capacidad de trabajo, arquitecto-artista, pero también excelente arquitecto-ingeniero, desplegó una ingente labor en la que abarcó una amplísima gama de temas arquitectónicos, urbanísticos y ornamentales, brindando novedades temáticas, innovaciones planimétricas de gran audacia y desarrollos ornamentales peculiares de extrema fantasía. Aportó singulares muestras de evolución hacia las ideaciones del barroco internacional, tanto en la esfera del planteamiento urbanístico, como en el de las estructuras volumétricas y el ornamento <sup>2</sup>.

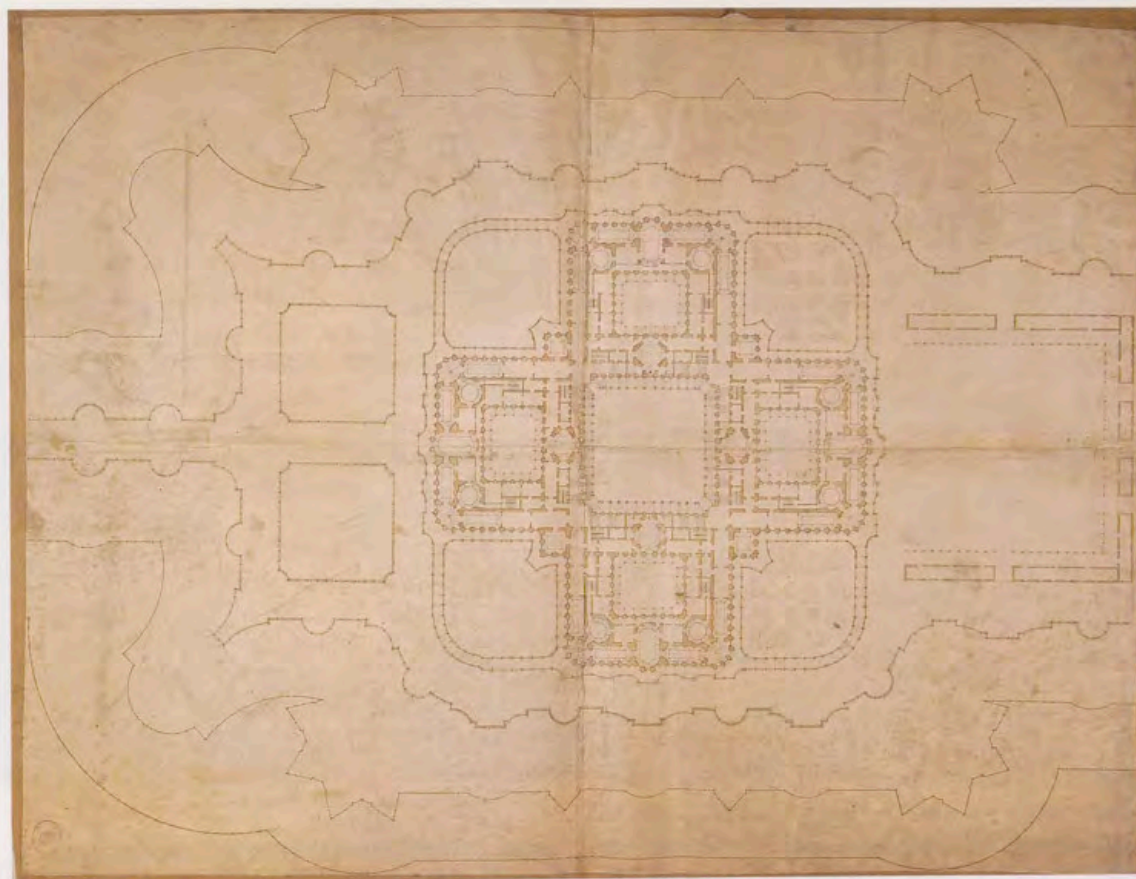
**U**n sueño malogrado hubiera otorgado absoluta plenitud a su brillante aportación al tema barroco de la ciudad-capital: la aceptación del proyecto que concibió para el Palacio Real de Madrid. Se trata de su concepción artística más ambiciosa y significativa, de la obra que hubiera representado el canto del cisne del barroco hispano al tiempo que la más brillante aproximación hacia el barroco europeo tendida desde nuestra corriente vernácula.

**I**deado en la etapa final de su vida, en este proyecto Ribera vino a brindar una muestra



*Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Alzado.  
Detalle.*

Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Planta  
general.



excepcional de las reflexiones acumuladas a lo largo de su fecunda trayectoria profesional, de las diversas tendencias aglutinadas en su producción, de su inagotable afán de superación, gran originalidad y talento creativo. A la hora de concebirlo el artista tuvo muy presente la postura adoptada por Felipe V frente al tema palacial a través de los proyectos solicitados a De Cotte para el Buen Retiro y a Juvarrá para el propio Palacio Real; de ella podía inferirse que el Monarca deseaba una obra de porte internacional, basada en el modelo italo-francés para el palacio monumental –deudor del discurso palacial berniniano y de la tipología palacial francesa del reinado de Luis XIV, ejemplificada en Versalles– que imperaba en la actualidad europea. En conformidad con tales deseos, Ribera volcó en el proyecto su mayor esfuerzo personal por adherirse al panorama artístico europeo coetáneo, proponiendo una versión del citado modelo barroco clasicista italo-francés, en la que también se dejaban sentir los ecos del barroco más atrevido de línea borromino-guariniana, los métodos escenográficos del barroco tardío italiano y las fórmulas del rococó. Pero esta versión integraba además un componente netamente hispánico y particular: el sello de la corriente del barroco decorativo madrileño culminada por Ribera, la impronta de su singularísima savia imaginativa y dinámica infundida al conjunto de la composición. En la agregación de este componente residió, a nuestro entender, su mayor encanto, pero seguramente en ello radi-

có, sin embargo, uno de los factores de peso que movieron al Rey a no aceptar la propuesta.

La existencia del referido proyecto fue revelada por el descubrimiento de unos diseños dados a conocer por Durán Salgado poco antes de nuestra última contienda civil. Este halló primeramente dos alzados del edificio proyectado, y procedió a su publicación con el calificativo de “proyecto churrigueresco” concebido para el mismo lugar que el Palacio actual<sup>3</sup>. La exposición sobre proyectos no realizados destinados al Palacio Real, celebrada unos años más tarde, le dio ocasión de completar el rastreo de la composición sugerida en aquel proyecto y la identidad de su autor: encontró un dibujo donde quedaron reflejados la planta integral del edificio propuesto y los jardines ideados a su alrededor, así como una planta fragmentaria del Palacio con una delineación más detallada de los jardines. La rúbrica incorporada en una de estas plantas, el fino rayado utilizado para destacar los macizos en lugar de agua, y el propio repertorio ornamental sirvieron de fundamento a Durán para atribuir el grandioso proyecto a Pedro de Ribera<sup>4</sup>. La inexistencia en el Madrid de aquellos años de otro arquitecto local capaz de concebir un edificio de tal consideración –señalada por Bottineau y Plaza<sup>5</sup>, las coincidencias caligráficas y la rúbrica de Ribera visible en uno de los alzados, son otras razones de peso que respaldan el verismo de la atribución.

Estos dibujos carecen de fecha, pero podemos deducir, siguiendo los razonamientos de Bottineau, que el proyecto fue ideado en los meses comprendidos entre la muerte de Juarra y la confirmación de la venida de Sacchetti a Madrid, es decir, entre enero y junio de 1736. El incendio del Alcázar tuvo lugar en la Nochebuena de 1734 y las tramitaciones de los Reyes para traer a Juarra a Madrid, con objeto de que proyectara el nuevo Palacio que habría de sustituirle, se iniciaron en menos de una semana. Esta rapidez con que fue tomada la determinación ya convierte en improbable el que Ribera concibiera su proyecto en los primeros momentos cercanos al incendio. Pero contamos con un dato todavía más revelador: las descripciones topográficas incorporadas en uno de los alzados de este proyecto. A tenor de ellas, el proyecto riberiano estaba pensado para levantar el Palacio sobre el terreno que ocupó el Alcázar. Es obvio, por consiguiente, que la muerte de Juarra tuvo que preceder a su creación, ya que, como es sabido, éste eligió el paraje de los altos de Leganitos para construir el nuevo Palacio, y fue al producirse su muerte cuando Felipe V decidió construirlo en el mismo emplazamiento del Alcázar incendiado, perpetuando su valor simbólico histórico. El inesperado fallecimiento del italiano abrió un período de incertidumbre e intrigas. Entre febrero y junio de 1736 no se supo qué arquitecto se haría cargo del edificio. El barón de la Carpena sugirió enseguida el desplazamiento desde Turín de algún discípulo de Juarra. La Corte de Saboya respondió que el discípulo indicado era J. B. Sacchetti y éste sería finalmente el arquitecto seleccionado. Pero su contratación no se produjo hasta principios de junio, y antes de que se formalizara los Reyes intentaron, sin éxito, dejar la magna empresa en manos de algún arquitecto italiano ya consagrado (Antonio Canevari, Fuga). Este compás de espera, hasta el definitivo pronunciamiento en favor de Sacchetti, debió ser el momento aprovechado por Ribera para presentar su propuesta: bajo la existencia de tal coyuntura su elaboración tenía sentido. Después de ajustarse la venida de Sacchetti, no<sup>6</sup>.

La configuración sugerida en planta en el proyecto riberiano es altamente sugestiva. La planta del Palacio tiene formato cruciforme, como sucede en el tercer proyecto de Bernini para el Louvre o en el segundo proyecto de De Cotte para el Buen Retiro, hitos que sirvieron de prolegómeno a la configuración cruciforme del palacio de Caserta comenzado en 1752. Pero, a diferencia de estos ejemplos, en el proyecto riberiano el volumen externo del Palacio no presenta el aspecto de un bloque cerrado compacto, sino el de una cruz griega con frentes bambolean-



tes, esquinas redondeadas y miradores y parterres entre los brazos, envuelta por una galería porticada que traduce en su trazado contorsionado las fuerzas expansivas dimanadas del Palacio.

En el centro de la cruz griega se extiende un patio mayor. Los cuatro brazos de la cruz reciben una configuración geométrica y un tratamiento funcional rigurosamente idéntico. Cada uno de ellos viene a ser una vivienda real completa, connotación óptima desde el punto de vista de la simetría, aunque poco práctica. Cada brazo alberga un patio menor en el centro, patio alrededor del que se sistematiza un sorprendente juego de unidades espaciales interactuantes, de categoría diversa, en el que la Capilla, el Salón de Embajadores y las habitaciones reales con su gabinete, quedan significados por poseer planta centrada curvilínea y estar dispuestos en el eje central o en las líneas angulares, determinando una dinámica tensión de direccionalidades de signo opuesto, concéntricas y excéntricas: otorgó planta elíptica al Salón de Embajadores y a los gabinetes situados, respectivamente, en el centro y en los ángulos de la fachada principal de cada brazo, enlazándolos entre sí por amplios gabinetes y salas de recepción rectangulares, dispuestos en "enfilades" a lo largo del resto del perímetro externo; tradujo en éste sus formas curvadas, generando un bamboleo mural similar al propugnado por Hildebrandt en el belvedere superior, en un alarde de superación de nuestra tradición nacional; situó las elipses angulares transversalmente para acentuar la espectacularidad, fugando su espacio en las alcobas reales -de planta octo-

Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Sección  
transversal.  
Fragmento.

Ribera  
volcó en  
el proyecto  
su mayor  
esfuerzo  
personal  
por  
adherirse  
al  
panorama  
artístico  
europeo  
coetáneo

gonal ligeramente ondulada- que, al ir concatenadas en la misma línea angular, propician una direccionalidad descentralizadora que se opone al propio movimiento lateral suscitado por las elipses angulares, movimiento prolongado en la "enfilade" de estancias, rectangulares. Este movimiento lateral se encuentra interceptado también por la elipse del Salón de Embajadores que centra las fachadas, dado que la disposición de esta elipse es de carácter longitudinal. Además de permanecer abierta a las "enfilades" de estancias perimetrales, dicha elipse del Salón de Embajadores -evocadora de Vaux-le-Comte y del primer proyecto de Bernini para el Louvre- adquiere comunicación visual con la galería que rodea el patio, de modo que la pluralidad de puntos de vista abiertos en todas las direcciones desde ella es muy rica; su movimiento encuentra continuidad dinámica en la planta de la Capilla ubicada al otro lado del patio, cuya configuración se aproxima en gran medida al planteamiento oval desarrollado por Borromini en la Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane<sup>7</sup>. La suma de ambas concepciones elipsoidales genera una marcada tensión dinámica concéntrica-excéntrica, en el eje principal. El artista se comporta como un sabio discípulo de Borromini y Guarino Guarini en la modulación espacial de tensiones dinámicas, y como un maestro del método escenográfico de la planificación.

Dicha maestría queda puesta de relieve, asimismo, en el modo de organizar el engranaje entre los diversos brazos de la cruz. Ribera dispuso entre ellos amplios jardines arquitecturalizados, rodeó los jardines de

galerías porticadas y extendió el desarrollo de las galerías por todo el perímetro del Palacio, propiciando una integración de cariz altamente escenográfico que intensifica, al mismo tiempo, la interacción del Palacio con el espacio exterior. Otorgó a las galerías un trazado mixtilíneo en los tramos contiguos a las fachadas principales de los brazos, para traducir sus contorsiones; curvó los tramos de las galerías correspondientes a los ángulos externos de los jardines, y quebró su recorrido en los ángulos de unión de los brazos con la incorporación de unos miradores cuadrangulares que, aparte de hacer las veces de punto de intersección, permiten la contemplación panorámica de los jardines y del paisaje. Comunicó los miradores con las "enfilades" de estancias perimetrales. Hizo confluir el movimiento determinado en éstas en flexionados vestíbulos de trazado en abanico, provistos de grandes escaleras, que, al abrirse también a las crujeas del patio central, constituyen uno de los ámbitos más activos y de mayor interés perspectivo, en contra de lo que cabría esperar en una zona de articulación angular. Ubicó vestíbulos y miradores en la misma línea diagonal, para infundir en su trayectoria una direccionalidad centrípeta-centrífuga, prolongada por el trazado geométrico de los jardines y las formas curvas adquiridas por las galerías en los ángulos.

Ribera planificó alrededor del Palacio una vasta explanada de contornos activamente quebrados. Situó en su flanco meridional un cuartel desplegado en torno a una plaza de armas cuadrangular, subrayando con ello la fachada principal del Palacio, desprovista en este caso extrañamente de porta-

da diferenciada. Separó ligeramente los cuerpos del cuartel de los límites de la galería del Palacio para permitir que los coches pudieran circunvalarlo, según expresaba en uno de los dibujos. Trazó en el otro extremo dos patios "de oficios de boca" y un camino tendido al infinito. Camino y cuartel jalonan en el conjunto un eje de simetría norte-sur dominante, en el que permanecen enclavadas la plaza de armas y la entrada principal del Palacio, prefigurando la disposición del Palacio actual.

A partir de la vasta explanada adquiere desarrollo un paisaje organizado en terrazas, cuyos contornos —formados por la yuxtaposición de curvas y contracurvas, ángulos y puntas de estrella— evocan los de una fortaleza, connotación inusual que venía a recordar el carácter militar del antiguo Alcázar. Profusos jardines de "broderie" —animados por fuentes— quedan suspendidos en la primera de tales terrazas, mientras que la segunda sólo alberga, al parecer, registros geométricos con césped, plasmándose en cierta medida el concepto clásico del jardín francés en la transición de los parterres al parque y al campo; múltiples caminos permiten su recorrido, centralizando en el Palacio toda la ordenación geométrica. En ellos hallan continuidad, a su vez, las fuerzas descentralizantes irradiadas por el Palacio, haciendo viable la extensión "infinita" de su dominio, sensación bastante constreñida en este caso por las peculiares características del emplazamiento.

Nos encontramos, pues, ante una composición palacial "a la europea", totalmente alejada de los esquemas propugnados por los Austrias, ante una ingeniosa adaptación del modelo "extendido" de Versalles, a medio camino entre éste y el palacio de "bloque cerrado" de tipo italiano, donde se han intentado suplir las limitaciones de apertura volumétrica impuestas por el emplazamiento del Alcázar, potenciando los quiebros y transparencias murales, intensificando las modulaciones espaciales descentralizantes dimanadas del Palacio, convirtiendo sus esquinas en fluidos brazos directamente conexiones con la naturaleza, con el entorno ambiental que habría de presidir. Ribera formuló, en este sentido, una solución mucho más brillante que la de Sacchetti. El italiano se aproximó más al último proyecto de Bernini para el Louvre y a la planta de la fortaleza real de tradición hispánica, se alejó más del modelo versallesco. El madrileño llegó a un compromiso intermedio, tamizando por su mente hispana imaginativa las experiencias brindadas por el barroco europeo. Su versión es tan peculiar que resulta difícil señalar afinidades con un modelo concreto. Francisco Javier de la Plaza encuentra cierta paridad con proyectos centroeuropeos

como el del monasterio de Weingarten en Suabia, obra de Georg Beer (1715-1722), donde un edificio central de contorno rectangular, abierto en patios, está rodeado de galerías bajas ondulantes en planta y encerrado en un recinto con algún carácter de fortificación<sup>8</sup>.

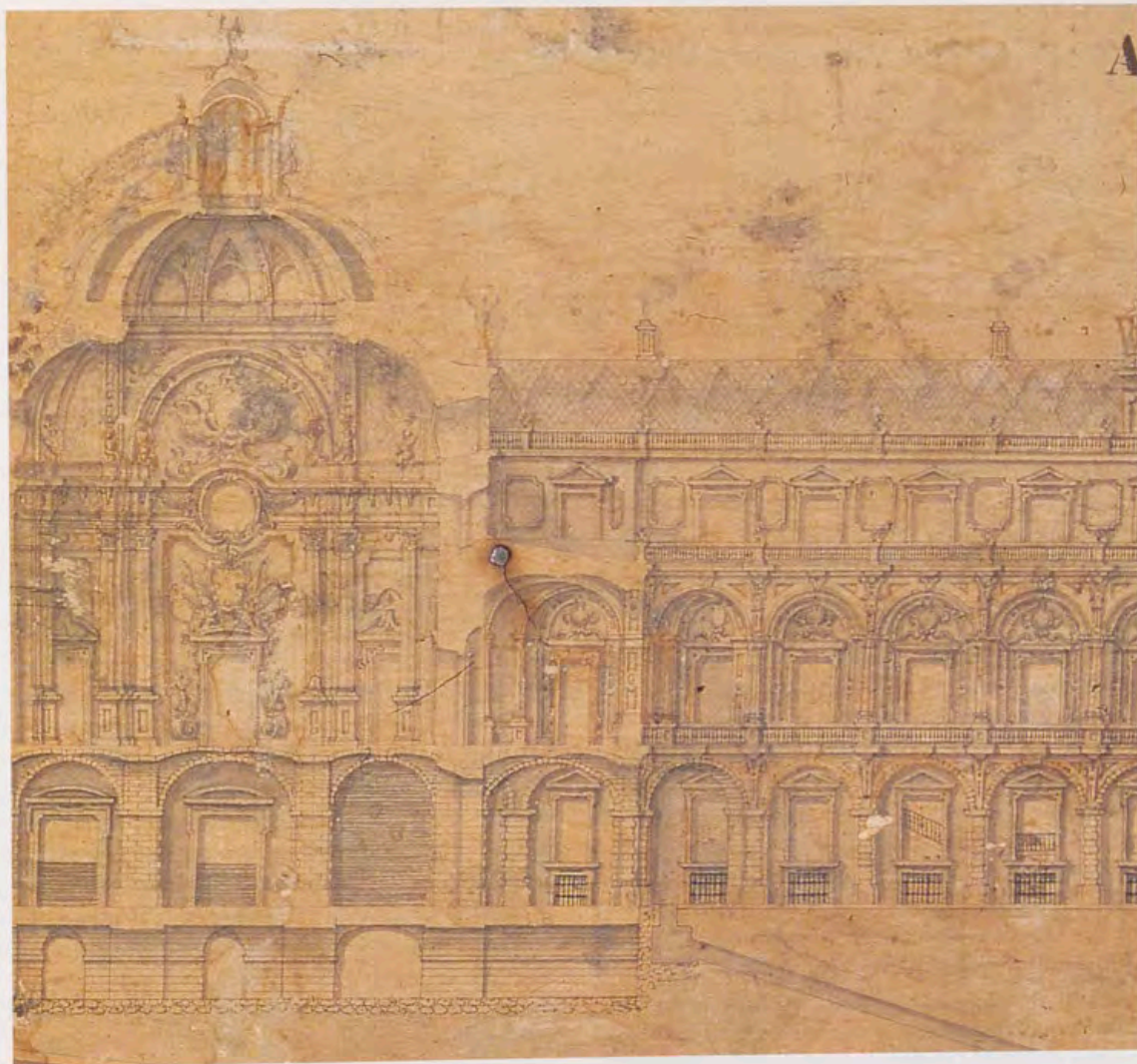
El mismo esfuerzo europeizante observable en planta domina los alzados. Las fachadas constituyen una originalísima composición, que sintetiza estímulos derivados de Versalles y del Bernini del Louvre desde una óptica personal intensamente escultórica, escenográfica y teatral.

El exterior del Palacio coincide con el modelo versallesco en los siguientes rasgos: consta de tres pisos, en los que se hace uso de la superposición de órdenes en lugar de la fórmula integradora del orden gigante propugnada por Bernini; la planta noble está provista de grandes ventanas enmarcadas por arquerías de medio punto, separadas por soportes; cierra la composición un potente entablamento concluido en balaustrada con jarrones.

Cesan aquí, sin embargo, las concomitancias estrechas entre el proyecto riberiano y el modelo de Versalles: Ribera dispuso en el primer piso ventanas rodeadas de sus típicos enmarques con bocelones y aletones, aunque intentó emular el de Versalles. Para ello, articuló las galerías de circunvalación con pilastras fajadas; abrió arquerías entre ellas y tendió una balaustrada encima; resolvió los muros de contención de la explanada con almohadillados y pequeños vanos ciegos rectangulares, y con mampostería, pilastras y cadenas fajadas los de la primera terraza, con lo cual toda esta zona basamental recuerda también el último proyecto berniniano para el Louvre. En el plano noble utilizó como soportes columnas compuestas de fuste parcialmente estriado —en lugar de pilastras y columnas jónicas de fuste desnudo—, recurriendo a la inserción de fragmentos de muro con cajeados y aletones sobremontados de estatuas alegóricas —en lugar de a la alternancia pilastra-columna— para subrayar los cambios de profundidad definidos en planta; dotó a los vanos de este piso de un tamaño menor, aprovechando el espacio resultante de la merma para desplegar bocelones y cartelas, y les otorgó carácter de balcón escenográfico con acusada retroposición abocinada; redujo el entablamento a un juego de molduras de diversa gradación, compensando la reducción con la incorporación de otra balaustrada provista de jarrones; acusó en el desarrollo del entablamento los resaltes de las columnas y lo interceptó en ciertos tramos con heterodoxos frontones y cartelas dispuestos sobre las arquerías. En el piso superior hizo uso de estípites —en lugar de pi-

Las fachadas  
constituyen  
una  
originalísima  
composición,  
que sintetiza  
estímulos  
derivados  
de Versalles  
y del Bernini  
del Louvre  
desde una  
óptica  
personal  
intensamente  
escultórica,  
escenográfica  
y teatral

Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Sección  
transversal.  
Detalle.



lastras toscanas-, bordeó sus vanos con bocelones e italianizantes frontones curvos –en lugar de dejarlos desnudos-, y les confirió también un sentido de balcón escenográfico con retroposición abocinada; incorporó pequeños óculos con rocallas, concluidos en busto, en la balaustrada de remate. Emuló, en cierto modo, la portada a los jardines del palacio versallesco en la establecida en el eje central de cada uno de los brazos, al articularla en cinco calles e insertar en las de los extremos estatuas alegóricas cobijadas por hornacinas y relieves, pero la bamboleó –como hiciera Bernini en su primer proyecto para el Louvre- y procedió a enfatizar la calle central, enlazando los vanos con su habitual lenguaje decorativo y marcando su conclusión con trofeos militares y estatuas alegóricas de majestuoso porte. Subrayó la direccionalidad axial y el verticalismo de estas portadas, dotando a las capillas de cúpulas de domo acampanado y prominente linterna. Remarcó, asimismo, las tensiones dinámicas descentralizantes suscitadas en los ángulos externos de los brazos, infiriendo en tales ángulos una italianizante curvatura y coronando las estancias elipsoidales en ellas instaladas con bóvedas sobremontadas por una pomposa representación de la Fama. Diferencias todas ellas que, unidas a los in-

tensos quiebros suscitados por los miradores de los ángulos y el trazado de las galerías, explanada y terraplenes, conferirían al conjunto un aspecto verticalista, escultórico y teatral, muy alejado de la severidad racionalista de Versalles. La inserción de las cúpulas y el subrayamiento de las esquinas mediante bóvedas conectaban al edificio con la tradición española, si bien a través de una morfología europeizante, adaptada al horizontalismo de la composición.

El desarrollo de las galerías de circunvalación halla continuidad en otras tendidas a lo largo de los flancos del cuartel. Un arco de mayor proporción determina la unión entre Palacio y cuartel, permitiendo el paso de los coches. La altura del cuartel queda perfilada por la altura de tales galerías. Sus ventanas repiten el diseño de las del piso bajo del Palacio, en un tono algo más sobrio.

Pequeños bustos, de expresividad vivamente contrastada, ennoblecen la balaustrada de las galerías; y sutiles jarrones, las balaustradas que bordean las terrazas y las escaleras de doble rampa que viabilizan su comunicación. El antepecho que rodea la explanada ostenta, por el contrario, un porte más local, al quedar decorado con rebajes



*Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Dibujo  
fragmentario  
de la Planta  
del Palacio  
y jardines.*

geométricos y bolas herrerianas. Lo mismo sucede con la puerta que da acceso a la fachada principal del cuartel desde la explanada; contracurvados follajes, cartela, aletones y festones, hacen incursión en ella, aunque queda rematada por majestuosas estatuas alegóricas.

Por lo que respecta a los alzados internos del Palacio, sólo disponemos de la información brindada por un corte transversal efectuado en el eje de uno de los brazos hasta la mitad del patio central. A tenor de tal dibujo, en ellos se dejaba sentir de forma bastante acusada el lenguaje decorativo riberesco. Los patios reiteran la articulación desplegada en el exterior, con algunas notables variantes: los soportes empleados en la galería baja son pilastras fajadas sobremontadas por heterodoxas cartelas amensuladas. La misma heterodoxia se repite en el piso noble, sobre columnas de orden jónico (estas cartelas concluyen en rostro infantil); el tercer piso, en lugar de soportes, posee recuadros moldurados; la rosca de los arcos de la galería baja está dotada de fajados, morfología muy del gusto del artista; la decoración de las ventanas es más sobria, y las de la planta baja y el piso alto están provistas de frontón triangular; la balaustrada de remate sólo queda interceptada por diminutos bustos con pedestal. Balaustradas, columnas y frontones constituyen la mayor cesión del artista al lenguaje europeo, y dentro de una línea muy particular.

Recuadros moldurados, balaustrada y estatuas alegóricas animan el tambor de las cúpulas asomadas a los patios, en correspondencia con la decoración del último piso. Las capillas coronadas por tales cúpulas muestran connotaciones que implican vínculos de semejanza con la iglesia borrominiana de San Carlo alle Quattro Fontane:

los muros se articulan con columnas, en contra de lo que fue usual en el barroco español y en la producción ribericana, rasgo que potencia su sentido escultórico y la sensación de movimiento fluido; el entablamento ciñe todo el perímetro del templo y contribuye de forma determinante a crear la apariencia de unidad. Sobre él se desarrollan las bóvedas de las áreas añadidas al octógono central, entre las que discurren cuatro pechinas, y sobre estas últimas un anillo del que parte la cúpula que cubre el octógono, rematada por una prominente linterna provista de amplias ventanas. Las puertas laterales permanecen adornadas con trofeos militares, motivo muy extendido en la arquitectura francesa desde el reinado de Luis XIV. El resto de su terminología formal es ribericana: cajeados, molduras de bocelón, modillones, festones, jugosos aletones, prominentes follajes, figuras infantiles en actitudes forzadas y cartelas.

El Salón de Embajadores se cubre con una bóveda provista de lunetos y arcos fajones, suspendida sobre pilastras cajeadas recorridas por sincopado entablamento mixtilíneo. Molduras quebradas dinamizan los lunetos. Sobre las puertas se despliegan pomposas cortinas anudadas en los lados. Entre ellas figura un retrato real entre trofeos militares, sostenido por angelotes, adosado al muro. La terminología es, por consiguiente, básicamente riberesca.

Los parterres de "broderie", desarrollados en los jardines de las esquinas del Palacio y en el arquitecturalizado paisaje francés de las terrazas, son un prodigio de fantasía. Responden a un extraño estilo rococó. Sus diseños imitan veneras, cartelas, rocallas, delicados jarrones con ramos florales, contorsionados follajes, etc., que repiten en gran medida los motivos empleados

en el Palacio. Incluyen numerosas fuentes, con dinámicos pilones, provistas a veces de esculturas mitológicas. El dibujo que los representa con más detalle ofrece ciertas variaciones en relación con el de la planta total del conjunto (diseño de los parterres, contorno de la explanada y terrazas, disposición del cuartel y de la escalera).

Muy alejada de la severidad racionalista de Versalles y, por consiguiente, de la idea de "buen gusto" albergada por Felipe V, resulta comprensible que esta alternativa riberiana no fuera aceptada. De haberse materializado hubiéramos contado, sin embargo, con una brillante aportación al tema palacial del barroco tardío que, sin dejar de estar conexas con las principales tendencias de la arquitectura vigente en Europa, reflejaba, a diferencia de las de Juvarrá o Sacchetti, una profunda vinculación con nuestras formas de expresión de raigambre nacional, connotación que, al igual que Ribera, muchos españoles hubiéramos deseado ver incorporada en el edificio llamado a ser el emblema prioritario de nuestra Monarquía.

Demasiado heterodoxa, decorativa y teatral respecto a la idea de buen gusto albergada por Felipe V e Isabel de Farnesio, la propuesta riberiana nos hubiera brindado, sin duda, una creación singular, formulada desde el espíritu español, a la altura de los grandes palacios europeos que, como el Zwinger de Poepelmann, el castillo Belvedere de Viena de Hildebrandt o la gran Residenz en Würzburg de Neumann, marcaron el culmen de la arquitectura palacial del barroco tardío a través de un convincente compromiso entre tradición local e importación extranjera. Es posible que Ribera conociera por grabados alguna de estas composiciones —a las que se aproxima en grado de inventiva y densidad de formas— que pudieron servirle de cierta inspiración a la hora de concebir su proyecto.

Pedro de Ribera:  
Proyecto para el  
Palacio Real de  
Madrid. Dibujo  
fragmentario de  
la Planta del  
Palacio y  
jardines.  
Detalle.



## NOTAS

<sup>1</sup> Virginia Tovar Martín: *El siglo XVIII español*. "Historia del Arte, 34", Madrid. *Historia* 16, 1989, págs. 6-49.

<sup>2</sup> Matilde Verdú Ruiz: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*. Tesis doctoral leída en 1995, en la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>3</sup> Miguel Durán Salgado: "Del Antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real", *Arquitectura*, núm. 96, 1927, págs. 123-142.

<sup>4</sup> Miguel Durán Salgado: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935, págs. 11-13, 21-22, 33-34, 45.

Los dos alzados siguieron figurando en la Sección de Planos del Archivo del Palacio Real (núms. 82 y 83). No sucedió lo mismo con las plantas del Palacio y sus jardines. Fueron extraviadas a raíz de 1935 y han sido recuperadas recientemente (núms. 82 bis, 83 bis). José Luis Sancho da cuenta de ello en un estudio donde reproduce por primera vez la planta parcial de modo integral ("El Palacio Real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto". *Reales Sitios*, núm. extraordinario, 1989, págs. 167-180).

<sup>5</sup> Yves Bottineau: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. 1ª ed. Bordeaux. 1960 (Citada trad. española, Madrid. Fundación Universitaria Española, 1986), pág. 582; Francisco Javier de la Plaza Santiago: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 35.

<sup>6</sup> Yves Bottineau, *ob. cit.*, págs. 547-549, 579-582.

<sup>7</sup> La utilización de la planta ovalada había ido adquiriendo una importancia creciente desde mediados del siglo XVI. Peruzzi, Serlio, Vignola, Volterra, Vitozzi y algún otro arquitecto, inventaron ingeniosas trazas elípticas durante este siglo, y la tratadística del manierismo ofreció representaciones de tal cariz (el libro de G.B. Montano, presente en la biblioteca de Ribera, fue precisamente una muestra altamente significativa al respecto, exponiendo caprichosas propuestas en las que se hacía uso y abuso de la elipse). Bernini, Borromini y otros arquitectos barrocos dieron amplia continuidad a estas experiencias, convirtiendo la elipse en una de las formas de uso más frecuente, como elemento básico o constitutivo, durante los siglos XVII y XVIII. Lo hicieron, eso sí, desde una mirada crítica, proponiendo variaciones sobre estos modelos clásico-manieristas, conducentes a satisfacer las aspiraciones estéticas específicas del barroco. No en vano, la elipse longitudinal, al fundir movimiento y concentración, linealidad e irradiación, representaba para el barroco una forma particularmente apropiada. La primera planta del barroco español en la que se recurrió al planteamiento elíptico fue concebida en fecha temprana: la ideó Juan Gómez de Mora, entre 1617-1618, para la iglesia del Monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares. Tras este audaz precedente, en la arquitectura española sólo se había producido, sin embargo, alguna esporádica edificación oval, como la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses, levantada en torno a 1628 bajo trazas del jesuita Pedro Sánchez y de Gómez de Mora (Virginia Tovar: "El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del barroco en España. Proyecto del templo de San Antonio de los Portugueses", *Goya*, n.º 174, 1985, págs. 354-358; A. Rodríguez G. de Ceballos: "Entre manierismo y barroco. Iglesias españolas de planta ovalada". *Goya*, n.º 177, 1985, págs. 98-107). Las capillas del Palacio Real proyectado por Ribera hubieran enriquecido su número, dentro de un barroco más evolucionado. En ellas propuso una configuración que recogía, en cierta medida, las singulares y fantásticas variaciones introducidas por Borromini en el planteamiento ovalado a través de la iglesia romana de San Carlo alle Quattro Fontane. Su relación con la planta adoptada finalmente en esta iglesia es bastante estrecha: en ambas encontramos un espacio central octogonal de lados desiguales, al que se añaden elementos semicirculares y elementos curvos de escasa profundidad en los lienzos mayores.

<sup>8</sup> Francisco Javier de la Plaza Santiago, *ob. cit.* pág. 55.

# Los Reales Sitios en Saint-Simon

## Jardines y paisaje en su embajada a España (1721-1722)

Por Blanca Acinas



Assasineau.  
Vista del Palacio  
de Balsain (XIX).

Luis de Rouvray, duque de Saint-Simon, goza de un lugar destacado en la Historia de la Literatura por sus famosas *Mémoires*. Las memorias, según la acepción que tienen en Francia desde el siglo XVII, son el producto de la escritura individual de personajes públicos sobre el eco de sus actos y el brillo de su propia gloria, o sobre hombres o hechos de los que ellos fueron testigos preemi-

nentes. Compuestas entre 1694 y 1752, en ellas Saint-Simon evoca con relieve y mano maestra un mundo ya anacrónico en el que la nobleza es apartada y relegada por el poder absoluto del Rey.

Nacido en Versalles en 1675, pretendió desempeñar un importante papel político y diplomático bajo Luis XIV y la Regencia, en el que se enmarca su viaje a España. El duque de Saint-Simon es encargado de una importante embajada (octubre 1721-abril 1722) por el regente Felipe de Orleans, en la que debía tratar del doble casamiento de la hija de Felipe V con el Delfín -futuro Luis XV- y la de Luis, príncipe de Asturias, y la propia hija de Felipe de Orleans. No obtuvo el éxito esperado, a pesar de sus dotes diplomáticas. A su regreso fue apartado de la Corte y, tras vaivenes de fortuna política, hubo de retirarse definitivamente a su castillo de la Ferté-Vidame, donde, rodeado de una importante biblioteca, se dedicó a redactar sus *Mémoires*. En este artículo que dedicamos a su viaje por España -tomos XVII y XVIII de las *Mémoires* y también en su obra *Cuadro de la Corte de España en 1722*<sup>1</sup>, redactado durante su cuarentena de viruelas locas en Villalmanzo (Burgos)- nos centraremos en las descripciones y comentarios de algunos Reales Sitios -El Escorial, Aranjuez, Balsain y sobre todo La Granja de San Ildefonso- que visita en privado o acompañando a los Reyes. Saint-Simon, dando informaciones de habitual exactitud, no deja de hacer, además de la descripción de la Corte, las villas o ciudades que visita, un retrato de los caracteres y móviles de las acciones de los reyes y cortesanos, con un lenguaje que delata sus simpatías o enemistades.

Aquí sólo nos ocuparemos de su percepción del paisaje y de los jardines de estos

Reales Sitios, es decir, de las actitudes, valoraciones o incluso preferencias que aparecen reflejadas en su obra, pues, como tendremos ocasión de observar, atraen más su atención que las excelencias y objetos de arte de los Palacios, que simplemente enumera.

Saint-Simon no ha recibido ninguna formación artística especial, ni ha frecuentado los salones literarios de su tiempo. Es autodidacta en su gusto por la arquitectura y las bellas artes, aunque sus conocimientos y la proyección de los mismos sólo se refieren o están en relación con el mundo que evoca.

Defensor, o al menos habituado a las reglas e imperio del jardín francés -existe una apología de André Le Nôtre en sus *Mémoires*<sup>2</sup>- no por ello deja de observar o señalar las obras de jardinería anteriores, con agrado en ocasiones o incluso aportando posibles diseños u ordenaciones, como en Lerma.

Saint-Simon asume el papel de testigo minucioso en la descripción de lugares, usos y comportamientos que permitan al lector obtener una idea completa de la Corte de España "telle qu'elle étoit pendant le séjour de six mois que je demeurai en ce pays-là"<sup>3</sup>. No es de extrañar por tanto que Saint-Simon se ocupe de la utilización, por parte de los reyes y la Corte, de los Reales Sitios.

### LAS RESIDENCIAS REALES

"No sería dar cuenta exacta de la vida diaria del Rey y la Reina de España, si olvidásemos sus viajes, que les ocupan la mayor parte del año. Hacia los primeros días de Cuaresma se trasladan desde Palacio al del Buen Retiro, lo que no es más que cambiar de barrio en Madrid. La semana de Pascua van a Aranjuez y la fiesta del Corpus les vuelve al Palacio de Madrid. Ocho días después van a pa-

sar seis semanas al Escorial, volviendo luego al Pardo, pero ahora es a Balsaín desde que la Granja ha caído en gracia. De allí vuelven al Escorial; después otra vez a Balsaín, desde donde, deteniéndose algunos días en el Escorial y en el Pardo, regresan a Madrid a primeros de diciembre, donde, desde Pascua, no han estado más de ocho días. No se pueden fijar las fechas de Balsaín porque cambian y porque las estancias allí se multiplican a medida que aumentan las obras. Se puede decir, como decía de Versalles el viejo Beringhen al difunto Rey, que es un favorito sin mérito y que aunque el español hiciese una fortuna tan prodigiosa como el francés, no dejaría de ser un ejemplo sorprendente de lo que puede la depravación del gusto —(Saint-Simon, lo veremos al tratar de La Granja, tiene una particular opinión de Versalles, donde Felipe V y él mismo habían nacido)— Y ya es bastante para no apartarme demasiado de mi objeto. Como este lugar apenas existía antes de esta Reina, no se encuentra nada de él en los viajes de España; esto me incitará más adelante a dar una idea de él o más bien de la Granja, a una legua de allí, donde se hacen los edificios, en vez de hablar de Balsaín. (...) Las personas que tienen verdaderos asuntos con la Corte pueden ir a encontrarla a Aranjuez y al Escorial, con más libertad en este último punto. Allí se ve a SS.MM. y al Ministro como en Madrid. El Pardo, por su proximidad, es como si fuera Madrid; pero en Balsaín hay las mismas dificultades que en los primeros tiempos de Marly. En el Escorial se queda toda la parte del séquito de viaje de que se puede prescindir a pesar de su exigüidad. Ninguno de los que se quedan en el Escorial se atreve a ir a Balsaín sin permiso expreso, ni ninguna otra persona de fuera, sin contar con la misma gracia, que casi nunca se pide por-



que siempre desagrada, que se rehusa a veces y que se limita a uno o dos días de estancia (...) Por otra parte, el camino largo, muy penoso y de peligro en toda época, contribuye también a alejar a los más insistentes.”<sup>4</sup>

## EL ESCORIAL O EL JARDÍN ATERRAZADO

De acuerdo siempre con la cronología reflejada en sus *Mémoires*, en diciembre de 1721 nuestro embajador se dirige con unas cartas de presentación al Monasterio de El Escorial, camino de Lerma, donde se reunirá con la Corte<sup>5</sup>.

“Además de las órdenes del rey de España y de las cartas del marqués de Grimaldo, fui también provisto de las del nuncio para el prior de El Escorial, que es al mismo tiempo su gobernador, para hacerme ver las maravillas de ese soberbio y prodigioso monasterio y abrirme todo lo que quisiera en él visitar, (...)”<sup>6</sup>.

Saint-Simon realiza un juicio muy despectivo de los frailes jerónimos, a los que tilda de supersticiosos, groseros, rústicos, ociosos e ig-

Retrato y título.  
Obras completas  
de Saint-Simon.  
Estrasburgo,  
1791.  
(B. Nacional).

## O E U V R E S C O M P L E T T E S D E

LOUIS DE SAINT-SIMON,

Duc et Pair de France, Chevalier des Ordres du Roi et de la Toison d'or, etc. etc.

Pour servir à l'Histoire des cours de Louis XIV, de la Régence et de Louis XV.

Avec des Notes, des Explications et des Additions à la fin de chaque volume; extraits des Correspondances et des portefeuilles de l'auteur et de plusieurs Princes et Seigneurs ses contemporains.

TOME PREMIER.

A STRASBOURG

chez J. G. TREUTTEL, Libraire  
et se trouve A PARIS

chez OMBROY, Libraire, rue St. Victor n.º 11,

1791.



norantes<sup>7</sup>, aunque fue recibido con mucha “civilidad”<sup>8</sup> y buena comida, y confiesa que su alojamiento y el de su séquito fue muy correcto en una dependencia grande y hermosa. La visita la sigue en latín, como el mismo Saint-Simon indica “un latín muy malo suplía al francés que no entendía (el fraile) ni nosotros el español” mientras su guía, un fraile gordo no deja de fumar a lo largo del recorrido<sup>9</sup>. Continúa describiendo el edificio:

“Es un prodigio de edificio, de estructura, de toda especie de magnificencia esa casa, y el conjunto inmenso de riquezas que contiene en cuadros, en ornamentos, en cálices de toda especie, en pedrerías sembradas por todas partes cuya descripción no emprenderé porque no es asunto mío...”<sup>10</sup>.

La distancia de Madrid a El Escorial se aproxima mucho a la de París a Fontainebleau. El terreno es liso y se convierte en muy desierto al aproximarse a El Escorial, que toma su nombre de un pueblo grande, del que se pasa muy cerca, a una legua.

El Escorial está sobre un alto, al que se sube imperceptiblemente, desde donde se

ven desiertos hasta perderse la vista por los tres lados; pero está rodeado y como aplastado a la montaña del Guadarrama, que rodea por todas partes a Madrid a distancia de varias leguas, más o menos cerca. No hay pueblo en El Escorial; el alojamiento de sus majestades católicas forma el mango de la parrilla, los principales grandes oficiales y los oficiales más necesarios están alojados, incluso las damas de la reina, en el monasterio; todo el resto lo está muy mal, por el lado por donde se llega, donde todo está muy mal construido para el séquito de la Corte <sup>11</sup>. Es una constante en Saint-Simon la situación y descripción geográfica del entorno de los Reales Sitios, con referencias útiles al lector francés. Llama también su atención la escasa población y comodidades que rodean a varias de las residencias reales.

"La iglesia, la escalera principal y el claustro grande me sorprendieron. Admiré la elegancia de la botica y lo grato de los jardines, que, sin embargo, no son más que una ancha y larga terraza." <sup>12</sup>

Jardines en varios compartimentos geométricos, sem-

brados antaño de flores y árboles frutales y ornamentales que Saint-Simon seguramente ya contempla plantados de boj, a raíz de los cambios efectuados a principios del siglo XVIII. Jardines exteriores, escalonados, aterrazados y completados por una gran huerta y vistas hacia los bosques y sotos más lejanos <sup>13</sup>.

## LERMA. LA NATURALEZA URBANIZADA

Saint-Simon, viajando al encuentro de la Corte, describe así Lerma, lugar otrora favorecido en la estancia de los Reyes españoles. Desgraciadamente el esplendor de los jardines del Palacio era ya pálido reflejo del siglo anterior.

"La Corte de España, que marchaba con la lentitud de las tortugas, debía llegar y llegó en efecto, a Lerma el 11 de diciembre. Es un pueblo hermoso, situado en anfiteatro sobre el pequeño río Arlanzón (en realidad el Arlanza), que forma un valle pequeño muy agradable a seis leguas de Burgos.

El palacio, ... es magnífico por toda su estructura, su ar-

quitectura, por su extensión, la belleza y el enlace de sus vastas habitaciones, el tamaño de sus estancias, la herradura de su escalera. Se comunica con el pueblo por un patio hermoso y muy adornado y por un magnífico antepatio..." <sup>14</sup>.

"... el primer piso está a nivel con un vasto terreno, que, en un país donde se conociese el valor de los jardines, harían uno muy hermoso, muy extenso, también en una linda vista con ese paisaje; podría dar sobre el campo y sobre el valle, con un bosque junto al palacio, al mismo nivel, en los que se penetraría por las ventanas, abiertas como puertas.

Ese bosque es vasto, llano, pero claro, desmirriado, casi todo de encinas, como lo son todos en las Castillas. Está por la parte del campo y el jardín estaría en una terraza natural, muy elevada sobre el valle y sobre la campiña de más allá" <sup>15</sup>.

En los inicios del siglo XVII, la villa cortesana y conventual de Lerma, trazada por Francisco de Mora, contaba con una amplia extensión de terreno donde se habilitan tres zonas diferentes con diversa función: parque, huer-

Aranjuez por  
Jehan L'Hermite  
(1560-1622).



Plan pour la structure de la Royale d'Aranjuez, et situation de Haras Juey, sept lieues de Madrid, deux de orcia, et six de Toledo. La mayor Real de España. A. La Villa mayor B. La Villa menor del Alcazar C. La lengua de oro D. El conducto que mancha los peñes E. El gran delgado F. cuadrante de caravana G. el canal H. los dos pozos I. el fons de Jarama cheven vers Madrid K. La plaza de la L. La casa de la M. La mayor de chapellans N. el jardin aux flam. O. le chemin vers Orcia P. le chemin vers Aranjuez Q. La finiere de Orcia R. el puente de Toledo S. les e. Haras T. Cierpes ou popliers, vint 2. Ormeaux 3. Meuniers 4. frutes 5. Haras 6. Aménages 7. jardins

ta y soto <sup>16</sup>. A decir de los testimonios de viajeros y escritores <sup>17</sup>, el complejo era de gran belleza, aunque un siglo más tarde el abandono debía de ser patente, de ahí la "reordenación" que propone Saint-Simon.

## ARANJUEZ

En febrero de 1722 Saint-Simon visita Toledo y Aranjuez para reunirse con los Soberanos en Balsaín a principios de marzo.

*"De Toledo fui a Aranjuez, cerca como de París a Meaux."*

Es importante reseñar cómo el autor intenta en todo momento situar al lector francés, utilizando referencias conocidas, en cuanto a distancias o lugares, como ya hemos señalado anteriormente. *"El palacio es grande; las habitaciones son vastas y bellas, encima de las cuales están alojados los principales de la Corte. El Tajo rodea el jardín, que tiene una pequeña terraza todo alrededor, sobre el río, que es allí estrecho y no lleva barcos. El jardín es grande, con un hermoso parterre y algu-*

*nas bellas avenidas. El resto está cortado por bosquecillos, bóvedas de ramas bajas y estrechas <sup>18</sup> y lleno de fuentes de hermosa agua, de pájaros y de animales, de algunas estatuas que inundan a los curiosos que se divierten en contemplarlas. Surge el agua bajo sus pies, les cae desde esos pájaros ficticios, encaramados sobre los árboles, una lluvia abundante, y otra que se cruza saliendo de la garganta de los animales y de las estatuas de suerte que se ve uno mojado en un instante, sin saber por dónde escapar.*

*Todo este jardín está en el antiguo gusto flamenco hecho por flamencos que Carlos V hizo venir expresamente. Ordenó que ese jardín sería siempre atendido por jardineros flamencos, bajo un director de la misma nación, que sería el único que tendría derecho para ordenarlo, y eso es siempre observado fielmente desde entonces."* <sup>19</sup>.

Carlos V emprende en 1544 la transformación del lugar en residencia real campestre. Su hijo Felipe II mantiene el interés por Aranjuez,

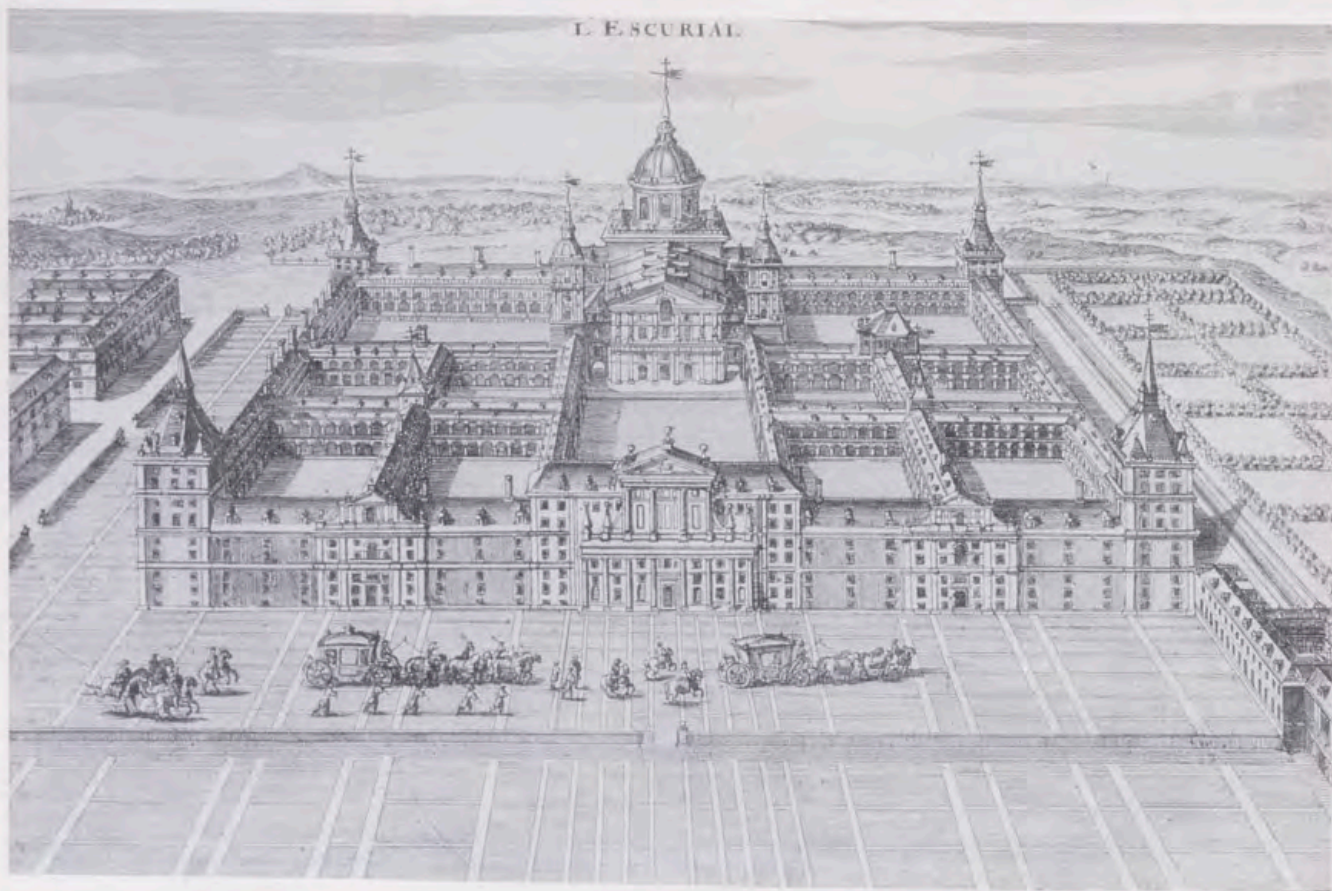
sucediéndose importantes trabajos de infraestructura.

El estado en que conoce Saint-Simon los Jardines no es, a pesar de los jardineros flamencos que cita, un jardín homogéneo. Los primitivos jardines cerrados van dando paso a criterios geométricos de ordenación de vergeles y nuevas avenidas, plazas y trazados urbanísticos. En 1716, poco antes de la visita de Saint-Simon, comienza la construcción de la Huerta Nueva o Jardín de la Reina, con plantaciones e invernadero. Algunos trazados urbanísticos se han mantenido hasta nuestros días, como son las avenidas radiales que convergen en la fachada del Palacio, o la calle Alpagés o de la Reina.

Por estas avenidas transitó el Duque:

*"Es el único sitio en las Castillas donde había hermosos árboles y donde están en cantidad. De cualquier lado que allí se llega es por una avenida de una legua o de tres cuartos de legua, varias de las cuales tienen doble hilera de árboles, es decir, una contraavenida a cada lado de la*

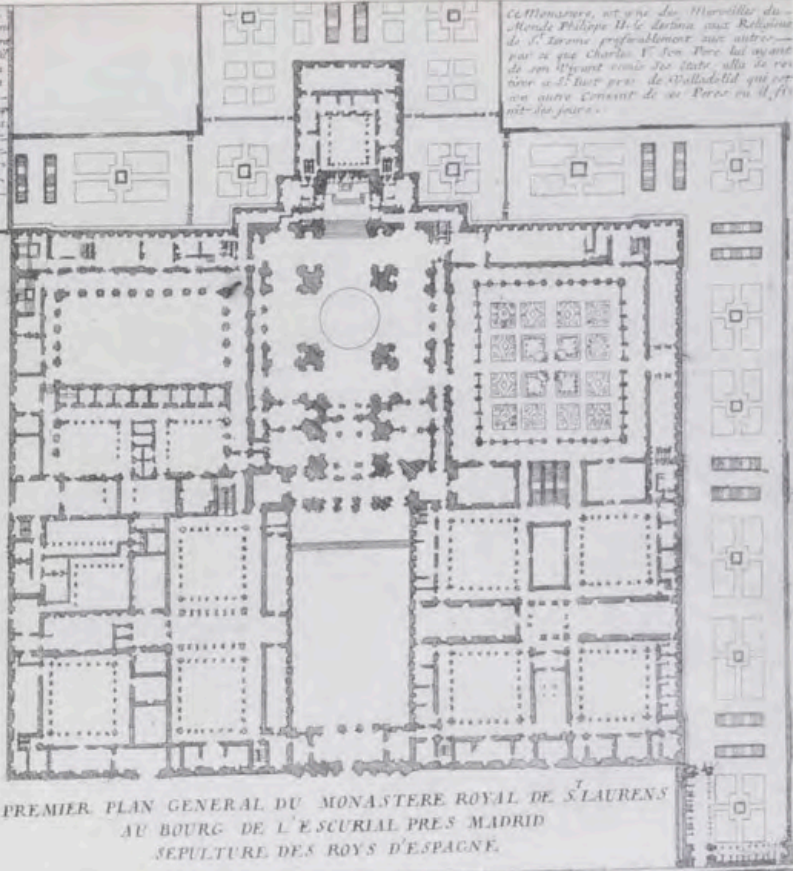
Vista del  
Monasterio  
de El Escorial.  
Atlas Curieux.  
N. de Fer (1705).





L'ESCURIAL, est un bourg à 7 lieues de Madrid, situé au bas des Montagnes Philippe II y fit bâtir en l'an 1563 après la bataille de St. Quentin qu'il gagna le jour de St. Laurent. La dépense en a été si grande qu'on croit qu'elle pèse cent millions de Livres, ce qu'on aura peu de peine à croire quand on saura que la seule table a coûté huit millions, la sacristie deux cent-mil Livres, la Peinture du chœur cent cinquante mil Livres, la Peinture de la Bibliothèque deux cent mil Livres &c.

Renvoy du Pantheon  
 A. 25 livres de Pierre noir, destinée à la sculpture des Rois et Roynes desquels elle est destinée à occuper tout le fronton de Bronze en champ d'or.  
 B. Autel du Pantheon.  
 C. Tours du Pantheon.  
 D. Dome en Coupe et Lanternes.  
 E. 25 livres de Pierre grise, appelée Barroquina, et 25 livres de Bronze par lequel on décore le Pantheon, qui est sur l'édifice qu'on fait sous terre.  
 F. Le Plancher de St. Martin, et de l'orgue en fuyant et fleurant.



Le Monastere, est une des Merveilles du Monde Philippe II le donna aux Religieuses de St. Lorenzo presiblement aux autres par ce que Charles V son Pere lui ayant de son vivant ordonné de bâtir celle de son nom a St. Laurent pres de Valladolid qui est une autre Comté de son Pere en 1517 fut mis au jour.

PREMIER PLAN GENERAL DU MONASTERE ROYAL DE S. LAURENS AU BOURG DE L'ESCURIAL PRES MADRID SEPULTURE DES ROYS D'ESPAGNE.

avenida. Hay doce o trece de ellas que llegan de todas partes a Aranjuez, donde su unión forma una plaza inmensa, y la mayor parte cruzan más allá hasta perderse de vista. Esas avenidas están a menudo cortadas por otras transversales, con plazas en sus cortes, y por su gran número forman vastos claustros de verdor y de campos sembrados, y van a perderse a una legua por todas partes en las campiñas”<sup>20</sup>. Aranjuez, en su conjunto de jardines, era ya, cuando los visitó el duque, una miscelánea de influencias, en la que colaboraron sin lugar a dudas jardineros flamencos, españoles, portugueses, ingleses y franceses. Saint-Simon, influido por la estética de Le Nôtre, a pesar de sus reconocidos encantos, no logrará apreciar globalmente los Jardines de Aranjuez. “Acostumbrados después al buen gusto de nuestros jardines traído por Le Nôtre, que ha tenido todo ese honor por los jardines que ha hecho y que se han convertido en modelos, no se puede evitar el encontrar muy peque-

Plano del Monasterio. Atlas Curieux (1705).

ño y muy insignificante Aranjuez”<sup>21</sup>. Saint-Simon no olvida explicarnos el uso de los Jardines por parte de los Reyes: “Los domingos, algunas fiestas y algunos días de comunión, cuando están en Aranjuez, pasan las horas de caza en tirar a las cornejas en los jardines, en los que sólo para esto entran, excepto el día de su llegada y la víspera de la partida, que van a pasearse por ellos y a veces también por las admirables avenidas de aquella casa”<sup>22</sup>.

**BALSAIN.**  
 LA NATURALEZA Y LA RUINA DEL JARDÍN FLAMENCO  
 “Llegamos sobre el mediodía al verdadero pie del Guadarrama, después de haber, durante bastante tiempo, subido y hecho casi como de París a Senlis. Nuestros coches quedaron allí, y montamos nuestras mulas. Jamás vi un camino tan hermoso y tan aterrador de noche. Se afronta un muro de roca de una terrible altura por un camino liso, pero estrecho, que va en

zigzag bastante derecho, con poca rigidez, de suerte que hablando un poco alto se puede hablar un poco con las gentes de abajo y con las de encima de uno, que están a cerca de una legua las unas de las otras. La montaña y el camino estaban cubiertos de nieve muy espesa; todo se hallaba lleno de árboles entre las rocas, cuyas ramas, cargadas todas ellas de escarcha, no eran sino los más bellos racimos y los más brillantes. Toda esa singularidad, en su horror, era algo encantador. Se alcanza de ese modo la cima, a fuerza de dar vueltas. Su terraplén no es largo y la bajada del otro lado es mucho más fácil y más corta, a la mitad de la cual se descubre Balsaín, en un valle estrecho, colocado a una distancia bastante grande del pie de la montaña. Balsaín, construido por los moros y quemado por malicia bajo Carlos II, que iba allí demasiado a menudo, y no reparado después, es el resto de un castillo grande y hermoso. Este resto es muy pequeño, con un jardín mediocre y nada alrededor que se descu-

bra. Fuimos a echar pie a tierra a un resto de edificio bajo, que era del castillo, pegado a él pero sin comunicación a cubierto”<sup>25</sup>.

Así describe Saint-Simon Balsaín, el Real Sitio del Bosque de Segovia. El jardín mediocre es el resto nostálgico y arruinado del que se ha considerado el lugar más flamenco de entre todos los de Felipe II. Un ejemplo de jardín cerrado, junto a las dependencias reales, transición entre la arquitectura del castillo y el magnífico entorno natural de los bosques y la sierra de Guadarrama<sup>24</sup>.

Este pasaje ilustra el cuidado con que Saint-Simon describe y la especial sensibilidad con que capta el paisaje. La naturaleza no sólo cobra en su relato el valor de marco de su embajada, sino que consigue verdaderos cuadros de marcada expresividad, que intentan transmitir la sucesión de imágenes que percibe el ojo del avezado observador.

**LA GRANJA.**  
**EL JARDÍN FRANCÉS**  
El Real Sitio de San Ildefonso encarna seguramente el

mejor ejemplo en la adopción del modelo de jardín francés. Efectuados los trabajos de los Jardines, fundamentalmente entre 1720 y 1746, Saint-Simon presencié el comienzo de las obras que se llevaron a cabo paralelamente a la construcción del Palacio.

Tras su estancia en Balsaín, los Reyes invitan al Duque en su visita de inspección a las obras del Palacio de La Granja.

Saint-Simon introduce así La Granja: “El rey me pareció muy acostumbrado a verme en Balsaín y a la reina tener sumo placer en hacerme ver sus obras en la Granja. Esta palabra española quiere decir una casa de trabajo en el campo. En efecto lo era, completamente solitaria, que pertenecía a los frailes de El Escorial, es una legua de las de los alrededores de París, de Balsaín. Desde esa casa el rey había ido a hacer sus cazas. La soledad le había agrada- do, la facilidad de tener allí agua en abundancia y mucha caza le había determinado a comprar a esos frailes lo que tenían y a construir allí el retiro en el que meditaba meter-

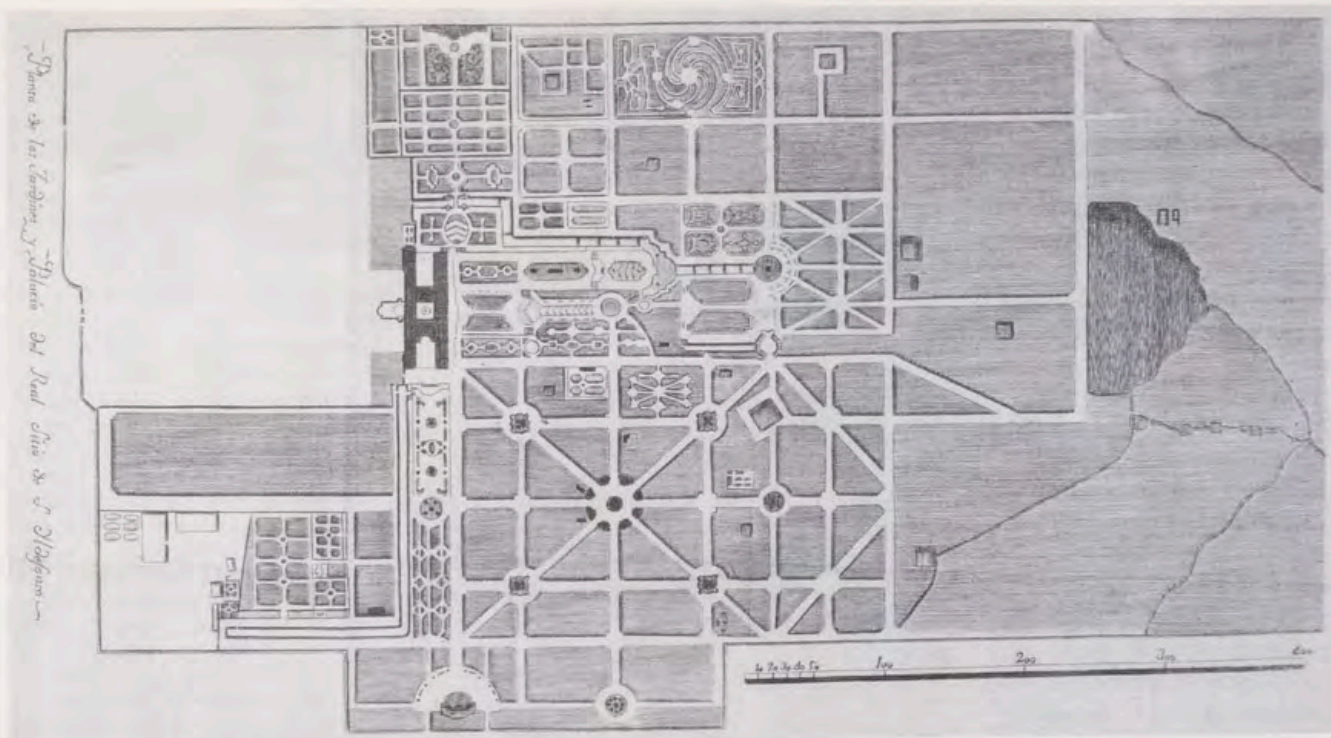
se en cuanto el príncipe de Asturias comenzase a poder llevar la corona”<sup>25</sup>. Saint-Simon se complace en la descripción del lugar en fase de construcción: “La caja de la casa estaba hecha, distribuída y cubierta; estaban en los interiores, pero todavía con albañiles y la mayor parte de los jardines estaban hechos, pero toscamente aún... La capilla que está en el flanco por donde llegamos, apenas si había salido del suelo”<sup>26</sup>. La descripción de los Jardines como ya vimos en Aranjuez ocupa de manera destacada la atención del visitante:

“Terrazas poco elevadas, revestidas, bordeadas de césped, bosquecillos saliendo aún poco del suelo, estanques, canales, depósitos de agua innumerables, de todas las formas, cascadas, lagos, efectos de agua de todas las clases, de la más bella agua y de la mejor para beber, y en la más prodigiosa abundancia, y surtidores de agua por todas partes en canastillo y de todas las formas, varios de los cuales, que estaban solos, arrojaban un chorro como la pierna, el doble de la altura de ese hermoso surti-

Vista del Palacio de La Granja de San Ildefonso. Ilustración del Viaje de Antonio Ponz (1772).



Fachada del Real Palacio de San Ildefonso  
enfrente los Jardines.



dor de Saint-Cloud que causaba la envidia del difunto rey y que todo el mundo admira con razón”<sup>27</sup>.

La admiración también implica por un lado la reseña de sus peculiaridades y por otro la identificación con un modelo. Saint-Simon piensa en Marly:

“Estos jardines bastante llanos para dar vastos terraplenes y no lo bastante para carecer de los atractivos que se sacan de los terrenos desiguales, muchas avenidas de árboles plantados muy grandes, como el difunto rey hacía en Marly”<sup>28</sup>.

El Real Sitio se concibió como una residencia temporal de descanso y recreo, y no con un carácter permanente, que seguramente la hubiese dotado de otra simbología y temática en la decoración de sus Jardines. Así pues, su carácter es más parecido al que animó la creación de Marly que al del propio Versalles, convirtiéndose el primero en modelo de frecuentes soluciones empleadas en La Granja<sup>29</sup>.

Las características agrestes del terreno sobre el que se asientan los Jardines de La Granja impusieron una mayor libertad y naturalidad de implantación de los princi-

Plano de los Jardines y Palacio de La Granja de San Ildefonso. Ilustración del Viaje de Antonio Ponz (1772).

pios del jardín de Le Nôtre. Por de pronto, las peculiaridades del terreno no facilitan el trabajo como nos relata Saint-Simon:

“Pero esos jardines, verdaderamente encantadores por la variedad y el buen gusto, el atractivo, la frescura, la facilidad, la extensión de los paseos, tienen un inconveniente muy fastidioso: es que todo el terreno de esos jardines no era sino roca viva y dura, con una ligera costra de tierra encima, de manera que era preciso emplear el pico y muy corrientemente el auxilio de la pólvora para excavar todos los estanques y depósitos de agua, los agujeros de todos los árboles, las trincheras de las empalizadas y todos los terrenos de los macizos, llevar las piezas a lomo de mulo y trasladar allí también buena tierra de lejos para llenar todas las excavaciones donde habían plantado y que era preciso hacer lo mismo para todas las plantaciones y depósitos de agua que se quisieron agregar más adelante al alargar los jardines por sus dos extremos”<sup>30</sup>. Seguimos a Rabanal cuando indica: “la situación del palacio en lugar bajo y el fuerte desnivel del eje axial, de dirección este-oeste, en lu-

gar de descender como es preceptivo en los modelos franceses, asciende abruptamente por la falda de la montaña, lo que confiere gran originalidad a los jardines de La Granja”<sup>31</sup>. Este hecho es digno de mención en las *Mémoires*:

“Esos jardines llegaban hasta el pie de la montaña, cuyo espacio era corto, y al fin ascendía un poco en la raíz de la montaña; pero a derecha e izquierda, se extendían ya muy lejos, y han sido después alargados por una parte y otra, llenando siempre toda la anchura del valle”<sup>32</sup>.

Los Jardines no llegaron a integrarse en un trazado unitario riguroso, no generando ninguna perspectiva abierta al infinito, como es usual en el lenguaje de Le Nôtre, sino que, como Saint-Simon ya menciona, las dos áreas básicas en las que se encuentran divididos los Jardines aparecen cerradas por la propia montaña, de “cuya horrible belleza” se ocupa seguidamente nuestro autor. “Los más molestos inconvenientes tienen algunas veces su utilidad: esa larga cadena de montañas que bordea los jardines, que se elevaba casi hasta las nubes, toda ella poblada de árboles cubiertos de

nieve casi todo el año, cuya cima no se funde jamás, cuya horrible belleza componía todo el aspecto del palacio y de donde un mulo traía hielo y nieve en menos de dos horas, ir y venir; esta cadena de montañas hormigueaba de las más gruesas fuentes a todas las alturas y proporcionaba sin cesar todas las aguas de los jardines en tal cantidad cuanto querían y para tal altura a donde deseaban hacerla llegar.”

Como observábamos en la valoración del paisaje agreste de Balsaín, Saint-Simon es sensible a sus encantos. El autor es en este sentido claro exponente de su época, puesto que el aprecio de los paisajes salvajes, ásperos y montañosos, evolucionó históricamente a medida que el control de la naturaleza y su conocimiento fueron aliviando la inquietud que algunas de sus manifestaciones provocaban. El interés y la valoración de la montaña, que fue anteriormente objeto de horror –de ahí el adjetivo de Saint-Simon–, se dio primero en los viajeros del siglo XVIII, ávidos de sensaciones y de alto nivel de instrucción.

“Estos jardines tenían ya multitud de naranjos y estaban adornados también de jarrones de metal y de todos los más preciosos mármoles, y los más adornados de excelentes bajorrelieves y de las más bellas estatuas de bronce y de diversos mármoles, como lo están los jardines de Versalles y de Marly<sup>53</sup> con talleres en los mismos jardines donde trabajaban sin cesar los mejores maestros de Francia y de Italia que habían podido traer”<sup>54</sup>.

Los Reyes siguen con sumo interés la construcción del Real Sitio: “(...) se divertieron mucho en dar sus órdenes y en hacerse dar cuenta por aquellos que tomaban el principal cuidado de los edificios, jardines...”<sup>55</sup>.

Cortésano siempre nos da esta impresión al final de su

visita: “Tuve el honor, (...) de seguir a sus majestades católicas por todas partes que se pasearon, primero por la casa, y después, por los jardines, durante todo el día, sin descansar, que se complacieron en hacerme ver, y yo en hacerles la corte admirando tantas bellezas y tantos milagros de aguas, que, en efecto, son únicas”<sup>56</sup>.

El día 24 de marzo de 1722, Saint-Simon abandona Madrid para, por Alcalá, Guadalajara, Pamplona y Roncesvalles, dirigirse a París, donde llegará el 16 de abril, dando por terminada su embajada extraordinaria en España.

## BIBLIOGRAFÍA

ROUVRAY, Louis de, duc de Saint-Simon. *Oeuvres complètes*. Strasbourg, 1791.

SAINT-SIMON, *Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, 7 vol. París, NRF, Gallimard, 1953/1961.

COIRAULT, Yves. Introduction. *Mémoires de Saint Simon*. Bibliot. de la Pléiade. París, Gallimard, 1985.

GARCÍA-MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid. Aguilar, 1956.

ELDEN, D. J. H. van. *Esprits fins et esprits géométriques dans les Portraits de Saint-Simon*. La Haye, 1975.

CRUYSSSE, Dirk van der. *Le portrait dans les mémoires du duc de Saint Simon*. París, Nizet, 1971.

HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Nerea, 1989. Le sigue un estudio de los jardines españoles de esas épocas por RABANAL YUS, Aurora.

*Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Taurus, Madrid, 1989.

ROLLAND Y DE MIOTA, Bernardo. Conferencia “La embajada del Duque de Saint Simon en España”. Pub. Escuela Diplomática. Madrid, 1952.

Saint-Simon et son temps. Les Cours de Versailles et de Madrid au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Instituto Francés. Madrid, marzo 1956.

Saint-Simon. Exposition organisée 2<sup>e</sup> centenaire de sa mort. Bibliothèque Nationale, París, ed. André Tournon, 1955.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Mémoires de Saint-Simon*. Bibliothèque de la Pléiade. París, 7 vols., Gallimard, 1953-1961. *Cuadro de la Corte de España en 1722 por el Duque de Saint-Simon*. Madrid, 1953.

<sup>2</sup> “El 15 de septiembre (1700) murió Le Nôtre tras haber vivido ochenta y ocho años de vida completamente sana y disfrutando siempre de su capacidad mental y de sus dotes artísticas; a él le pertenece la gloria de haber sido el primero en proyectar los hermosos jardines que dan honor a Francia y dejan tan menguada la fama de los jardines italianos –que, en realidad, no son nada en comparación con aquéllos– que los más afamados maestros en esta materia han venido de Italia a Francia para aprender y llenarse aquí de admiración. Le Nôtre era de tal honradez, lealtad y rectitud que gozaba del cariño y la consideración de todos. Jamás se situó por encima de su condición social, nunca se sobreestimó, siempre se comportó desinteresadamente. (...) Intentó únicamente coadyuvar a la naturaleza para hacer que se manifestara la verdadera belleza con el menor esfuerzo posible...”. Véase HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, pág. 96.

<sup>3</sup> *Mémoires*, Pléiade, VI, pág. 894.

<sup>4</sup> *Cuadro de la Corte de España en 1722*, opus cit., págs. 46-48.

<sup>5</sup> Utilizamos la traducción de GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1956.

<sup>6</sup> *Mémoires*, tomo XVII, cap. XIX, trad. MERCADAL, op. cit., tomo III, pág. 530.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 351.

<sup>8</sup> Mantenemos el término de civilidad, tan propio del siglo XVII francés.

<sup>9</sup> *Mémoires*, tomo XVII, cap. XIX, trad. MERCADAL en *Viajes...* op. cit., pág. 531

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Sobre las características de estos jardines cfr. RABANAL YUS, Aurora, en HANSMANN, Wilfried, *Jardines europeos del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989, págs. 541-545.

<sup>14</sup> *Mémoires*, tomo XXII, cap. XIX, trad. MERCADAL, op. cit., pág. 530.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Una amplia descripción de la belleza de esta naturaleza urbanizada



# ESQUEMA DEL CONJUNTO PALACIAL DE LA VILLA DE LERMA



Fig. 31.—Esquema del conjunto palacial de la villa de Lerma

la encontramos en CERVERA VERA, Luis, *El Conjunto Palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967, págs. 556-563 y en RABANAL YUS, A. op. cit., pág. 364.

<sup>17</sup> Lope de Vega, *Epistolario (1613)* "Bella y alegre naturaleza que verdaderamente es un paraíso", "El parque es mejor que el de Aranjuez, no hablando de los jardines y la campaña un paraíso...". Cit. en CERVERA VERA, L., op. cit., pág. 569.

<sup>18</sup> "dos galerías formadas de celosías y enramadas de arbustos...". ALVAREZ DE QUINDOS, J. A., *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 (ed. facsímil, Madrid, 1982), pág. 271. Este recurso, como ha observado la marquesa de Casa Valdés, era frecuente en la jardinería contemporánea de los Países Bajos. CASA VALDÉS, M. de, *Jardines de España*, Madrid, Aguilar, 1973, 2ª ed., Valencia, 1987.

<sup>19</sup> *Mémoires*, trad. MERCADAL, op. cit., tomo XVIII, cap. IX, pág. 542.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 341.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 341.

<sup>22</sup> *Cuadro de la Corte de España en 1722*, opus. cit., pág. 47.

<sup>23</sup> *Mémoires*, opus. cit., pág. 345.

<sup>24</sup> Informe sobre Valsain, MARTÍNEZ TERCERO, E., "Valsain: un Real Sitio flamenco en el bosque de Segovia", *Reales Sitios*, XXII, nº 84,

**Esquema del Conjunto Palacial de Lerma.**  
(L. Cervera Vera).  
Inicios del XVII.

1985, págs. 12-28, CHECA, F., "El Monasterio de El Escorial y los Palacios de Felipe II", *Fragmentos*, nº 4-5, 1985, págs. 5-17, y "El estilo clásico, 1564-1599", en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 275.

<sup>25</sup> *Mémoires*, tomo XVIII, cap. XII. MERCADAL, op. cit., pág. 246.

<sup>26</sup> Según algunos autores, las obras comenzaron el primero de octubre de 1720 (FAGOAGA, J. de, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Balsaín y Riofrío, hechos célebres ocurridos en ellos*. Imp. Eduardo Baeza, Segovia, 1845), según otros el 1 de abril de 1721.

<sup>27</sup> *Mémoires*, op. cit., pág. 347.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> Esto ha sido demostrado ampliamente por Digard y Bottineau, procediendo además de aquella empresa los primeros escultores venidos a San Ildefonso, René Fremin y Jean Thierry, e incluso al parecer el ingeniero militar Esteban Marchand.

<sup>30</sup> *Mémoires*, pág. 347.

<sup>31</sup> RABANAL YUS, A., opus. cit., pág. 368.

<sup>32</sup> *Mémoires*, pág. 347.

<sup>33</sup> No está de más detenerse en la opinión de nuestro autor sobre Versalles, donde él mismo nació en 1675, y el propio rey Felipe V, unos años más tarde, 1683. Censura con acritud las iniciativas de

Luis XIV en ese Versailles que es: "Ce chef-d'oeuvre si ruineux et de si mauvais gout." *Oeuvres Complètes*, SAINT-SIMON, libro I, cap. XXVII, pág. 186. Dice de este rey que no tenía todas sus simpatías: "Il se plut à tyranniser la nature, à la dompter a force d'art et de trésors. Il bâtit tout l'un après l'autre sans plan gereal: le beau et le vilain furent cousus ensemble, le vaste et l'étranglé... Les jardins, dont la magnificence étonne... sont d'aussi mauvais goût... On ne finiroit pas sur les défauts monstrueux d'un palais si immense et si cher, avec ses accompagnements qui le sont bien davantage: orangerie, potagers, chenils, écuries, communs prodigieux...". pág. 185. El propio Luis XIV escribe una guía de visita de sus jardines en Versalles: *Manière de montrer les Jardins de Versailles*.

Dice del rey: "Il l'abandonna (Saint-Germain) pour Versailles, lieu ingrot, triste, sans vue, sans bois, sans eau, sans terre, parce que tout y est sable mouvant ou marécage, sans air, par conséquent qui n'y est pas bon.", pág. 183.

Sin embargo, Saint-Simon enjuicia más favorablemente Marly (pág. 187).

<sup>34</sup> La fundición y los talleres de escultura se establecieron en el palacio de Balsaín, según Fagoaga, op. cit., págs. 208-9.

<sup>35</sup> *Mémoires*, tomo XVIII, cap. XII, pág. 348.

<sup>36</sup> *Mémoires*, tomo XVIII, cap. XII, pág. 348.

# Antonio Domínguez Ortiz

Por Juan Hernández  
Fotografías: Félix Lorrio

**E**l 24 de noviembre de 1994, don Antonio Domínguez Ortiz, historiador, cerraba un ciclo de conferencias organizado por el Patrimonio Nacional, bajo el epígrafe de *Cortes y Casas Reales*.

La intervención de don Antonio, en el Salón de Columnas del Palacio Real, se titulaba "Un día del Rey en la dinastía de los Austrias. Felipe IV: un rey muy atareado", y su contenido está próximo a publicarse. Pero una cosa es el texto y otra cosa mucho más amplia y jugosa fue escuchar su hablar lento y preciso, con acento sevillano, con gracia, amenidad y profundo cariño a una figura del XVII, Felipe IV, cuya consideración y valoración histórica cambió para muchos de los asistentes después de escuchar a Domínguez Ortiz.

Su reciente paso por Madrid, con motivo de pronunciar otras conferencias de fondo histórico en la capital y en Zaragoza, ha sido la excusa para abordarle y sostener con él un impagable encuentro.

Don Antonio es doctor "honoris causa" por ocho universidades y Premio Príncipe de Asturias 1992 de Ciencias Sociales, y su conversación pausada de erudito octogenario, lúcido y experto, nos abre nuevas ventanas a la Europa del siglo XVII.



- Comentaba usted, en su conferencia sobre Felipe IV, que John Elliott había escrito un libro sobre el Conde Duque que podía considerarse como definitivo, o casi definitivo, pero que este empeño sería prácticamente imposible con la figura de Felipe IV, dado el inmenso material documental que existe sobre este Rey.

- Una buena biografía sobre Felipe IV incluiría, en primer lugar, todo o casi todo lo que se ha dicho y escrito sobre el Conde Duque de Olivares. A eso habría que añadir mucho más, porque Felipe IV sobrevive políticamente al Conde Duque durante otro medio reinado. Olivares desaparece de la escena pública en enero de 1643, y el Rey muere a fines de 1665, por lo que hay casi 23 años más en la biografía real. Aparte de ello, Felipe IV, incluso en la primera mitad de su reinado, tuvo otros campos de acción y otras actividades. Muchos identifican plenamente el reinado de Felipe IV con el Conde Duque, y no es así. La segunda mitad del reinado es también muy rica en vicisitudes y sucesos, prósperos y adversos.

La privanza o semiprivanza de don Luis de Haro, sobrino de don Gaspar, es poco conocida y bien merecería un libro. Sobre el Conde Duque se ha escrito mucho. Después del trabajo de John Elliott, es muy notable el trabajo de don Antonio Herrera. Pocos se han fijado en su libro, quizá por la propia modestia de don Antonio, pero desde luego su aportación es extraordinaria. Herrera ha trazado admirablemente la historia de la familia Guzmán, desde el abuelo hasta el propio don Gaspar, en lo que se refiere a la formación del patrimonio. Sin embargo, de don Luis de Haro se sabe muy poco, y su actuación está por escribir. Pero también hay unos años finales de Felipe IV posteriores a don Luis.

- De esta última etapa existen algunos epistolarios.

- Sí, yo he hecho muchas referencias al conjunto epistolar con la monja de Ágreda, y otro menos conocido, pero también muy interesante, con la condesa de Paredes de Nava, que fue camarera mayor de la Reina, y por tanto estuvo muy metida en los secretos del Estado. La condesa dejó su vida pública de forma inesperada e ingresó en un convento, pero siguió manteniendo su relación con el Rey. El intercambio epistolar con la Paredes fue sacado a la luz y comentado por Pérez Villanueva hace ocho o diez años; y aunque es corto, y sólo incluye cartas del Rey a la condesa, y no las contestaciones de ésta, es igualmente interesante. El epistolario comienza con una carta del Rey en la que da cuenta a la condesa de la muerte de la reina Isabel.

- En esta carta primera es donde se incluye la célebre frase.

- No, la frase no es célebre, aunque sí muy digna de celebridad, porque demuestra que Felipe IV sabía expresarse con sensibilidad y elegancia: "He perdido mujer, consejera y compañera, y pues no he muerto de dolor, debo ser de bronce".

- Con frases así no parece justo referirse a Felipe IV como miembro de los Austrias menores.



- Si se me pide mi opinión, he de decir que yo no clasifico a Felipe IV entre los Austrias menores. Ni por su vasta cultura, en lo cual quizá superó a su abuelo Felipe II, ni por su ejecutoria. En los cinco reyes Austrias españoles hay dos cuya ilustración está por encima de la media: Felipe II y Felipe IV, cada uno en su estilo. Pero por la indudable grandeza de su reinado, Felipe IV tampoco es de los menores, aunque en parte sea una grandeza trágica. Pero también cuenta con episodios gloriosos: la batalla de Fuenterrabía, por ejemplo, se conoce poco, pero tuvo mucho eco en su momento. Era un enfrentamiento decisivo entre Francia y España.

- ¿Cómo fue?

- Francia llevaba la guerra principalmente por la frontera de los Países Bajos, que era la zona que más le interesaba. Pero en 1638 un ejército francés muy poderoso arremete contra Fuenterrabía, y se temía que, en caso de caer esta plaza, el ejército francés invadiera el País Vasco y llegara hasta La Rioja. El Conde Duque se movió con celeridad y eficacia, reunió todo lo que había disponible, que no era mucho, porque las tropas selectas españolas estaban en Italia. Olivares llegó a rebanar fuerzas de todas partes, incluso los "guardas" de la costa granadina que la defendían de posibles desembarcos de piratas. El país estaba expectante ante las noticias de Fuenterrabía.

- ¿Y qué pasó?

- Cuenta un cronista de la Corte que cuando llegó un emisario a caballo a las proximidades de Palacio, o mejor, del Alcázar, el pueblo que estaba arremolinado en aquel mentidero, pensando que traía noticias de Fuenterrabía, inquirió con premura por la suerte de la batalla. El correo no quería hablar, porque debía dar la noticia al Rey en primer lugar. Pero tanta fue la insistencia de la muchedumbre que al fin dijo: "El ejército del almirante Alonso Enriquez ha derrotado a los franceses y ha levantado el cerco de Fuenterrabía". Hubo una conmoción tremenda, con gritos de "Viva España", y el rey Felipe IV, en señal de júbilo, ordenó que se franqueasen las habitaciones inferiores del Alcázar y que se diera de beber. Fue una batalla muy importante, hoy olvidada, pero que valió al Conde Duque una se-

"Felipe IV  
sabía  
expresarse  
con  
sensibilidad  
y  
elegancia"

rie de mercedes extraordinarias y desorbitadas, que nos dan idea de hasta dónde había llegado la adulación por el favorito. Se reunió un consejo en pleno y le otorgaron una plaza de regidor por cada una de las ciudades de voto en Cortes, que luego los sucesores vendieron a buen precio. Le concedieron también mil vasallos en el sitio que él eligiera. Olivares, que era de Sevilla, escogió una serie de villas en aquel reino, y aunque luego se comprobó, al hacer la suma, que pasaban de mil vasallos, el consejo hizo la vista gorda por tratarse del Conde Duque. En fin, esto demuestra la exageración del premio, pero no duró mucho el regocijo, porque al año siguiente, 1639, sobrevino el desastre de "Las Dunas", tan importante como la victoria anterior.

- En "Las Dunas" es donde murió Oquendo.

- En efecto, fue una batalla en la que se demostró que no había manera de enviar directamente hombres y dinero desde los puertos del Cantábrico a Flandes. Se demostró que era imposible pasar el Canal de la Mancha.

- Esto fue en 1639.

- Sí, y al año siguiente es cuando empieza la debacle: la sublevación de Cataluña y de Portugal ya fue el golpe final. Se aguantó mucho todavía, años 41 y 42, hasta que el Rey, muy a pesar suyo, pues era amigo sincero de Olivares, no tuvo más remedio que ceder a las presiones que le llegaban de todas partes.

- Hemos leído que la defenestración del Conde Duque la firmó Felipe IV en el Palacio de El Pardo, ¿por qué?

- Quizá por evitar el enfrentamiento personal, por no tener que decirse directamente. Y muy poco después de irse Olivares sobreviene lo de Rocroi. Las cosas, la verdad, es que no mejoraron demasiado. No mejoraron para España, aunque sí para los grandes, porque don Gaspar los tenía acogotados.

- ¿Acogotados económicamente?

- Don Gaspar pensaba, con buen criterio, que el que más tuviera era el que más debía contribuir al esfuerzo nacional. Y decía: "El duque de Béjar que levante un tercio de sus dominios, el duque de Cardona que levante otro tercio", y así. Los grandes señores estaban hasta el cuello, entrapados y sin liquidez. Pero aparte de la cuestión económica, no veían con buenos ojos que el Conde Duque tuviera aislado al Rey con su propia capilla, y sobrevino lo que dio en llamarse "la huelga de grandes", es decir, "si aquí no pintamos nada y sólo estamos para pagar, nos vamos de la Corte".

- ¿Por qué eran tan caras las "jornadas" o viajes reales? Dicen que alguna "jornada" de Sevilla casi arruina a Medinasidonia.

- Eran caras porque un concepto desorbitado de la majestad real exigía un tren y un aparato formidable de centenares de vehículos, de servidores, de acompañantes, a una velocidad moderada de cuatro a cinco leguas diarias, no más. El Rey, para ir de Madrid a Zaragoza en 1642, aparte de tomar la ruta de Cuenca, lo que supone un importante desvío, empleó más de un mes.

Los pueblos y villas se sentían honrados con la presencia de su Rey, pero aquello era una "nube de langosta", teniendo que aposentar a centenares de personajes, cortesanos y servidores. El último viaje que hizo Felipe IV, a la isla de los Faisanes, para el intercambio de su hija M. Teresa, que luego sería la mujer de Luis XIV, costó un millón de ducados, que hoy serían como tres o cuatro mil millones de pesetas. Claro, no debemos olvidar que se trataba de un viaje largo, con muchas paradas, con celebraciones, corridas de toros, arcos de triunfo. Por cierto que uno de los puntos donde el Rey fue más agasajado en aquel viaje fue San Sebastián, en donde permaneció varios días.

- En este viaje es cuando Felipe vuelve a ver a su hermana Ana, reina de Francia, después de cuarenta años de separación.

- Debió ser un reencuentro emocionante, porque de ocho o nueve hermanos, todos hijos de Felipe III, sólo quedaban ya vivos ellos dos, Ana y Felipe IV.

- Ya habían muerto entonces don Carlos y el Cardenal Infante.

- Sí, habían muerto todos los hermanos y hermanas. Don Carlos fue un personaje borroso, pero el Cardenal Infante don Fernando tuvo mucha más talla, tuvo más vocación militar que eclesiástica. Hay un episodio, a la muerte de don Fernando, que indica que la guerra entonces tenía un sentido más caballeresco que hoy en día. Don Fernando muere como gobernador de Flandes, y entonces se plantea el problema de traer sus restos a España. Ya sabemos que la comunicación directa por el Atlántico era muy difícil, y dar un rodeo por Nápoles, con otra travesía marítima añadida, era algo complicado. Total, que Felipe IV pide permiso al rey francés para que la comitiva fúnebre atravesase Francia, y se lo concede. De manera que Luis XIII y el propio Richelieu dejaron pasar y atendieron la comitiva, por lo que hay que pensar que las guerras de entonces, en estos aspectos, no eran tan despiadadas como lo son hoy. El propio Carlos V también se arriesgó a atravesar la Francia hostil de Francisco I en alguna ocasión, por ejemplo, cuando tuvo noticias de la sublevación de la ciudad de Gante. Y allí acudió, quizá sin pensar que Francisco I, a pesar de que era durante un intervalo de paz, podía haberle hecho preso.

- Algunas de sus obras sobre los Austrias se subtítulan como estudios sobre el "antiguo régimen", refiriéndose a los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la expresión "ancien régime", en francés se refiere a un periodo histórico distinto.

- Ese "ancien régime" se refiere en toda Europa al absolutismo monárquico, que en Francia termina con la Revolución. En España ese "ancien régime", por analogía, sería el que llega hasta las Cortes de Cádiz. Pero el término puede inducir a error. Hace tres o cuatro años, el Ministerio de Cultura envió a Alemania una lista de escritores para algún evento cultural, y entre los his-

"Don Gaspar pensaba, con buen criterio, que el que más tuviera era el que más debía contribuir al esfuerzo nacional"

toridores me incluyeron a mí, con la indicación de "especialista en el antiguo régimen español". Y esto lo tradujo un semanario como "especialista en el régimen de Franco", de manera que, fíjese usted, al de los Austrias habría que llamarle "el antiquísimo".

– Dicen que esto del absolutismo monárquico fue mucho más duro con los Borbones que con los Austrias, o sea que Felipe V fue más monarca absoluto que Felipe II, por ejemplo.

– Sí, institucionalmente sí. No hablo de las características personales de cada uno, pero lo cierto es que la monarquía de Felipe V era más absoluta.

– ¿Por inspiración de su abuelo, el rey Sol?

– No, esto forma parte del movimiento natural de un sistema de gobierno que iba marchando hacia adelante y ampliando sus atribuciones. Felipe II es más autoritario que Carlos V, y Felipe V más que Felipe III, y Carlos III más que su padre Felipe V. La marcha del Estado va venciendo obstáculos y concentrando poder en la persona del Rey. Felipe II respeta los fueros de Aragón, incluso después de lo de Lanuza. Felipe IV, con el Conde Duque, trata de arañar esos fueros, para hacer una monarquía más centralizada. Felipe V acaba tranquilamente de un plumazo con los fueros, y la sumisión de la nobleza es más fuerte. Incluso la sumisión de la propia Iglesia.

– O sea, la monarquía de "derecho divino".

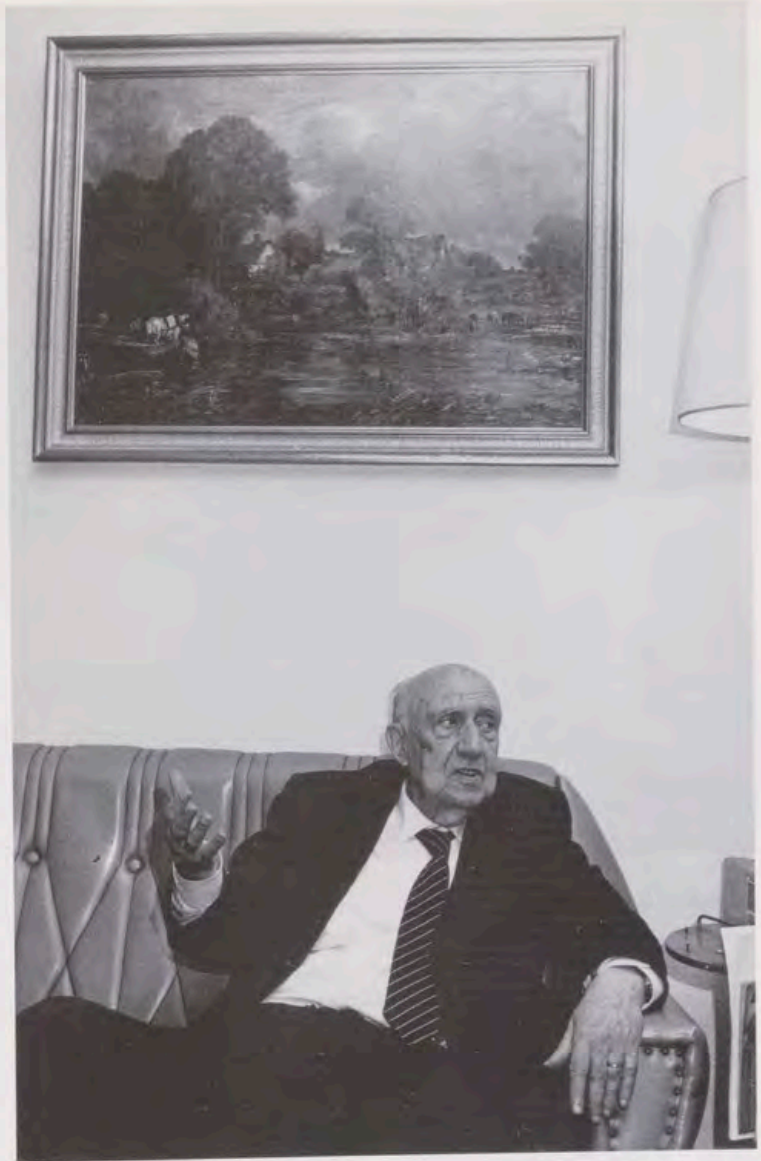
– En parte sí. Había una mezcla de razones teológicas y de razones jurídicas. El absolutismo regio tenía dos raíces: una teológica, basada en la frase de la escritura "per me rege regnat", y otra derivada del Derecho romano, de la "lex regia" de los romanistas, según la cual el pueblo romano transfirió irrevocablemente su soberanía al César. El argumento no puede ser más absurdo, porque no había razón ni derecho para que el pueblo hipotecase por generaciones su propia soberanía, pero en fin, los romanistas invocaban esta raíz. Yo no creo demasiado en la eficacia de estas ideas, sino más bien que la situación política, económica y social de aquel momento exigía unas monarquías fuertes. Y luego viene la "justificación post evento".

– Y todo esto aguanta hasta finales del XVIII.

– En efecto, hasta que cruje, pero no de una vez. No fue un corte abrupto, hubo una serie de escalones. La Constitución de 1812, en España, acaba con el poder absoluto de los reyes, pero luego vuelve Fernando VII y anula todo, y posteriormente, en 1833 se instaura de nuevo el régimen liberal. En Francia, hay una revolución, y luego el Directorio, y luego Napoleón, y luego otra vez los Borbones, y después echan a los Borbones y llegan los Orleans, luego la República, y Napoleón III. De manera que en Francia el pacto del Estado moderno fue muy largo y muy trabajoso.

– ¿Y en España?

– Aquí la cosa fue más por sus pasos contados; la primera república fue un intermedio de escasa duración. Si hubieran triunfado los carlistas hubiéramos tenido más absolutismo. En teoría, el



régimen liberal de 1833 duró hasta la Dictadura de Primo de Rivera.

– Se ha referido usted en alguna ocasión a la ley de inventarios de Felipe IV, que hoy podría estar muy de moda en nuestro país. Al menos vale la pena invocarlo.

– Esa ley de inventarios tuvo poco éxito. Fue una reacción contra la corrupción que hubo en tiempos de Lerma. Al obligar a los que tenían cargos públicos a presentar un inventario de sus bienes cuando tomaban posesión de dicho cargo, ya los tenían cogidos, porque hubieran tenido que justificar un enriquecimiento patrimonial fuerte; y eso en España no se llegó a realizar. En América sí, al menos en parte, en el virreinato de México. En el del Perú no se sabe, pero tuvo poca eficacia.

– Por resistencia pasiva de los implicados, claro.

– Sí, pero hubo alguna otra causa. A nadie le agradaba que le investigaran su fortuna, pero también se decía que la ley fracasó porque los banqueros, los asentistas, los hombres de negocios, tenían que si se hubiera hecho público el estado de sus finanzas, se hubiera perdido el crédito. La explicación tiene fundamento.

– ¿Cómo fue el tercio final del XVII? ¿Cómo fue Carlos II?



– Carlos II fue un infeliz, no se le puede rehabilitar.

– ¿Fue un mal Rey?

– No, ni bueno ni malo. No fue Rey. Era un caso de infantilismo. Yo he visto muchos facsímiles de billetes escritos por el Rey, y aquello parece la escritura de un niño de siete u ocho años, con faltas de ortografía, con imposibilidad de expresarse con una mínima desenvoltura. La diferencia con su padre fue tremenda. Carlos II no fue ni bueno ni malo, tendría buenos deseos, pero carecía de capacidad y de energía, fue juguete de su madre; después su hermano don Juan de Austria echó a Doña Mariana, y no es que se convirtiera en el válido, sino en el Rey de hecho. Y a la muerte de don Juan José de Austria se puede decir que gobierna la grandeza de España. Hay que reconocer que los grandes habían cambiado mucho. Si esto hubiera pasado en la Edad Media, hubiera sido el caos, pero a finales del XVII era distinto. Los grandes, efectivamente, no olvidaban sus intereses, pero ya tenían un sentido de Estado, el Estado había adquirido una cierta consistencia. La cosa iba muy mal, no había dinero. Como no había dinero se perdían las guerras, pero a pesar de todo no se perdieron muchos territorios, porque Francia era demasiado fuerte y tenía muy alarmado a todo el mundo. Las otras potencias ayudaban a España; en Cataluña, por ejemplo, hubo tercios alemanes. O sea que la dirección de la ayuda había cambiado radicalmente, porque en el siglo XVI los Habsburgo de España ayudaban a los de Austria, y en el XVII fue al revés, porque la rama austríaca era ya más fuerte.

– ¿Quién era el Emperador? ¿Fernando III con Wallenstein?

"Los grandes no olvidaban sus intereses, pero ya tenían un sentido de Estado, el Estado había adquirido una cierta consistencia"

– No, el Emperador que ayudó a España fue Leopoldo, y lo de Wallenstein es anterior, eso se inscribe en el marco de la guerra de los Treinta Años. Pero volviendo a la idea de la fortaleza del Estado a finales del XVII, hay que recordar que por entonces el Estado era ya algo vigoroso, lleno de vitalidad, y por eso progresaba, aunque fallaran los Reyes. Fernando VI era también un incapaz, no tanto como Carlos II, pero necesitaba que le dirigieran. Murió rematadamente loco.

– En Villaviciosa de Odón.

– Sí, en el castillo, ¿eso forma parte del Patrimonio Nacional?

– No, ya no, creo que se desafectó hace casi dos siglos.

– Bien, pues en torno a la muerte de Fernando VI hay un año en que España está sin Rey, y sin embargo no pasa nada, el Estado funciona por sí mismo, hay unos ministros, hay unas instituciones, unos secretarios reales que procuran tomar consejo de la Reina madre, que estaba en La Granja; porque aunque Isabel ordenó hacer Riofrío, yo creo que no llegó a habitarlo. Por cierto ¿hay alguna monografía o algún número de "Reales Sitios" dedicado a Riofrío?

– Pues no, Riofrío bien merece un libro. Hay sólo una tesis doctoral de M. Teresa Ruiz Alcón, dirigida, creo, que por don Diego Angulo, o por el Marqués de Lozoya, pero no está publicada. Se debió leer hace casi treinta años, y luego Riofrío ha tenido muy poca investigación. Pero lo cierto es que con la vuelta de Carlos, Isabel no llega a habitar ni a ocupar Riofrío.

– Claro, porque ella edifica el Palacio temiendo que la echaran de La Granja.

– Isabel debió ser una mujer extraordinaria, mucho más que M. Luisa de Saboya.

– Sí. Era muy antipática, pero de grandes cualidades. Una de las cuestiones que yo me he planteado es de dónde sacaba el dinero.

– ¿Para financiar la construcción del Palacio de Riofrío?

– Sí, incluso antes, para mandar grandes sumas de dinero a Nápoles, a su hijo Carlos, y poder rescatar feudos y posesiones que habían enajenado los reyes anteriores. Y doña Bárbara de Braganza también dejó al morir un buen peculio.

– Murió antes que Fernando VI.

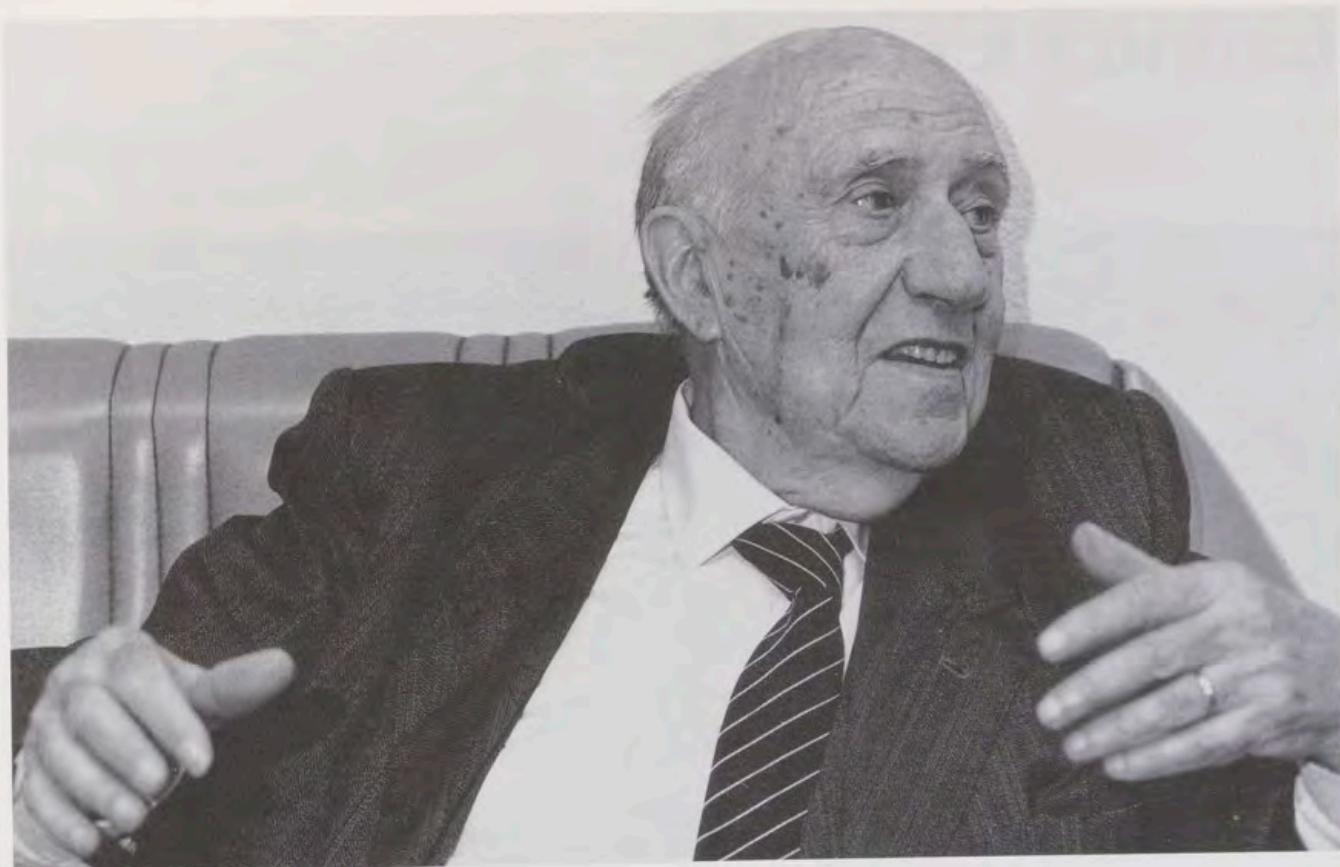
– Dicen que la causa de la enfermedad y muerte de él fue la desaparición de Bárbara.

– A Felipe V le sucedió algo parecido en sus últimos años.

– No llegó al extremo de su hijo Fernando, pero sí, era un psicótico, y por eso abdicó. Tenía depresiones profundas y, a pesar de la resistencia de la reina Isabel, abdicó en Luis, aunque por poco tiempo, como es sabido.

– Muchos opinan que el gran rey de España de siempre ha sido Fernando el Católico.

– Probablemente sí, porque ni siquiera Carlos V estuvo a su altura. Además Carlos V no fue plenamente o solamente rey de España, porque combinaba este cometido con el de Emperador.



*Pero, en fin, los dos reyes básicos son Fernando el Católico y Felipe II. Felipe IV fue muy inteligente, pero no tuvo la energía de estos dos predecesores. Desde luego los Borbones del XVIII son muy inferiores. Carlos III se salva en parte. Tampoco era uno de los siete sabios de Grecia. Él mismo confesaba que no le gustaba leer, ni le gustaba la música.*

– ¿No ha habido un poco de supervaloración de Carlos III con motivo del II centenario de su muerte, en el 88?

– Sin duda. Lo que ocurre es que tuvo el acierto de rodearse de buenos ministros y apoyarlos. Se hicieron muchas cosas, pero el Rey como personaje es poco interesante.

– Ahora que estamos ante una inminente gran boda en Sevilla, y dada su condición de sevillano, valdría la pena invocar un gran precedente regio, en 1526: la boda de Carlos V e Isabel. ¿Por qué en Sevilla?

– ¿Y por qué no? En primer lugar Sevilla está más cerca de Portugal que Granada, y después en el Alcázar había un aposentamiento dignísimo para Carlos e Isabel, de manera que los Emperadores se casaron en Sevilla, y allí permanecieron algunas semanas, pero luego se trasladaron a Granada, y ahí se celebran una serie de juntas para dar solución al problema de los moriscos. También se decreta entonces la construcción del palacio, lo que demuestra que Carlos tenía voluntad de volver a Granada.

– ¿Dónde vivían Carlos e Isabel, en la Alhambra?

– Sí, la Alhambra se ha conservado, a pesar de su fragilidad, porque nunca ha dejado de ser operativa. Siempre ha estado habitada, excepto

una época, durante el siglo XIX, en que estuvo virtualmente abandonada, pero hasta ese momento fue residencia del Capitán General del reino de Granada, con su propia guarnición. Y allí se aposentaban ocasionalmente los reyes. Ahí vivió Carlos V, pero también Felipe IV con motivo de la gira por Andalucía. Y fue lugar de reclusión de algunos personajes importantes, como el marqués de la Ensenada, después de ser destituido.

Esa permanencia de uso ha sido buena, y no existe ningún palacio árabe del siglo XIV tan bien conservado. Pero ligando estos pensamientos a su pregunta inicial, la de la boda en Sevilla de la infanta Elena, yo creo que es una buena decisión. Es lo más indicado por la relación tan estrecha que tiene la Familia Real con Sevilla, y por el marco majestuoso, porque en Madrid no hay ningún templo tan grande como la catedral de Sevilla, la "Magna hispalensis".

– Después de toda una vida dedicada a la enseñanza ¿qué le parece la Universidad actual, la enseñanza de la Historia en general?

– Me resulta todo tan extraño, que estoy despistado. La única relación que tengo con la Universidad es algún curso de doctorado, alguna conferencia, pero tengo poco contacto, porque nunca he sido catedrático de Universidad, sino de instituto. Tengo amistades en la Universidad que me hablan de ella, y todos me hablan mal, y ¿qué voy a decir?, pues que no entiendo nada y que todo este "tinglado" me resulta extraño. Empiezo por decir que no veo bien que todos los jóvenes españoles sean universitarios. Yo creo que el número de licenciados y doctores se debe acomodar a las necesidades de la nación, y no al contrario.

# Crónica Cultural



## IV CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA REAL BOTICA

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebraron las Jornadas Conmemorativas del IV Centenario de la Fundación de la Real Botica en el Palacio Real de Madrid. Al acto asistieron Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional; Rafael Cadórniga Carro, Director de la Real Academia de Farmacia; y Benito del Castillo, Decano de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid.

En estas Jornadas Conmemorativas se desarrollaron una serie de ponencias y comunicaciones sobre la historia de la Real Botica desde su fundación al final del reinado de Felipe II: la Ciencia y la Farmacia en el Renacimiento, los fondos

documentales y bibliográficos del Palacio Real, la Farmacia Militar, el uso de la quina, la terapéutica durante el reinado de Isabel II, los médicos y farmacéuticos de la Real Casa y las dependencias y objetos de la Botica.

El 6 de diciembre de 1594 nace esta Institución con el compromiso de atender a los Reyes, a la Real Familia y a todos los servidores adscritos a las Personas Reales. La Real Botica fue la precursora de expediciones botánicas en las que se recogían nuevos productos de Ultramar, y colaboró en grandes proyectos de Estado, como la creación del Real Jardín Botánico y la Farmacia Militar. Asimismo, se encargó de elaborar informes sobre asistencia, organización sanitaria y explotación de productos terapéuticos, llegados de otros continentes. Entre sus competencias se encontraba la creación y organización de los Colegios de

Farmacéuticos, el diseño de los primeros planes de estudios específicos y las titulaciones para los farmacéuticos. Para la Real Botica se hicieron los envases de porcelana y cristal de las Reales Fábricas del Buen Retiro, de la China, Moncloa y La Granja. Se encargaron a los mejores artesanos orzas y albarelos de porcelana vidriada de Talavera, utensilios de plata, redomas y retortas de cristal, alambiques de cobre y botiquines de viaje, de homeopatía, con inscripciones relativas a la Real Casa.

En la Biblioteca de la Botica se conservan más de tres mil volúmenes, con obras únicas de Botánica, Física, Química, Medicina y Veterinaria. También una amplia colección de farmacopeas, entre las que destacan las correspondientes al siglo XVI (El Recetario de Florencia y la *Officina Medicamentorum* del Colegio de Valencia).

## EL ARTE DE LA PLATERÍA EN LAS COLECCIONES REALES

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, ha organizado la exposición denominada "El arte de la platería en las Colecciones Reales", abierta al público en el Auditorio de Murcia.

En la Exposición se ofrece una panorámica muy amplia de la evolución estilística del arte de la platería a lo largo de la Historia. Las piezas están colocadas por orden cronológico, de forma individual o como parte de conjuntos con características homogéneas. Predominan las de uso civil del siglo XVIII y algunos objetos singulares de épocas anteriores, especialmente de carácter religioso. Además de las piezas españolas, se pueden admirar otras francesas, inglesas, alemanas, italianas e hispanoamericanas, ejemplos de la dimensión universal de los dominios españoles.

"El arte de la platería en las Colecciones Reales" se divide en tres grandes apartados, que abarcan los siglos XVI y XVII, el siglo XVIII, y los siglos XIX y XX, y se complementa con una interesante colección de libros, dibujos y catálogos, procedentes de la Biblioteca Real. Al acto de inauguración asistió don



Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, que destacó la relevancia de la Colección de Plata de la Real Casa, compuesta por más de doce mil piezas, y considerada una de las mejores del mundo. Tras hacer una descripción pormenorizada de las características de los Reales Sitios, afirmó: "Los dos grandes ejes por los que discurre

nuestro quehacer son el servicio a la Corona y el servicio a la cultura, y es bien cierto que ambos ejes tienden a confundirse, porque al servir a una de ellas estamos siempre sirviendo a la otra".

A continuación se inauguró la exposición "Conocer el Patrimonio Nacional" en el mismo Auditorio y Centro de Congresos de Murcia.

"El arte de la platería en las Colecciones Reales" podrá visitarse próximamente en la sala de exposiciones Ramón y Cajal de la Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, en Alicante, donde permanecerá hasta mediados de mayo.

## ACUERDO CON RADIO NACIONAL DE ESPAÑA PARA LA COPRODUCCIÓN DE OBRAS FONOGRAFICAS

Con la presencia de don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, don Julio de la Guardia García, Consejero Gerente de este Organismo, y don Diego Carcedo, Director de Radio Nacional de España, firmaron un Acuerdo, en el Palacio Real de Madrid, para la coproducción de tres obras fonográficas editadas por RTVE-Música. La colección única de compact disc "Tesoros de Palacio" estará compuesta



# Crónica Cultural



por cuatro títulos específicos: "El Cuarteto de Stradivarius", "El Órgano de Palacio", "Relojes y cajas de música" y "Unidad de Música de la Guardia Real".

Para las grabaciones, que tendrán lugar en los Salones y Capilla del Palacio Real de Madrid, se utilizarán los instrumentos musicales y las piezas pertenecientes a las Colecciones Reales. La tirada inicial de cada obra será de mil ejemplares.

## "CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL"

La exposición "Conocer el Patrimonio Nacional" fue inaugurada en el Aeropuerto de Santander. Al acto asistieron, junto a otras autoridades, el Delegado del Gobierno en Cantabria, Antonio Pallarés Sánchez, y el Director del Aeropuerto de Santander, Manuel Lázaro Gómez.

La Muestra ha sido organizada por el Patrimonio Nacional con la colaboración



del organismo Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (AENA) y la compañía aérea AVIACO.

En esta Exposición, 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.



*Enlace Matrimonial de*  
*Su Alteza Real*  
*la Infanta doña Elena*  
*con don Jaime de Marichalar*

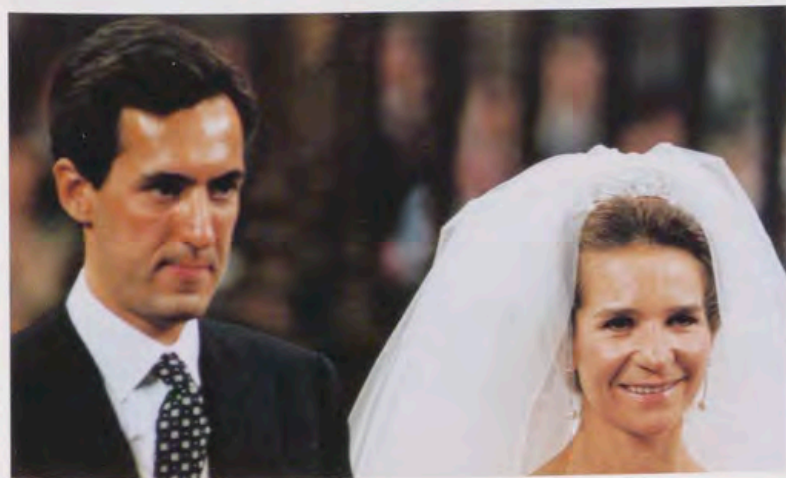
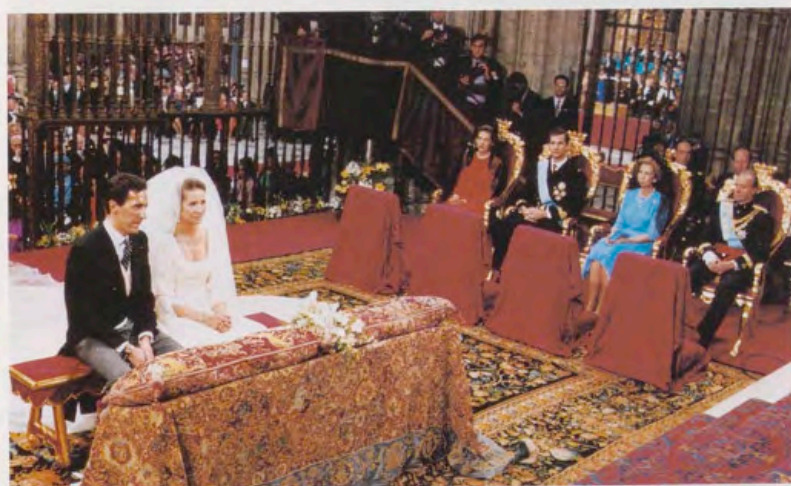


El pasado 18 de marzo tuvo lugar un importante acontecimiento en la sociedad española: la boda de Su Alteza Real la infanta doña Elena de Borbón con don Jaime de Marichalar. El acto constituyó una conmemoración y una recuperación de las tradicionales fiestas regias organizadas con motivo de una Boda Real. Pero, con independencia de los aspectos festivos, el enlace de la infanta doña Elena revestía un doble e importante significado. Por un lado, era la primera boda de una hija de Sus Majestades los Reyes, don Juan Carlos y doña Sofía. Por otro, hacía 89 años que no se celebraba en España una Boda Real. La última fue la de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, el 31 de mayo de 1906.



La Infanta doña Elena, primera hija de los entonces príncipes don Juan Carlos y doña Sofía, nació en Madrid, en la clínica de Nuestra Señora de Loreto, el 20 de diciembre de 1965. Pocos días después, el 28 de diciembre, era bautizada con el nombre de Elena María de las Mercedes Isabel y Domenica. Sus padrinos fueron la Condesa de Barcelona y el infante don Alfonso de Orleans. La Infanta estudió en los colegios de los Rosales y Santa María del Camino, donde, tras finalizar su carrera, impartiría clases de inglés. Es amante de la música y practica varios deportes, entre otros la equitación y la vela. Desde muy pronto se convirtió en un personaje entrañablemente popular, lo que explica las innumerables muestras de afecto recibidas por parte de los sevillanos el día de su boda.





Fueron varios los actos y acontecimientos que precedieron a la misma. En este sentido, puede decirse que comenzaron con la celebración en el cortijo "Los Arenales" de su despedida de solteros. En la Real Maestranza de Sevilla tuvo lugar un espectáculo ecuestre, cuya recaudación iba destinada a dos instituciones benéficas sevillanas. Asimismo, en el Palacio de los Montpensier, en la localidad de Villamanrique de la Condesa, a treinta y siete kilómetros de Sevilla, se celebró una cena rociera con los miembros de las Casas Reales invitados a la ceremonia.

El día de la boda el pueblo de Sevilla tuvo una gran participación y se volcó en una fiesta que sintió como suya, con una colaboración muy activa en el engalanamiento de la ciudad. Estuvo presente de forma muy especial en el momento en que la Infanta y los Reyes entraron en la catedral -salvando el espacio que media entre la puerta del Real Alcázar y la Puerta de Campanillas de la catedral- y a la salida, tras finalizar la ceremonia.

Al acto asistieron trescientos miembros de treinta y ocho Familias Reales invitadas, que fueron llegando a la catedral con antelación para asistir a la ceremonia, junto al total de los mil quinientos invitados. A las doce y cinco llegó a la catedral don Jaime de Marichalar, del brazo de su madre, doña Concepción Sáez de Tejada. Ambos esperaron a la Infanta al pie del Altar Mayor. El cortejo real partió de la Puerta del León del Alcázar a las doce y media. Estaba formado por los alabarderos, el Infante de Calabria y su esposa, los Duques de Soria, la duquesa de Badajoz, doña Pilar y su hijo, la infanta doña Cristina con don Juan Gómez Acebo, y doña Sofía, del brazo del príncipe Felipe. Poco después salían la infanta doña Elena, con un elegante traje diseñado por el modisto Pedro Valverde, y el rey don Juan Carlos, vestido con el uniforme de gala de Capitán



General de los Ejércitos y el Toisón de Oro. Detrás, María Zurita, hija de los Duques de Soria, que cuidó permanentemente del traje de la Infanta durante todo el recorrido hasta llegar al Altar Mayor de la catedral. Su alteza real doña María de las Mercedes, Condesa de Barcelona llegó en un coche tirado por caballos. El gran ausente en la ceremonia fue don Juan de Borbón, Conde de Barcelona, que falleció en abril de 1993.

El lugar escogido para la celebración de la boda fue la catedral de Sevilla, construida en el emplazamiento de la antigua mezquita almohade, de la que sólo se conserva el Patio de los Naranjos y el alminar, rematado en el siglo XVI por una estatua giratoria de la Fe en bronce, conocido hoy como la Giralda. La catedral, una de las mayores de la Cristiandad, se comenzó a principios del siglo XV, haciendo realidad el deseo de uno de los miembros del cabildo, que dijo: "Fagamos una Iglesia tal e tan grande, que los que la vieren acabada nos tengan por locos". El edificio, construido con las formas del gótico tardío, tiene planta rectangular de 116 metros de largo por 76 de ancho, formando cinco naves más dos de capillas. La catedral se fue enriqueciendo a lo largo del siglo XVI con algunas de las obras más representativas del Renacimiento español.

La Capilla Mayor, ámbito en el que se desarrolló la ceremonia, está presidida por un magnífico retablo, proyectado por el artista flamenco Pieter Dancart, y comenzado en





1482. Junto al retablo, las espléndidas rejas, realizadas entre 1518 y 1533, que configuran un espacio "dentro" de la catedral, de acuerdo con una tradición arquitectónica muy española.

Ofició la ceremonia el arzobispo de Sevilla, Carlos Amigo Vallejo. Los ciento veinte integrantes del Coro Nacional, dirigido por Tomás Cabrera, y los ochenta de la Orquesta Sinfónica de Sevilla, dirigida por Vjekoslav Sutej, acompañados al órgano por monseñor José Enrique Ayarra, maestro-organista del templo, interpretaron, entre otras obras, la "Misa de la Coronación", de Mozart; el "Ave María", de Tomás Luis de Victoria; y el "Aleluya", de Haendel.

Tras la ceremonia se procedió a la firma del acta de matrimonio, que les fue presentada por el Jefe de Protocolo de la Casa Real. A continuación, doña Elena de Borbón y don Jaime de Marichalar, duques de Lugo, se dirigieron a la Iglesia de El Salvador, donde la Infanta depositó el ramo de novia y escuchó la "Salve rociera". De allí partieron para los Reales Alcázares, donde se ofreció el banquete nupcial.

Desde estas líneas, la revista Reales Sitios se suma al homenaje rendido por el pueblo español con motivo de este acontecimiento, en el que se pone de manifiesto, una vez más, la integración de la Monarquía en la vida social y popular española, y desea transmitir a sus Monarcas su más sincera felicitación.

# ABENGOA

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

AENOR



Empresa Registrada

ER-062/2/94

DIVISION TELEFONIA



El Transporte

El Medio Ambiente

La Telecomunicación

Los Servicios

La Energía

La Industria

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

Abecomsa

Abencor

Abengoa Bélgica

Abengoa Chile

Abengoa France

Abengoa Maroc

Abengoa México

Abengoa Venezuela

Abensur

Actel (Perú)

Aiesa (Venezuela)

Arce Sistemas

Bargoa (Brasil)

Crisa

Desarrollos Eólicos

Eucomsa

Inabensa

Marpe Abengoa

Nicsa

Protisa

Sainco

Sainco Tráfico

Saincomex

Sainsel

Sasib Railway Ibérica

Siatec

Teyma (Argentina)

Teyma Uruguay

Trafinsa

Su Interlocutor en Recursos y Soluciones Técnicas

# LA RIOJA

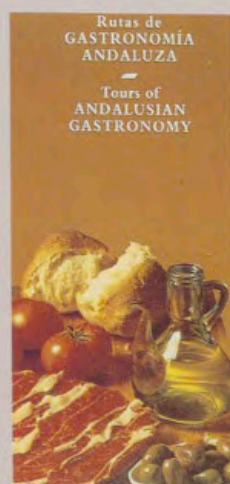
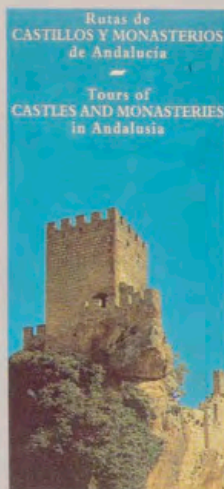
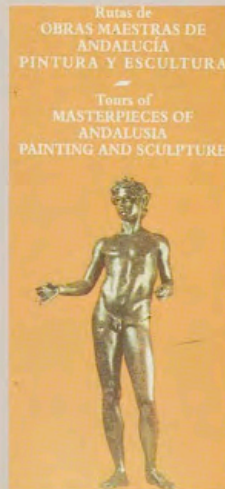


C A L I D A D . . .  
D E O C I O

Vicepresidencia  
Secretaría General para el Turismo

Oficina de Información Turística  
Tfno.: 941 - 29 12 60  
Fax: 941 - 25 60 45

# LOS TESOROS DE ANDALUCIA



  
JUNTA DE ANDALUCIA

  
Andalucía

Esta es la variedad de la oferta andaluza en el ámbito de la cultura, el arte, la historia, la naturaleza, la gastronomía..., en todos sus pueblos y ciudades. Venga y disfrute del encanto de ANDALUCIA.

Solicite información a:  
TURISMO DE ANDALUCIA  
Edificio Eurocei  
Autovía Sevilla-Coria del Río, km 3,5  
41920-San Juan de Aznalfarache - SEVILLA  
Telf. (95) 417 11 60  
Fax: (95) 417 12 78



*Consulting Inmobiliario*

**- ANDELO -**

*A.P.F. Colegiado n° 678*

*Avda. Valladolid, 81  
Telf.: 559 41 06 ( 3 líneas)*

*Fax: 542 44 26  
28008 Madrid*

*Ofrecemos para la venta las siguientes propiedades:*



La Florida. 3.000 Mts<sup>2</sup> de parcela, 1.500 Mts<sup>2</sup> construidos, 4 plantas, 8 dormitorios & 2 de servicio, 2 comedores, sauna, piscina, sala de billar.



Moncloa. Oficina de 1.000 Mts<sup>2</sup> divisible en módulos, (of. mínima 200 Mts<sup>2</sup>), toda exterior, aire acondicionado, alarma. Disponibles 20 plazas de garaje. Posibilidad alquiler.



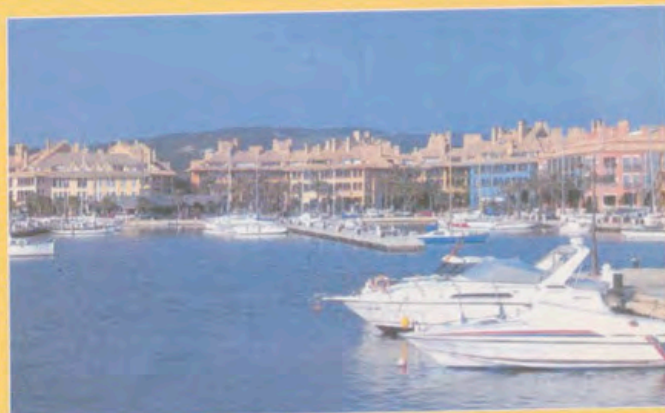
Torrelodones. Chalets adosados de 120 Mts<sup>2</sup> con plazas de garaje. 3 dormitorios, 2 wc, aseo, cocina, salón-comedor y terraza. Posibilidad alquiler.



Madrid. Finca de 303 Hectáreas, próxima a los montes del Pardo. Piscina, pista de tenis, capilla, cuadras, vivienda guardés.

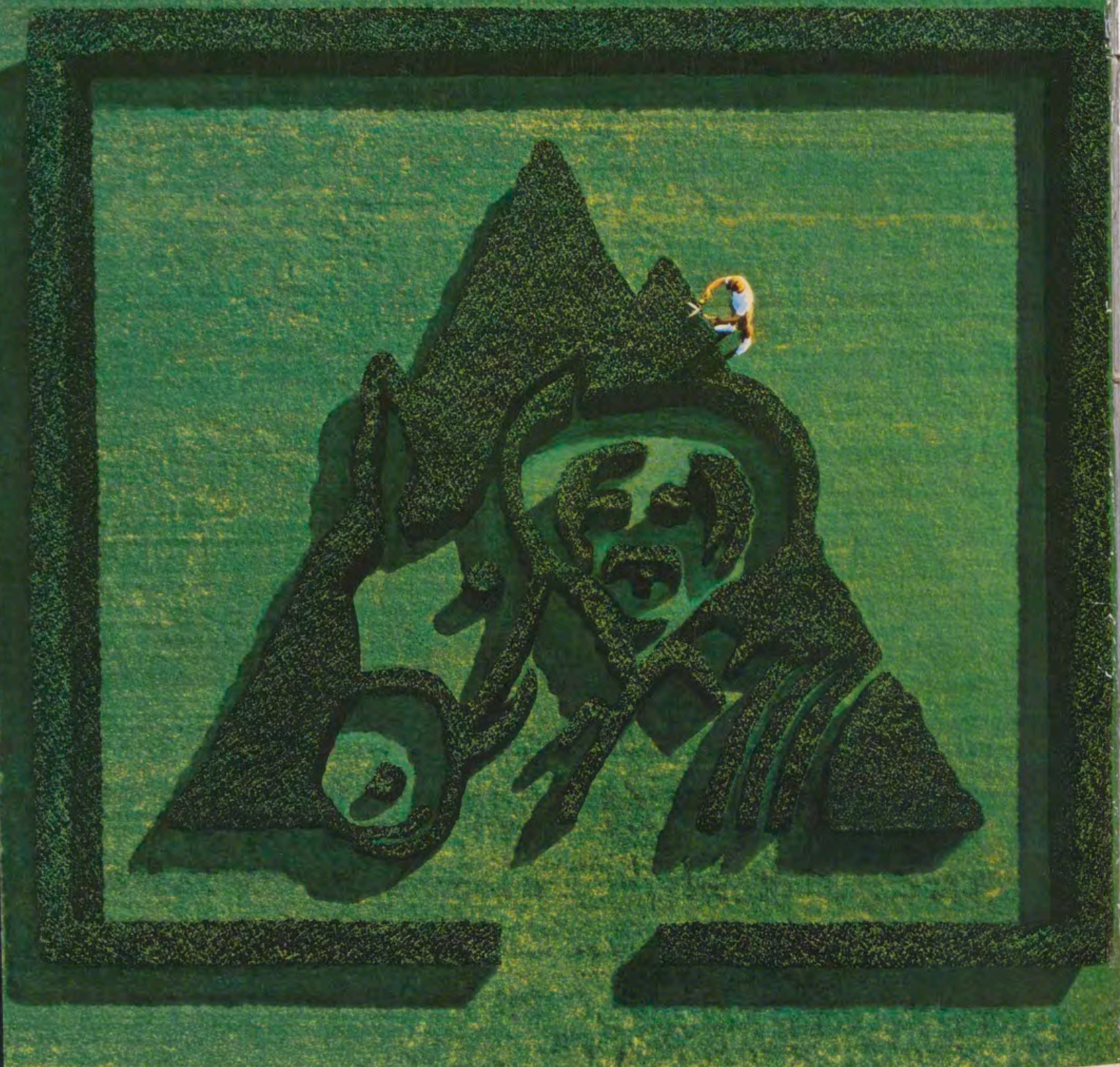


Córdoba. Finca de 3.000 Hectáreas totalmente cercada, caza mayor y menor en abundancia, gran variedad en instalaciones. Se puede segregar 1.200 Hectáreas.



Sotogrande (Cádiz). Apartamentos amueblados de 50 Mts<sup>2</sup> situados frente al mar. Un solo ambiente, wc completo, cocina americana, armarios empotrados y plaza de garaje. Posibilidad alquiler.

*\* Le gestionamos la Compra, Venta y Alquiler de todo tipo de propiedades.*



Obsesionado al 100%.



El mejor café del mundo.

Para encontrar las marcas de Café 100% Colombia llame gratuitamente al (900) 210-544, o escriba al Apartado de Correos 35.200, 28080 Madrid.