

Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL - AÑO XXXII N° 126 (4° TRIMESTRE 1995) 800 PTAS (IVA INCLUIDO)

CINCUENTA FOTOGRAFÍAS
Y UN DIBUJO SOBRE
LAS COLECCIONES
Y SITIOS REALES

LAS MERIDIANAS DE
LOS PALACIOS REALES

UN PLANO DEL
RÍO DE LA PLATA POR
ALEXO BERLINGUERO
EN LA BIBLIOTECA
DEL PALACIO REAL

Por el placer de Regalar

Hemos convertido en regalos originales la herencia cultural que la Historia nos ha dejado en los Palacios y Museos españoles.

Momentos de placer para la vista, para el paladar.

Pero, sobre todo, la oportunidad y la satisfacción de convertir sus Regalos de Empresa en algo diferente.

Palacios y
MUSEOS



91 429 24 38

91 420 34 78*



42167

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,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Luis Reverter Gelabert,
Juan Antonio Vázquez
de Parga y Pardo,
José Villegas Ortega
Jesús Viñuales González

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Victor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:

Alicia Cámara Muñoz,
Javier García Fernández,
Elena González Poblet,
Juan Hernández Ferrero,
Juan Carlos de la Mata

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 Lorrio

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.

Tel.: 559 74 04

28071 Madrid

Año XXXII. N^o 126

4^o 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: 006-95-004-7

Depósito Legal: M. 11.160-64

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

Portada:

El Escorial. Torneo de 1912.
Comitiva de la Infanta Isabel
Clara Eugenia.

2 Un plano del Río de la Plata por Alexo Berlinguero en la Biblioteca del Palacio Real

Por Carmen Martínez Martín.

En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se ha encontrado un Plano del Río de la Plata, cartografiado y fechado en 1770, en el que se incorpora una amplia leyenda explicativa y una cartela, que nos ayudan a conocer las circunstancias concretas para las que fue realizado.

12 El "Ecce Homo" y la "Dolorosa" de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales

Por Aurelia María Romero Coloma.

En el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se conservan un "Ecce Homo" y una "Dolorosa" de Pedro de Mena, que representan la escuela andaluza y la castellana. La autora describe y analiza en este trabajo ambas obras.

18 Rejería artística cortesana del siglo XVIII en los Reales Sitios. II. El Real Sitio de Aranjuez

Por María José Rubio Aragonés.

El Real Sitio de Aranjuez, junto con el de La Granja de San Ildefonso, fue uno de los primeros conjuntos artísticos de España que se sumó a la corriente internacional de la rejería barroca cortesana a la francesa.

32 Cincuenta fotografías y un dibujo sobre las Colecciones y Sitios Reales

Por Álvaro Soler del Campo.

El Patrimonio Nacional ha recibido un conjunto de fotografías y un dibujo, donados por María Dolores Reig Clemente, sobrina de José M^a. Florit, conservador de la Real Armería y del Monasterio de El Escorial entre 1886 y 1924, que poseen un gran interés para la historia de las Colecciones y Sitios Reales.

43 Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío

Por Juan Francisco Hernando Cordero.

En este artículo se hacen una serie de reflexiones sobre el Palacio, sus fases constructivas, sus arquitectos y sus problemas e intrigas. Todo ello ayuda a comprender mejor el triste final de este proyecto palaciego, que quedó limitado a servir de cazadero para la Familia Real, y de almacén para los Sitios Reales.

54 Las meridianas de los Palacios Reales

Por Jacinto del Buey Pérez.

Las meridianas no sólo servían para señalar cuando había llegado la mitad del día, sino que eran necesarias para poner en hora los relojes mecánicos. Se construyeron meridianas en el Palacio de Aranjuez, en el Monasterio de El Escorial y en el Palacio del Buen Retiro, cada una con un grado de perfección superior a la construída anteriormente.

59 La restauración del Cristo de Cellini

Por Alejandro Chamorro Salillas.

Exposición de una serie de teorías sobre las vicisitudes que ha sufrido esta magnífica obra del Renacimiento italiano, realizada por Cellini, tras una visión de Cristo que le llevó a esculpir en mármol y a tamaño natural la figura que había contemplado.

65 Entrevista

73 Crónica Cultural

74 Notas y documentos



Un Plano del Río de la Plata por Alexo Berlinguero en la Biblioteca del Palacio Real

Por Carmen Martínez Martín



"Plano del Río de la Plata nuevamente enmendado sondado y corregido a fines del año de 1769 (1770)". Alexo Berlinguero. Biblioteca del Palacio Real.

Entre los mapas que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid hemos encontrado un plano sobre el Río de la Plata, que hasta el momento no se advierte que sea conocido entre los investigadores de esta parte de América, cartografiado en el territorio y fechado en 1770. Está recopilado junto a otros mapas de diverso contenido, y por los continuos traslados que ha sufrido la documentación española de América, se separó de aquella correspondencia que debió acompañarlo, lo que nos ayudaría a conocer mejor las circunstancias concretas para las que fue levantado. No obstante, si cualquier mapa puede ser un documento histórico importante, éste resulta bastante elocuente, porque incorpora una amplia leyenda explicativa, y no menos destacable es su cartela: "PLANO DEL RÍO DE LA PLATA NUEVAMENTE ENMENDADO SONDADO Y CORREGIDO A FINES DEL AÑO DE 1769 DE ORDEN DEL EXMO. SEÑOR DON FRANCISCO DE PAULA BUCARELI Y VRSVA, THENIENTE GENERAL DE LOS EJERCITOS DE S.M. GOVERNADOR I CAPITAN DE ESTAS PROVINCIAS; POR EL THENIENTE I ALFÉREZ DE FRAGATA DON XAVIER MUÑOZ I DON SEBASTIAN CANEL, BAJO LA DIRECCION DEL CAPITAN DE NAVIO DE LA RI. ARMADA, I COMANANTE DE LAS FUERZAS MARITIMAS DE ESTE RIO DON JUAN IGNACIO MADARIAGA. 1770". (75 x 51 cms; manuscrito, acuarela en colores).

Por la fecha, lugar y título, nos encontramos en un capítulo destacable de la historia de la Gobernación del Río de la Plata, con capital en Buenos Aires, durante el mandato de don Francisco de Paula Bucareli y Ursúa (1766-70), quien fue reemplazado en su cargo por Juan José Vértiz, el último gobernador del Río de la Plata, pues comienza el Virreinato de Buenos Aires en Sudamérica.

Desde la perspectiva geográfica, este plano ofrece las características de las cartas náuticas (de 33° 50' a 36° 45' latitud sur; 51° 15' a 52° 25' Longitud Este de Tenerife), desde el cabo de Santa María al Norte, hasta el de San Antonio al Sur, que cierran lo que en sentido amplio se llama Río de la Plata. Incorpora dos rosas de los vientos, datos de sondeo y calidad de los bajos, que aclara en la leyenda, con tres perfiles costeros para facilitar la derrota al puerto de Montevideo. Esta entrada del Atlántico sudamericano en el Continente, o Río de la Plata, fue descubierta por Juan Díaz de Solís en 1516, el llamado río de Solís por los españoles, nombre este último que aún va ligado a aquellos parajes, como nos aparece en la sierra de Solís, que sitúa el mapa entre Montevideo y Maldonado, donde presumiblemente debió llegar y encontró su muerte este famoso viajero.

Desde entonces, y acentuado con las entradas marítimas que consolidan el adelantamiento del Río de la Plata en esta parte de América, se planteó el problema de su navegabilidad, puesto que la aparición de bajos de sedimentación, producida por la desembocadura del amplio Paraná, dificultaba el acceso de los navegantes hacia el interior del Continente y hacia la ciudad de Buenos Aires, desde su definitiva fundación en 1580. Esta problemática se agudiza con la formación de la Colonia de Sacramento en 1680, en la banda opuesta de Buenos Aires, cuando desde Brasil se intenta expandir la presencia portuguesa en aquel apenas habitado litoral rioplatense. La urgente necesidad de asegurar la posesión española, y expulsar a los portugueses de la Colonia, intensificó la atención de Buenos Aires para asegurar las entradas marítimas por el Río de la Plata. Sobre todo, porque hasta el tratado de límites entre España y Portugal de 1777 en Su-

América, cuando Portugal tuvo que abandonar definitivamente la Colonia, fue necesario consolidar la presencia española en la costa septentrional rioplatense ante las pretensiones portuguesas de ocupar aquel litoral. Así sucedió con las nuevas poblaciones de Maldonado y Montevideo, puertos de vital importancia para la defensa de España en aquella costa, que nos aparecen en este mapa.

Tal preocupación generó un mejor conocimiento de los fondos e islas que dificultaban el acceso de las embarcaciones, como el Banco Ortiz, más hacia el interior del río de la Plata, o el Banco Inglés, próximo a la costa entre Maldonado y Montevideo, que fueron pronto cartografiados. Aparecen ya en los mapas que los jesuitas dibujaron sobre esta parte de América de mediados del siglo XVIII; pero en mayor medida el conocimiento del litoral rioplatense y el acceso a sus puertos fue un cometido destacable de marinos y pilotos, cuando desde Buenos Aires se vio la necesidad de controlar el contrabando portugués de la Colonia.

Numerosos levantamientos y sondeos se llevaron a cabo por miembros de la Real Armada, para facilitar la entrada de los

buques españoles. Asimismo proliferan los planos de los fuertes levantados por los ingenieros militares. Destacan los de Montevideo, para la defensa del fuerte de San Felipe allí instalado, un rico material gráfico de aquellos parajes que hoy encontramos en las cartotecas del Ministerio de Defensa.

La necesidad del control marítimo en este litoral se prolonga debido a los Pactos de Familia en Europa, que generan la unión de Inglaterra con Portugal, y se mantiene la presencia de la colonia portuguesa de Sacramento en la costa rioplatense. Las empresas bélicas del gobernador don Pedro de Cevallos, entre 1762-63, para desalojar a los portugueses, aunque no llegaron a buen término por el Tratado de París (10 de febrero de 1763) mantuvo a Buenos Aires en "pie de guerra", situación que recoge su sucesor, el gobernador Bucareli, cuando en 1767 tuvo que rechazar los intentos de apoderarse de la villa de San Pedro, al sur de las posesiones de los portugueses en la costa del Brasil.

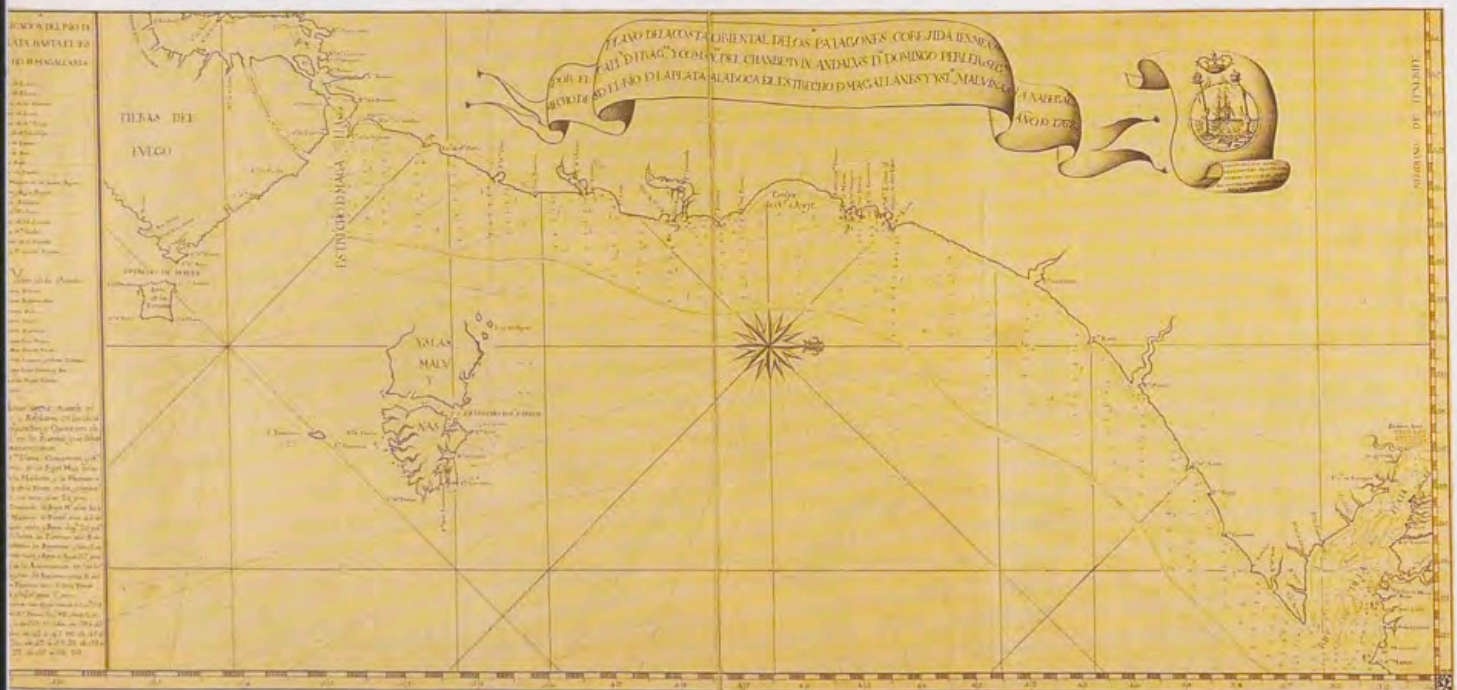
Por tales circunstancias, esta carta marina no es un hecho aislado en la evolución carto-

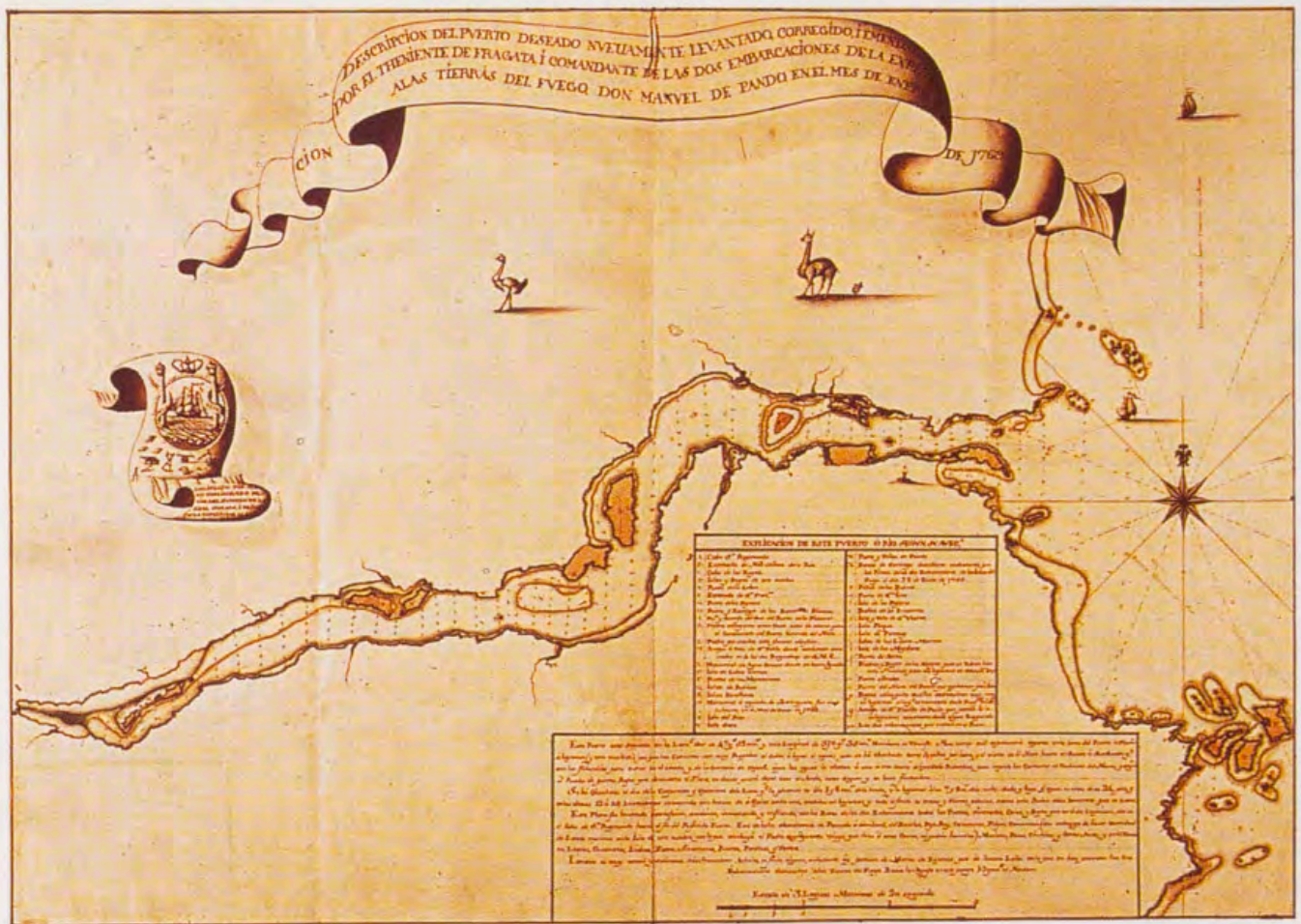
gráfica del Río de la Plata; por el contrario ofrece claros precedentes, como el Plano que en 1758 levantó el teniente de fragata y capitán del Puerto de Buenos Aires, Juan Antonio Guerreros.

En este aspecto conviene destacar que las buenas condiciones portuarias de Montevideo favorecieron que fondeasen allí los buques de Registro, sistema de comunicación y comercio establecido en 1750 entre España y Buenos Aires. Llegó a ser un apostadero para las embarcaciones mayores que acudían a Buenos Aires, donde encontramos destacados miembros de la Marina española, entre los que aparecen nombres memorables, ya que participaron durante la segunda mitad del siglo XVIII en famosas entradas por las costas patagónicas, debido al problema que planteaba su ocupación por los extranjeros, como se advertía desde España.

Para tal fin fue enviado el chambequín Andaluz al mando del entonces capitán de fragata don Domingo Perler, en el que se incorporó el famoso cartógrafo y dibujante Alexo Berlinguero de la Marca y Gallego. Por Real Orden (Madrid, 29 de diciembre de 1766) se le mandaba al gobernador Buca-

"Plano de la costa oriental de los Patagones, corregido y enmendado por el Capitán de Fragata del chambequin "Andaluz", D. Domingo Perler" (45 x 93 cms.). Año 1768. Delineado por Alexo Berlinguero. Museo Naval. Madrid.





reli de Buenos Aires el reconocimiento del litoral patagónico e islas Malvinas; desde Montevideo, entre el 23 de diciembre de 1767 hasta el 15 de de abril del año siguiente, la expedición se dispuso a realizar su cometido. Es entonces cuando Berlinguero, en famosos mapas, recoge algunos de los lugares visitados.

Asimismo Berlinguero dejó memoria gráfica de las costas patagónicas, por segunda vez, en la entrada marítima que, al mando del teniente de navío don Manuel Pando, con el bergantín San Francisco de Paula, acompañado de la goleta San Rafael, fueron desde Buenos Aires, el 7 de diciembre de 1768, hasta el 8 de mayo del año siguiente. Otro paréntesis importante de aquel momento histórico fue el control temprano que tuvo que realizar el gobernador Bucareli en las islas Malvinas. La creación del fuerte francés de San Luis por Bougainville en 1764 en aquellas islas, que fue devuelto a los españoles

en 1767; las entradas del Lord Byron en el puerto Egmont en 1765, o la ocupación inglesa en tal paraje en 1767, alarmó en Buenos Aires, y sus ecos llegaron hasta España.

En tales circunstancias se envió una flota de guerra, al mando de don Juan Ignacio Madariaga, que partió de Cádiz el 15 de octubre de 1768, y ancló en Montevideo en enero del año siguiente. El Gobernador le invita a pasar a Buenos Aires para ultimar las operaciones y expulsar a los ingleses de las Malvinas. En medio de tales acontecimientos tuvo lugar el sondeo y reconocimiento del Río de la Plata, que recoge el Plano aquí estudiado. Su título dirá que fue bajo la dirección del capitán de navío y comandante de las fuerzas marítimas de este Río, don Juan Ignacio Madariaga. Participaron también el teniente y alférez de fragata don Xavier Antonio Muñoz y don Sebastián Candel.

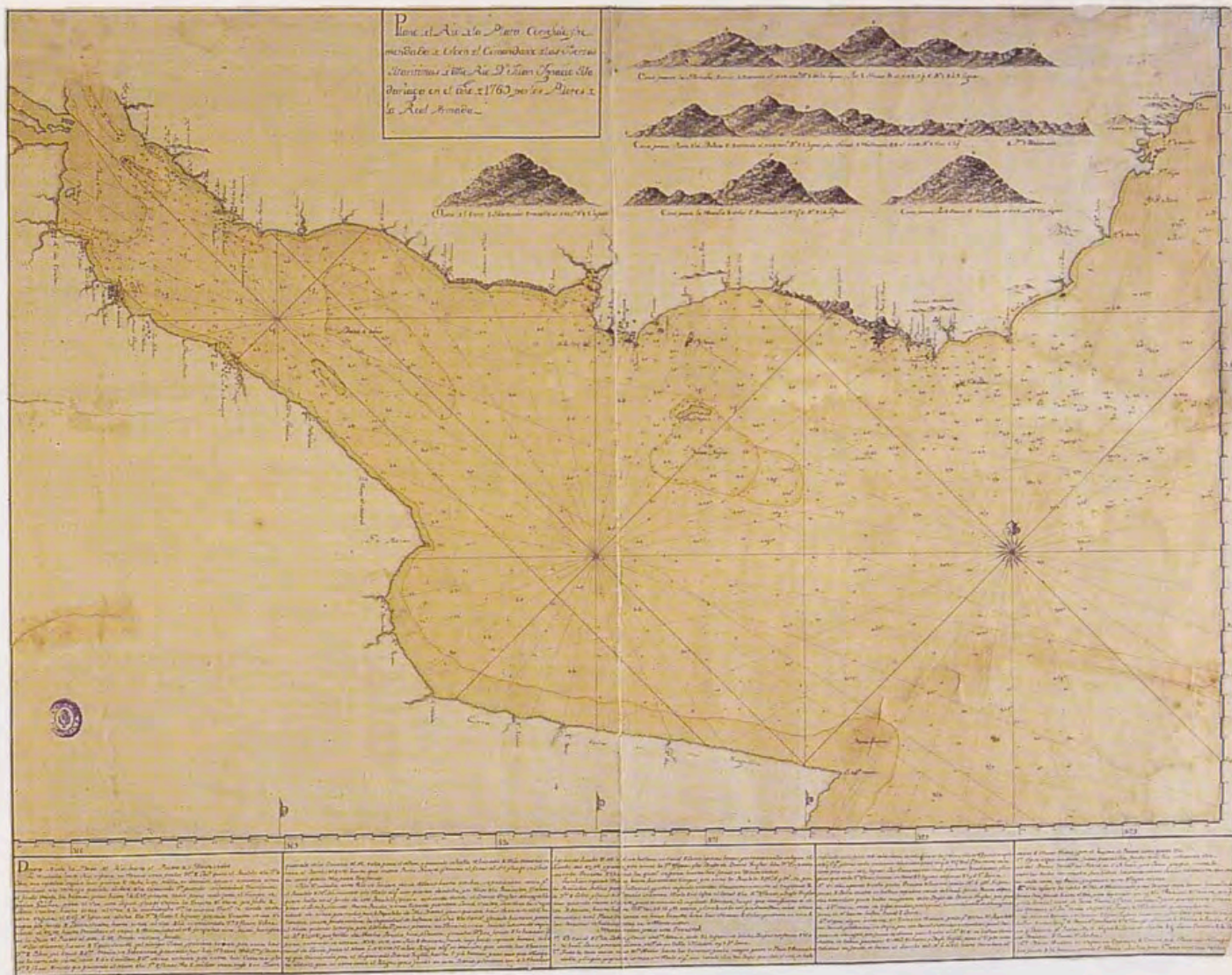
Interesaba facilitar la entrada marítima hasta el puerto de Montevideo, desde donde par-

"Descripción del Puerto Deseado (costa Patagónica) nuevamente levantado, corregido y enmendado por el teniente de fragata y Comandante de las dos embarcaciones D. Manuel de Pando", enero de 1769 (74 x 52 cms.). Delineado por Alexo Berlinguero. Ministerio de Cultura. Archivo General de Indias. Sevilla.

tiró la escuadra, como se destaca en la mitad izquierda del plano, en una extensa leyenda sobre la "Derrota de este Río", donde se advierte pormenorizadamente la forma de llegar desde el Mar abierto, con términos y expresiones propios de los conocimientos náuticos de la época. Y como recoge el pie del mapa, fue delineado por Alexo Berlinguero, fechado en 1770.

Pero mientras en algunos mapas de sus anteriores expediciones advierte Berlinguero su participación en las empresas marítimas de los lugares que cartografía, no lo destaca en este Plano. Queda así la incertidumbre de que tal vez no colaboró en este sondeo del Río de la Plata, y que su labor fue sólo de cartógrafo y dibujante aventajado en estos menesteres.

Pues, además, en esa misma fecha de 1770 Berlinguero participó en la expedición capitaneada por Francisco Rubalcava en la fragata Santa Catalina, para comprobar la



los planos y derroteros a la Escuela de Navegación a la que pertenecía, de la que se hacían después nuevas copias, donde se añaden algunas variantes, como el plano de la ensenada de Montevideo que incorpora en la parte superior.

Pero a diferencia de los ejemplares destacados, el plano en acuarela del Palacio Real ofrece una riqueza ornamental, que le confiere Alexo Berlinguero, con las características propias de este dibujante, por lo que adquiere especial interés histórico y artístico, más allá de los contenidos geográficos de los otros encontrados sobre el mismo reconocimiento del Río de la Plata, o asimismo respecto a anteriores levantamientos que sobre esta parte del litoral sudamericano tenemos en las cartotecas españolas.

Por tanto, antes de pasar a conocer sus peculiaridades, he considerado oportuno señalar, aunque sea someramente, algunos datos sobre la vida profesional de este piloto, que nos ayudarán a comprender mejor su cartografía.

Alexo Berlinguero (Cartagena 1744-Almería 1810) fue admitido a los trece años en la Escuela de Navegación (Cuerpo de Pilotos), organismo fundado en las Ordenanzas de 1748, adscrito a los Departamentos marítimos de la Real Armada existentes entonces en España, y suprimido en 1844.

Los pilotos más capacitados entraban en la Marina como pilotines de número, así ascendió Berlinguero cuando debería tener 22 años; y entre sus obligaciones, ya embarcado, estaba la de ocuparse en hacer la derrota y levantar los planos de los lugares desconocidos o insuficientemente cartografiados.

"Plano del Río de la Plata corregido y enmendado de orden del comandante D. Juan Ignacio Madariaga". 1769. Anónimo (64 x 83 cms.). Biblioteca Nacional de Madrid.

El apellido Berlinguero de la Marca estuvo ligado a la Academia de Navegación de Cartagena, donde ingresó como meritorio en 1758, donde su padre fue maestro de Dibujo, como sucederá con él e igualmente con su hermano Agustín, que le sucederá en 1791. No obstante, tuvo estancias prolongadas en la Escuela de Pilotos de El Ferrol; él mismo, en algunos de sus mapas sobre la Patagonia, hacía notar que era entonces delineador interino de la Academia de Pilotos del Departamento de El Ferrol, por tanto, encargado de enseñar a los futuros pilotos las reglas necesarias para delinear cartas náuticas.

Y como pilotín de número embarcó en el chambequín Andaluz, el 25 de noviembre de 1765, bajo el mando de don Domingo Perler, en la expedición antes destacada, cuando

"Descripción Geográfica de las Costas Patagónicas, con los estrechos, canales, islas, yslotes y baxos conocidos y hasta ahora ignorados archipiélagos y entradas del mar en ella" (102 x 73 cms.) Museo Naval. Madrid.

"Plano que comprende el Puerto de Constantinopla y sus alrededores. Contenido en el 'Extracto del diario de la navegación hecha a Constantinopla en el año de 1784', por la Escuadra de S.M.C. al mando del Brigadier de la Real Armada, D. Gabriel de Aristizábal" (Lámina 11ª). D. Agustín Berlinguero. Biblioteca del Palacio Real.



navegó por las costas de América del Sur. Entre el 26 de octubre de 1768, y hasta el 4 de octubre de 1770, permaneció en expediciones marítimas de América Meridional, y dio muestras entonces de ser un competente cartógrafo y un hábil dibujante, condiciones

que se confirmarán con el paso del tiempo. En febrero del año siguiente se embarcó a América, donde tuvo la comisión de levantar los planos de la costa patagónica, Estrecho de Magallanes y Tierra de Fuego. A su regreso a España, se le nombró maestro de Geometría y

Dibujo de la Real Escuela de Navegación de El Ferrol.

Si dejamos al margen su participación en las guerras marítimas en el Mediterráneo o contra Gran Bretaña en el mar de las Antillas, entre 1775 y 1782, su actividad estuvo ligada a las Escuelas de Cartagena y El Ferrol, donde enseñó Dibujo. En la primera sustituyó a su padre en 1788, en la cátedra que igualmente ejerció su hermano Agustín en 1791, cuando se incorporó a El Ferrol. De su estancia final en aquel Departamento marítimo encontramos un último ejemplar sobre las costas patagónicas, fechado el 9 de enero de 1796, cuando era entonces maestro de Geometría y Dibujo de la Real Academia de Pilotos en El Ferrol.

Además de ser conocido en la cartografía sudamericana por los bellos mapas que levantó sobre las costas patagónicas e islas Malvinas, son famosas sus acuarelas sobre buques de la Real Armada. Su gran destreza en los dibujos le





llevó a vender ejemplares de marinas al público durante su última estancia en El Ferrol. Ese interés por los navíos se observa de forma más llamativa en su hermano Agustín Berlinguero, también piloto de la Real Armada, quien nos da muestras de su misma afición con los ejemplares de buques contenidos en las cartas que acompañan al diario de la expedición a Constantinopla, en la escuadra de Aristizábal en 1784, que se encuentran en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Igualmente famosos son sus buques de guerra grabados por Rodríguez y Gascó. Hoy se expone una colección de este marino en el Museo Naval.

Tal afición familiar se pondrá de manifiesto en los dibujos y cartas marinas que elaboró durante su destino en Buenos Aires con el gobernador Francisco de Bucareli. Sus mapas de la costa patagónica recogen las embarcaciones que participaron en aquellas exploraciones costeras. Así nos aparece el chambe-



quín Andalúz, o el bergantín Francisco de Paula, hasta llegar a ser un elemento artístico llamativo en los ejemplares de las islas Malvinas de 1770, donde dibuja minuciosamente las embarcaciones que participaron en la expulsión de los ingleses del Puerto Egmont, por tanto un documento gráfico de la escuadra de Madariaga.

"Plano del Torno de los Dardanelos". Contenido en el "Extracto del diario de la navegación hecha a Constantinopla en el año de 1784" (Lámina 8^a). D. Agustín Berlinguero. Biblioteca del Palacio Real.

Detalle de embarcación del plano.

De la misma manera, en el Plano del Río de la Plata encontramos trece embarcaciones, dibujos miniaturizados, como las fragatas, en el puerto de Montevideo, que participaron en el combate de las Malvinas; otras, siguiendo la derrota a dicho puerto; algunos navíos en posiciones de proa, indicando cómo entrar en aquellos parajes marítimos; las fragatas cerca de Buenos Aires, o las embarcaciones menores de vela que sitúa en su puerto. Un aspecto igualmente destacable de su ágil dibujo y riqueza de ornamentación, según la moda de la época, son los títulos de los mapas, a veces leyendas explicativas que encierra en servilletas ondeantes, como sucede en algunos ejemplares de la costa patagónica. En el Plano del Río de la Plata tenemos una airosa filacteria que ocupa ampliamente la parte superior del mismo. También llama la atención la presencia de escudos en algunos de sus mapas, una costumbre que había estado vigente en la cartografía europea del siglo XVII, que divulgó la Es-



"Plano del establecimiento que tenían los ingleses en el puerto de la Cruzada" (Gran Malvina) 1770 (47,5 x 33 cms.). Delineado por Alexo Berlinguero, pilotin de número de la Real Armada. Ministerio de Cultura. Archivo General de Indias.



"Perspectiva del torreón y baterías de tierra, como de las fragatas españolas e inglesas al romper el fuego el día 10 de Junio de 1770..." (49 x 33 cms.). Delineado por Alexo Berlinguero. Ministerio de Cultura. Archivo General de Indias.



Detalle: "Embarcación que se encuentra en el Plano del Rio de la Plata" (1770). Alexo Berlinguero. Biblioteca del Palacio Real.

cuela holandesa, pero que va languideciendo con las aportaciones científicas de los franceses en el siglo siguiente. Esta moda, con mayor o menor suerte, la vemos en algunos mapas manuscritos del siglo XVIII. Este es el caso de los más bellos mapas de Berlinguero. Ya en el plano de la costa oriental patagónica de 1768, fruto de la expedición con Domingo Perler, o el del Puerto Deseado (Patagonia) en 1769, con Manuel Pando, encontramos el escudo de las Indias dentro de una servilleta, que con algunas variantes lo utilizaba la Academia de Pilotos de Cádiz. O los escudos de Carlos III, en colores, dibujados en el ángulo izquierdo superior, en las tres vistas que plasman el enfrentamiento marítimo en el puerto Egmont.

Y frente a la sencillez que ofrece la heráldica de los anteriores ejemplares, en el Plano del Río de la Plata recoge, en un estilo rococó, las armas del gobernador Francisco de Paula Bucareli y Ursúa, que mandó aquel reconocimiento, y a quien se dedica el mapa. Preside el Plano, de gran tamaño, en el centro de la filacteria, con lo que se rompe la lectura del título. Debíó conocer las leyes de la heráldica, o bien tuvo a mano un ejemplar que copió, y siguiendo la documentación encontrada, estamos en condiciones de podernos detener en su contenido.

Francisco de Paula Bucareli y Ursúa, Lasso de la Vega Villacís y Córdoba, nació en Sevilla (bautizado en 1708), de una familia noble sevillana por ambas ramas, de numerosa descendencia, quince hijos, con destacados miembros en la carrera militar, y pertenecientes a las órdenes militares. Entre ellos encontramos a Antonio María Bucareli, que fue Virrey de Nueva España en 1771, Caballero de la Orden de Calatrava; Nicolás, Capitán General de los Ejércitos, que reconquistó Orán, Grande de España con la Cruz de Carlos III. Asimismo, Francisco de

Paula llegó a Teniente General y Capitán General de Mallorca antes de su nombramiento como Gobernador y Capitán General del Río de la Plata en 1765. Entre los títulos que figuran en la correspondencia durante su mandato, encontramos el de Teniente General de los Ejércitos Reales. Más tarde llegó a Capitán y Virrey de Navarra. Ostentaba la Cruz de Santiago, que aparece acolando sus armas personales en el escudo del mapa, cuyo ingreso aprobó en 1745, cuando todavía no había estado en América.

La mitad izquierda son las armas de su padre, don Luis Bucareli y Henestrosa. El primer cuartel, las de Bucareli, a su vez de su abuelo Francisco Bucareli Villacís, natural de Sevilla, una familia de origen florentino; figura en sus armas una banda azul en campo de oro de parte a parte, y tres montes de oro en la banda. El mismo que todavía encontramos encima del balcón de la que fue la casa de su padre, situada en la calle Santa Clara de Sevilla, en la colación de San Lorenzo, frente al convento de Santa Clara, donde fue abadesa su hermana Micaela. El tercer cuartel son las armas de Henestrosa, de su abuela doña Constanza de Henestrosa Rivera y Córdoba, natural de Utrera, en campo de oro, dos lobos pasantes, de sable; bordura de azur con ocho estrellas de oro.

La mitad derecha son las armas heredadas de su madre



Escudo de Armas de D. Francisco de Paula Bucareli y Ursúa contenido en el Plano del Río de la Plata (1770). Biblioteca del Palacio Real.

Bergantín San Francisco de Paula contenido en el mapa titulado "Descripción del Puerto y Bahía de la Anunciación", de la expedición que fue al mando de D. Manuel Pando (Octubre 1768 - Abril 1770). Delineado por Alexo Berlinguero. Cartoteca Histórica del Servicio Geográfico del Ejército. Madrid.



doña María de Ursúa Lasso de la Vega, por tanto, el segundo cuartel son las del apellido Ursúa y Aremendi, de su abuelo Miguel de Ursúa Hegues de Beaumont, natural de Sevilla: tres palomas de sable en campo de oro, bordura dentellada de azur. Y el cuarto, del apellido Lasso de la Vega, de su abuela María Lasso de la Vega y Córdoba, natural de Málaga: en campo de oro, la salutación angélica "Ave María Gratia Plena" en letras de sable. El escudo va timbrado con una corona ducal, quizá por ser Capitán General, como recoge la leyenda de la filacteria, pues no consta que fuera Duque. El marquesado de Vallehermoso que heredó su padre pasó a su hermano mayor, don José Francisco, por maestrazgo, y siguió esta línea de descendencia.

Entre los títulos que ostentaba siendo Gobernador del Río de la Plata, destaca el de Gentilhombre de la Cámara de Su Majestad, con entrada (Carlos III), como simboliza la llave de la parte inferior del escudo. Su graduación militar determina la presencia de dos cañones en sotuer, tres banderas y dos estandartes a cada lado del escudo. Asimismo otros adornos propios de la Artillería, como pica, sable, fusil, tambor, timbal o las bombas que cierran por debajo sus armas.

Fuentes documentales

Archivo General de Indias: Buenos Aires 306, Indiferente 415. Archivo Histórico Nacional (Madrid): Expediente de Ordenes Militares: Orden de Santiago, Expediente 1262 de Francisco de Bucareli y Ursúa. Museo Naval (Madrid): Hoja de Servicios de D. Alexo Berlinguero.

Fuentes Cartográficas

Archivo General de Indias: Mapas y Planos de Buenos Aires. Biblioteca del Palacio Real. Cartotecas del Ministerio de Defensa. Cartoteca del Museo Naval.

Fuentes bibliográficas:

Laurio H. Destefani: "Alejo Berlinguero, un pre-descubridor del Canal Beagle", Rev. *Investigaciones y Ensayos*, n° 25, Buenos Aires, 1974, pp. 75-98.

Julio Guillén Tato: *Monumenta Cartographica: Regiones del Plata y Magallánica*, Madrid, 1942. *Seis acuarelas de Berlinguero publicada ahora con noticias de su familia, vida y obra*, edición limitada, Museo Naval, Madrid, 1955.

Ricardo, Levene (dir.): *Historia de la Nación Argentina*, vol. III, 2ª ed., Buenos Aires, 1959.

Homero, Martínez Montero: *Significación marítima de Montevideo en los siglos XVIII y XIX*, Montevideo, 1956.

Luisa, Martín Meras: *Cartografía Marítima Hispana: la imagen de América*, Barcelona, 1995.

José, Torre Revello: "Alexo Berlinguero de la Marca y Gallego en el Río de la Plata", Rev. *Anales de la Academia Argentina de Geografía*, n° 2, Buenos Aires, 1958, pp. 78-85.

Héctor R. Ratto: *Actividades marítimas en la Patagonia durante los siglos XVII y XVIII*, Buenos Aires, 1950.

El “Ecce Homo” y la “Dolorosa” de Pedro de Mena *en el Monasterio de las Descalzas Reales*

Por Aurelia María Romero Coloma

En el apogeo de la escuela granadina del siglo XVII brilla con luz propia el escultor Pedro de Mena y Medrano, nacido en la ciudad de Granada en 1628. Fue hijo del también escultor Alonso de Mena, con el que aprendió los rudimentos, primero, y, más tarde, el arte de la escultura.

Tras la muerte de su padre, Pedro de Mena procuró adaptarse al estilo de Alonso Cano, pero su realismo y naturalidad, como lo demuestran claramente las dos obras que analizaremos a continuación, hicieron que superara pronto a ese maestro.

El Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, entre sus numerosas obras de arte, atesora un “Ecce Homo” y una “Dolorosa” de este escultor. En la Sala Capitular del citado Monasterio se han reunido unas esculturas de tema religioso, que representan la escuela andaluza y la castellana.

Dentro de la escuela andaluza, precisamente, tenemos dos obras de Pedro de Mena, firmadas en Málaga, en 1673: una “Dolorosa” y un “Ecce Homo”.

El “Ecce Homo” está identificado por la inscripción de su paño de pureza, que dice lo siguiente: “Petrus de Mena Medranus facit Malacae anno 1674”.

*Los ojos
y la boca
entreabierto del
“Ecce Homo”
expresan muy
bien el dolor.*





*"Ecce Homo".
Pedro de Mena.
Monasterio de
las Descalzas
Reales.*

María Teresa Ruiz Alcón, en su Monografía sobre el Monasterio de las Descalzas Reales¹, afirma que la expresión de dolor y las tremendas heridas se contraponen a la serenidad de la mirada del Cristo, que soporta la espalda ensangrentada y una pesada corona de espinas. Se trata de una media figura, con los brazos cruzados, con manos bien dibujadas, modeladas y talladas y, según Hernández Díaz², de acusado patetismo.

Para Domingo Sánchez-Mesa³, el realismo de la talla y de la policromía imponen una contemplación desde cerca, que ilustra, en comunicación directa, las meditaciones sobre la Pasión de Cristo. Es una obra donde la intimidad justifica esos alardes de realismo, materializados por la propia religiosidad del artista y del ambiente al que se destinaba. Tras las opiniones más autorizadas en la materia, interesa destacar los sentimientos que presiden este "Ecce Homo" de Mena, su misticismo, conjugado con un impactante realismo expresivo.

Cristo aparece con las manos atadas, sobrepuesta la izquierda en la derecha, y sus caderas están cubiertas por un paño de pureza que se anuda en la parte trasera. Hay que hacer notar que el paño está marcado por hilos de sangre, realizados con impresionante verismo y plasticidad. La corona de espinas da una fuerte sensación de pesantez, que, conforme se observa la figura detenidamente, logra ser agobiante y opresiva. Los mechones del pelo, así como el bigote y la barba -que es bífida, es decir partida en dos, según la técnica empleada por la familia Roldán- están realizados con minuciosidad. En el lado izquierdo de la talla cae un mechón bastante ordenado, al paso que en la espalda distribuyó el artista granadino la mayor parte del cabello, en amplias bandas pulcramente ondeadas. El rostro es de un realismo que se funde con el misticismo. En este sentido, la Iglesia Católica había propugnado que los artistas sirvieran de intermediarios entre la Religión y la masa del pueblo. Por eso, los postulados de la Contrarreforma se orientaban en el sentido de que los artistas debían ser como unos "docentes" en sus obras, al objeto de que és-

tas sirvieran para acercar al pueblo, al espectador, los misterios de la Pasión y Muerte de Cristo. De este modo, el "Ecce Homo" se nos presenta, dentro, naturalmente, del espíritu original y propio de Mena, como un compendio teológico, accesible a los no doctos ni ilustrados, para la más exacta comprensión y asimilación de los padecimientos de Cristo soportados por la humanidad y su salvación.

La Reforma Católica, como ha puesto de manifiesto Sánchez-Mesa⁴, utilizó el tema religioso como procedimiento idóneo de sensibilización de los fieles. También fue punto de ataque por la Reforma protestante, que, al despreciar el esplendor de la liturgia, había convertido en ineficaz la plástica religiosa.

El realismo de este "Ecce Homo" de Mena se funde, en armónica síntesis, con una divinización, un sentido sobrenatural del rostro, que, sin restar dramatismo patético a la talla, la deshumaniza de algún modo, elevándola por encima de los demás mortales, para hacer comprender al pueblo que está ante el mismo Dios martirizado y no ante un hombre cualquiera. Este "Ecce Homo", al igual que otros de



*Inscripción que
aparece en el
paño de pureza
del "Ecce
Homo".*



Mena, sigue, en su inspiración, los modelos de los hermanos García y, por eso, como ha manifestado Bustamante García⁵, resalta lo patético, con las marcas de los azotes y los regueros de sangre sobre la piel.

Los ojos del "Ecce Homo" entrecerrados y la boca entreabierta expresan muy bien el dolor inmenso que sufre. Esta sensación la comunica totalmente al espectador, quizá en un intento de emocionarle más allá de los límites humanamente posibles. Mena logra, de este modo, fundir lo humano con lo divino. El patetismo de la expresión es humano, pero la divinización es clara en el gesto de resignado y paciente sufrimiento. Mena se sirvió del estado anímico, psicológico, de Cristo en este "Ecce Homo", y a través de la emoción dolorosa y el patetismo da una lección evangélica, de raíz popular y apta

para recoger las manifestaciones populares de esa religiosidad, entendida esta manifestación como la más genuina y completa expresión de un pueblo, el andaluz.

El dolor de este "Ecce Homo" arranca de una visión extremadamente humanizada de Cristo y de sus sufrimientos, aunque la aceptación de los mismos la recoge Mena como una manifestación que tiende abiertamente hacia la naturaleza divina de Jesús. Hay una exaltación patética del dolor, tanto físico como psíquico, pero en este detalle no se observa el fácil recurso de ponderar la naturaleza divina de Cristo. De ahí la extraordinaria profusión de sangre, de heridas, de contusiones y magulladuras que representó el artista en la piel doliente del Salvador. Ante este "Ecce Homo" de las Descalzas Reales, el pueblo es capaz de comprender, en su virtual sentido, que Cristo pa-

*Sala Capitular
del Monasterio
de las Descalzas
Reales.*

deció por la humanidad, porque la maravillosa fuerza expresiva de su rostro y el alarde de medios técnicos empleados muestran, con crudo realismo, los padecimientos del Salvador y este dato está al alcance de cualquiera. Por eso, ya no será sólo el hombre culto, el versado, el que, aisladamente, comprenda y goze de esta obra, sino que también será objeto de contemplación y disfrute del pueblo llano⁶, como ya tuvimos ocasión de manifestar.

Respecto a la "Dolorosa" existente en la Sala Capitular del Monasterio de las Descalzas Reales, obra de Mena, hay que decir que el artista tuvo una fuente interpretativa precisa en la secuencia mariana, muy famosa y divulgada, del Stabat Mater⁷. Para matizar más desde el punto de vista iconográfico, la escena del Stabat Mater se puede interpretar de dos formas diferen-

tes: La Virgen sola, al pie del Crucificado, o bien acompañada de aquellos personajes que, según los Evangelios sinópticos o apócrifos, asistieron a la muerte de Cristo. Una piadosa tradición recoge que la Virgen, ante la crueldad del martirio, no pudo resistir el sufrimiento y cayó desmayada. Así la perfilaron los artistas flamencos y, de este modo, se conoció el llamado "síncope de María".

La Iglesia Católica, sin embargo, consideró inadecuado ese pasaje piadoso e impropio de los sentimientos de la Madre de Dios, prototipo de la fortaleza. Además, al considerarse que la Virgen fue, con Cristo, corredentora del género humano, el tema del síncope no se revelaba acorde con esas consideraciones teológicas. La composición poética del *Stabat Mater*, atribuida a Fra Jacopone de Todi, del siglo XIII, confirma, efectivamente, y glosa la fortaleza de la "Dolorosa" en aquellos momentos de la Pasión, junto a la cruz. Dice así: "La Madre piadosa estaba junto a la cruz y lloraba mientras el Hijo pendía; cuya alma, triste y llorosa, traspasada y dolorosa, fiero cuchillo tenía"⁸. Mena, aparte de inspirarse en esta secuencia para realizar su "Dolorosa", se basó, indudablemente, en la literatura mis-

En el rostro de la "Dolorosa" se muestra al pueblo la imagen de una mujer desgarrada por el dolor.



Detalle de la espalda ensangrentada del "Ecce Homo".

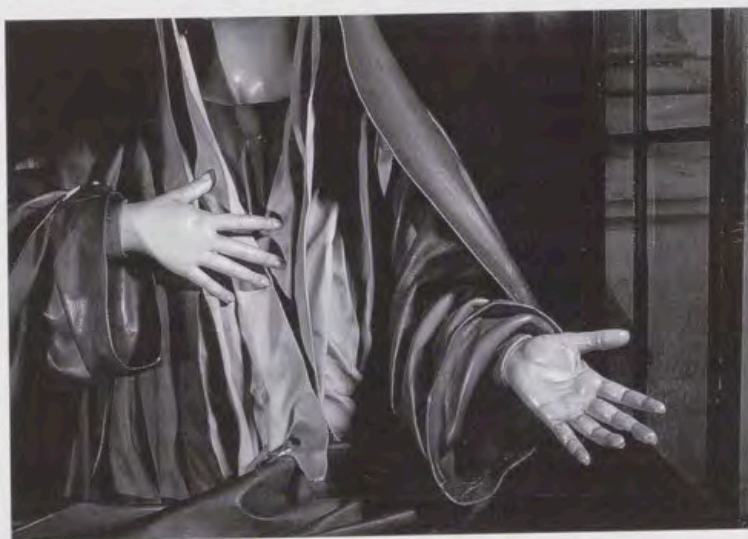


tica, ascética y exegética, así como en la homilética de los sermonarios, que, con mayor o menor intensidad, inciden, en su aparato externo, en la teatralidad propia del Barroco. Es evidente que el barroco granadino, que Mena protagoniza, fue mucho más declamatorio y teatral, en sus manifestaciones externas, que el sevillano, este último más comedido, discreto y dulce en su exteriorización. El rostro de esta "Dolorosa" de Mena es sumamente expresivo, e igualmente lo son las manos. Una de ellas aparece sobre el pecho, en inequívoca actitud de dolor desgarrado, mientras que la otra está extendida y lleva en sí el peso de infinitos interrogantes. Es oportuno recordar, en función de la enorme expresividad del rostro y de las manos, que Angulo hablaba del abecedario mímico del arte barroco, que en esta "Dolorosa" ofrece un vivo ejemplo⁹. Mucho podría polemizarse sobre si el dolor que expresa esta Virgen de Mena es patético o dramático, angustiado o letífi-

co, poniendo de relieve o el agudísimo sentir de la Madre, con acentos principalmente humanos, o el inefable papel de la Corredentora, de aires sobrenaturales. La escuela sevillana, como ya decíamos anteriormente, se caracterizó por la ponderación, con un cierto sentido idealizante, pues, aunque llorando, sus lágrimas están colmadas de esperanza y de resignación. La escuela granadina, en cambio, presenta unas "Dolorosas" más afligidas, más abandonadas en su dolor. Este es más profundo y patético, y el rostro carece de esa idealización e incide más en los rasgos realistas. La "Dolorosa" que estamos analizando puede considerarse como la mejor dentro de la amplia serie del artista. Está identificada plenamente por la inscripción de su peana: "Ps de Mena y Medrano. Ft Mal...e A...no 1673". Hernández Díaz afirma que esta escultura es melodramática en su expresión. Su mano derecha sobre el pecho; y la izquierda, lanzada al frente, en profundísima expresión

de dolor patético y de soledad, con los ojos de cristal y pestañas de pelo pegadas, para mayor realismo. Muestra, desde el punto de vista iconográfico, los colores litúrgicos inmaculistas, es decir, túnica de color jacinto, con tendencia a carmináceo, y el manto azul celeste (siempre que la policromía no esté restaurada), y la toca, blanca grisácea-marfileña, pone una nota de suavidad en esta composición pictórica¹⁰. Bustamente García nos dice de esta "Dolorosa" que es un derroche de dominio de plegados y una demostración del dolor, mientras que el rostro y las manos son puras abstracciones de una tersura marmórea¹¹. Tras estos juicios autorizados sobre esta "Dolorosa", parece oportuno detenerse, nuevamente, en el sentido, bien letífico o patético, que Mena le confirió. Desde nuestro punto de vista, éste rehuyó tratar a la Virgen como Corredentora del género humano, en un papel letífico que la elevara por encima de los demás mortales. Al contrario, nos presenta la imagen de una mujer cargada de sufrimientos, de una Madre infinitamente apenada por la muerte de su Hijo. El dolor que expresa el rostro es declamatorio. Sacrifica, así, de alguna manera, la dulzura y la contención emocional que los teólogos se habían encargado de predicar acerca de la Virgen en sus escritos y sermones. Mena prefirió mostrar al pueblo la imagen de una mujer desgarrada por el dolor. Lo que se ha

llamado "unción sagrada" cede el paso a la realidad humana de una madre que, ante el drama, no puede quedar impasible, pero que tampoco se escuda en un dolor dulzón o reprimido emocionalmente, sino que surge al exterior desbordado. Por eso, esta imagen mariana se compenetra fácilmente con el devoto, porque logra llegar al alma de los fieles. Puede afirmarse que Mena rechazó el misticismo, porque lo consideró poco comprendido por el pueblo, sobre todo por el pueblo llano. De ahí que recreara el sentido enormemente maternal de la "Dolorosa", haciendo una auténtica y sentida lección de patetismo, porque así lograba acercar al pueblo al drama de la Pasión y Muerte de Cristo y de los Dolores de su Madre. Sin embargo, fue un artista tan completo que, en esta "Dolorosa" de las Descalzas Reales no olvidó dejar patente el misticismo en su expresión sufrida. En su mano izquierda se revela nítidamente la aceptación de la voluntad de Dios y del designio divino asumido y vivido por el Salvador. Y, en cuanto al rostro, conmueve, porque refleja un profundo dolor anímico, que llega casi a minar las fuerzas de la Virgen, pero que no consigue, a la postre, vencer su voluntad de aceptación de ese designio. Dramatismo, emoción, barroquismo y miticismo, están presentes, al unísono y en maravillosa armonía, en esta "Dolorosa" magistral de las Descalzas Reales de Madrid.



La "Dolorosa".
Pedro de Mena.
Monasterio de
las Descalzas
Reales.

NOTAS

¹ RUIZ ALCÓN, María Teresa, Monasterio de las Descalzas Reales, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, pág. 76.

² HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Escultura andaluza del siglo XVII" en *Escultura y Arquitectura españolas del siglo XVII*, volumen XXVI de *Summa Artis*, Madrid, 1988, pág. 181.

³ SÁNCHEZ-MESA, Domingo, *El arte del Barroco (escultura, pintura y artes decorativas)*, Sevilla, 1990, pág. 181.

⁴ Ídem, *ibidem*, pág. 94.

⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *El siglo XVII (Clasicismo y Barroco)*, Madrid, 1995, pág. 150.

⁶ ROMERO COLOMA, Aurelia María, "Sobre la obra pasionista de Pedro de Mena", *Cuadernos de Arte*, Granada, 1995.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, artículo citado en la nota 2, pág. 182.

⁸ Oficio Divino. Liturgia de las horas según el rito romano. Coeditores litúrgicos, 1981.

⁹ ANGULO ÑIGUEZ, Diego, *La escultura en Andalucía*, 5v., Sevilla, 1927-1936.

¹⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, artículo citado en las notas 2 y 7, pág. 183.

¹¹ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, obra citada en nota 5, pág. citada.

Las manos de la
"Dolorosa"
expresan
patetismo y
soledad.



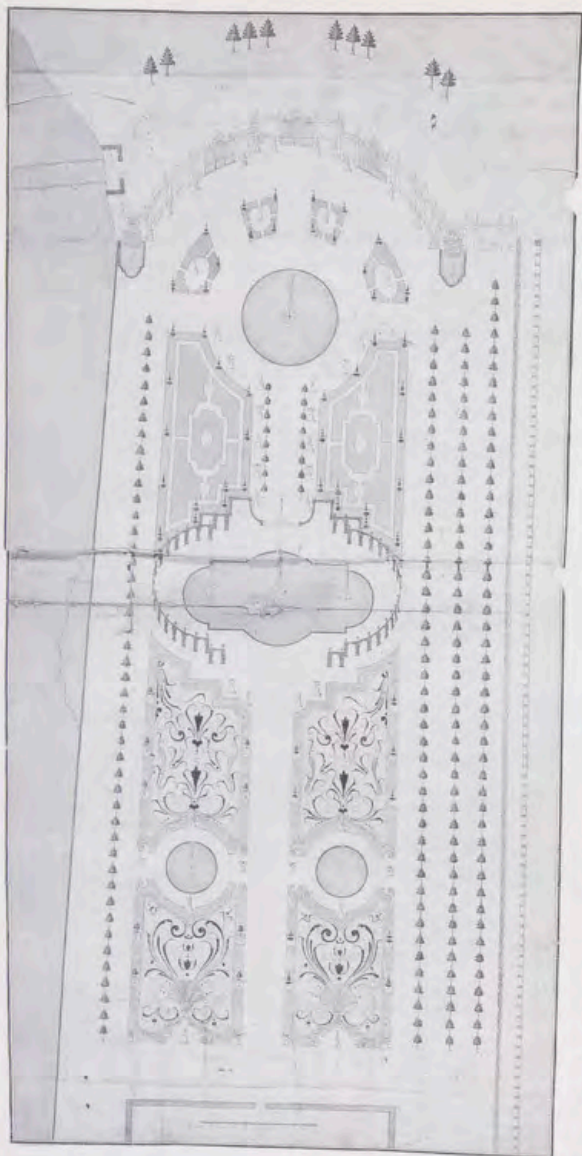
Rejería artística cortesana del siglo XVIII en los Reales Sitios.

II. El Real Sitio de Aranjuez

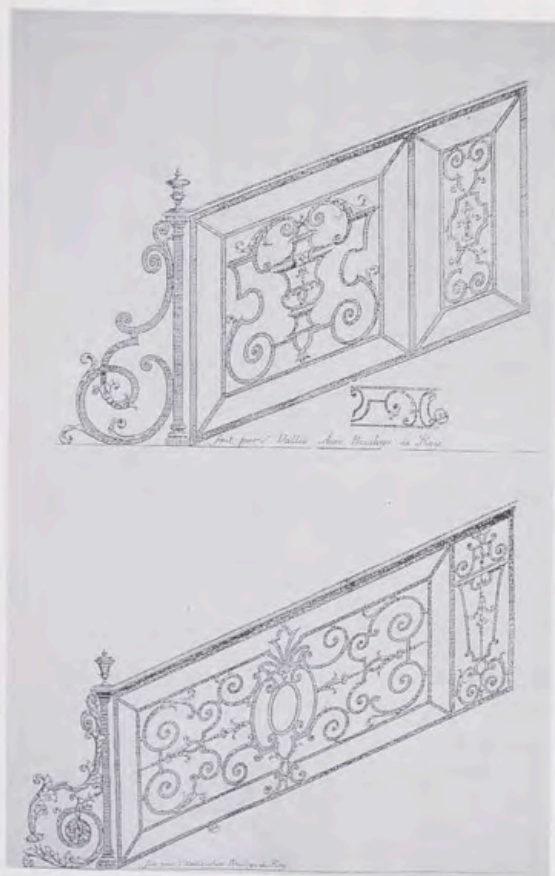
Por María José Rubio Aragón

La eclosión en Francia, desde fines del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII, del hierro forjado como una faceta del arte cortesano constituyó un fenómeno relevante y de notables repercusiones artísticas en toda Europa. El éxito extraordinario que conocieron las obras de rejería y cerrajería artística (balcones, puertas-rejas, barandillas de escalera, cerraduras, etc.) en los edificios reales franceses, especialmente en Versalles y Marly, hizo que la utilización del hierro forjado, como elemento de ornamentación arquitectónica y delimitación de espacios urbanos y naturales, se convirtiera en una de las manifestaciones más a la moda del espíritu barroco francés, tal como abordamos en un anterior estudio¹. En España, esta moda del hierro, reflejo de los nuevos intereses artísticos y del deseo de emulación del gusto francés, llegó a principios del siglo XVIII a los Reales Sitios, gracias a la renovación de las artes decorativas que alentaron los Borbones y a la transformación de los edificios palaciegos y su entorno paisajístico, así como a través de los numerosos tratados de arquitectura y ornamentación que difundieron los modelos franceses a toda Europa y que manejaron los arquitectos para sus diseños de hierro artístico, en estrecha colaboración con los Cerrajeros de Cámara, autores materiales de las obras. El Real Sitio de Aranjuez, junto con el de La Granja de San Ildefonso, fue uno de los prime-

Puerta-reja en la portada de puente del Jardín de la Isla, en el Real Sitio de Aranjuez. (1748-1755?). Obra de Francisco Barranco, cerrajero de Cámara.



Esteban Marchand. Plano para el Parterre del Jardín de Aranjuez, con el diseño de las tres puertas-rejas de hierro (1727). (A.G.P. Sección Planos, n° 2.456).



Simón Vallée, Divers livres de Balcons, Rampes... (1715-1720). Diseños para barandillas de gran afinidad de estilo y ornamentación con la barandilla de la escalera principal del Palacio de Aranjuez.

ros conjuntos artísticos de España en sumarse a la corriente internacional de la rejería barroca cortesana a la francesa. En la ordenación de su espacio natural y urbano, los enverjados y grandes puertas-rejas de hierro adquirieron su plena significación como puntos de referencia urbanística y ornamentación de jardines, otorgando al hierro forjado los mismos fines prácticos y simbólicos que había adquirido en los conjuntos palaciegos franceses. En el interior del Palacio, y para su monumental escalera principal, se diseñó igualmente una decorativa barandilla de hierro y bronce, que figura entre las obras de hierro de carácter más netamente francés de las que se conservan de este periodo en España, de tal forma que tradicionalmente se ha pensado que era una obra traída de Francia, aunque la documentación consultada en nuestra investigación demuestra su autoría por maestros cerrajeros españoles. Sin embargo, estas obras "a la moda" compartieron lugar con otras obras de hierro de tradición hispana, como las rejas de ventanas de sus fachadas, debido al respeto de los distintos artistas, durante siglos, a la originaria estructura arquitectónica herreriana del Palacio.

La mayor parte de estas obras, realizadas por los Cerrajeros de Cámara, datan de los reinados de Felipe V y Fernando VI, con una continuidad en la segunda mitad del siglo XVIII, en los reinados de Carlos III y Carlos IV. Aunque gran parte de ellas no se conservan, aun es posible conocerlas por referencias documentales y dibujos.

EL REINADO DE FELIPE V:

LA CONFIGURACIÓN DEL PARTERRE Y SUS TRES PUERTAS-REJAS DE HIERRO (1733-1745) Y LA BARANDILLA DE LA ESCALERA PRINCIPAL (1743-1746). SEBASTIÁN DE FLORES,

FRANCISCO BARRANCO Y FRANCISCO VIDAL.

Las primeras referencias a los trabajos de hierro para el Real Sitio de Aranjuez datan de los siglos XVI y XVII, sin embargo hasta la época de Felipe V estas obras no adquieren relevancia de acuerdo con la remodelación del antiguo Palacio llevada a cabo desde 1717 por los ingenieros Pedro Caro Idrogo, Esteban Marchand, Leandro Brachelieu y, fundamentalmente, Santiago Bonavía, que entre 1734 y 1759 fue el Director de las Obras de Aranjuez y autor de nuevos proyectos artísticos tanto en dependencias interiores y escalera principal, como en fachadas del Palacio y urbanismo de la ciudad de Aranjuez.

Desde fechas muy tempranas, y para el aposentamiento de la Familia Real, se mandó venir al Real Sitio a los cerrajeros de Cámara, Sebastián y José Nicolás de Flores², que a partir de 1711 se encargaron de renovar la cerrajería del Palacio y de realizar "las llaves de sus Magestades" y las curiosas "Cerraduras del Rey", costosa operación destinada a la seguridad real, y habitualmente llevada a cabo en los Palacios en cada nuevo reinado o con ocasión del robo o

pérdida de alguna de las llaves de Furriera o de Gentilhombre.

El Real Sitio de Aranjuez contó con varias fraguas reales dependientes de la Real Casa y Hacienda hasta el reinado de Carlos III. El progresivo aumento de los trabajos de hierro en estas obras, desde que en 1721 se iniciara, bajo la dirección de Caro Idrogo, la labor de los balcones de los cuartos alto y bajo, hizo necesario establecer entre 1731 y 1732 hasta cinco nuevas fraguas en el Palacio, con todas las herramientas necesarias para un creciente número de oficiales. Las fraguas de Aranjuez se rigieron por Ordenanzas dictadas en la Instrucción General para el Gobierno de las Obras del Real Sitio, de 6 de marzo de 1744, que las hacían depender de las decisiones del Director, las órdenes del Gobernador y del control de "La Munición" o almacén de materiales de obra, que llevaba las cuentas de las obras entregadas y retiradas por los maestros herreros y cerrajeros ³. Su situación urbana la indica Alvarez Quindós, que las sitúa en 1758 en la calle de las Tahonas, a espaldas de la Casa de Infantes, en donde existían "talleres de carpintero y herrero de Furriera", contiguos al edificio de "La Munición" ⁴. En ellas residieron los cerrajeros o herreros del Real Sitio, como oficiales apoderados de los Cerrajeros de Cámara para la adjudicación y cobro de las obras, ya que la presencia de estos en los Reales Sitios, fuera del tiempo de las Jornadas, dependía del permiso real. Por ello, la elaboración de las piezas más importantes se llevó a cabo más en los talleres madrileños y Reales Fraguas del Palacio Real Nuevo de Madrid, que en las fraguas de Aranjuez.

En los jardines de Aranjuez se iniciaron en el reinado de Felipe V importantes obras, en las que los elementos de rejería adquirieron una especial significación. El proyecto más relevante fue la ejecución del "Jardín Nuevo" o Parterre, frente a la fachada Este del edificio, y los nuevos apartamentos reales, según idea original de 1724 de Esteban Marchand ⁵, que planteaba un Parterre de "broderies" al estilo de los jardines franceses, delimitado al Este por un muro semicircular de piedra, abierto por tres grandes puertas-rejas de hierro, similares a las que se estaban elaborando para los jardines de La Granja de San Ildefonso. Estas puertas de hierro, destacados ornamentos de compartimentación del jardín en diferentes "salones", según las modas francesas, constituían además en Aranjuez un interesante elemento de referencia urbanística en el trazado barroco del Real Sitio, al dar paso al tridente de calles que allí confluían: las de la Reina, el Príncipe y las Infantas. La transparencia del "encaje" de hierro de las puertas permitía la visión de una infinita perspectiva desde el Palacio y el jardín a las tres calles.

El desmonte del terreno y ejecución del Parterre se llevó a cabo a partir de 1731 por Marchand y Caro Idrogo, así como por Leandro Brachelieu, que entre 1731 y 1736 se hizo cargo

de la continuación y conclusión de la cantería del muro de cerramiento.

La elaboración de las tres grandes puertas-rejas de hierro del Parterre, cuyo diseño suponemos de Esteban Marchand, despertó las disputas entre los cerrajeros reales José Nicolás de Flores y su primo y rival Sebastián de Flores, que se hallaba elaborando otras tantas puertas-rejas para los jardines de San Ildefonso, en quien recaería finalmente el encargo. La satisfacción de los Reyes por la belleza de éstas, y su éxito en cumplir el deseo de evocación de los ambientes franceses, hicieron que se le encomendaran obras de similar carácter a las de La Granja para los jardines de Aranjuez. Entre 1735 y 1738 trabajó, por tanto, Sebastián de Flores en las seis puertas-rejas de Aranjuez, tres para el Parterre, y tres para el puente nuevo ⁶, sin que la obra pudiera concluirse, por su repentina muerte en octubre de 1739. Las puertas-rejas de los jardines de Aranjuez pasaron



Plancha de chimenea de hierro colado del Palacio Real de Aranjuez (c. 1740).

Encargo a las Reales Fundiciones de Liérganes y La Cavada (Santander).

entonces a manos de sus herederos, tal como muestra su partición de bienes de 1745, en que figuraban las rejas de Aranjuez junto a sus dibujos y plantillas de madera ⁷.

El mismo año de 1745 surgieron decididas iniciativas de comprar a los herederos de Flores estas rejas, concluir las e instalarlas en la cabecera del Parterre, según su proyecto original. De esta forma, Baltasar Elgueta, intendente de la obra del Real Palacio de Madrid, mandó redactar un informe sobre su estado y consultar con los maestros Francisco Barranco, cerrajero de Cámara, y Eusebio Collado de Santa Cruz, cerrajero de las Reales Caballerizas de Felipe V, para que examinaran las trazas y propusieran condiciones para su conclusión ⁸. Según dicho informe, las puertas-rejas del Parterre presentaban un decorativo coronamiento de escudo de armas reales, flanqueado por leones y remate de diferentes piezas cinceladas, tal como se había implantado en los diseños de

emblemáticas puertas-rejas a la francesa, recogidos y difundidos por toda Europa en numerosos grabados destinados a este arte.

El encargo de su conclusión, ante la impaciencia del Rey por ver instalada para la siguiente Jornada una obra tan a la vista de las habitaciones reales, recaería finalmente en el cerrajero de Cámara, Francisco Barranco, que tasaba el importe total de la obra que iba a llevarse a cabo en 240.000 reales ⁹, aunque las tres puertas-rejas del Parterre de Aranjuez quedarían nuevamente inacabadas y a la espera, en el reinado de Fernando VI, de provisionales soluciones. En las obras arquitectónicas del Palacio de Aranjuez, y a partir del nombramiento en 1754 de Santiago Bonavía como Director de las mismas, las obras de rejería y cerrajería se aceleraron y concluyeron en alguna de las partes del remodelado edificio. Fue el mismo Francisco Barranco, hasta su muerte en 1759, autor de la mayor parte de ellas, en colaboración de su ayudante y oficial, Santiago García. Barranco, uno de los artistas del hierro más destacados de la España del siglo XVIII, tuvo que alternar estas obras, sin embargo, con sus obligaciones de cerrajero de Cámara y Director de las Reales Fraguas del Palacio Real de Madrid, así como en las obras de otros Reales Sitios ¹⁰. La importancia de los cargos que ostentó y su aparente calidad artística, como alumno que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, justifica el que en Aranjuez se hiciera cargo

Barandilla de hierro bronce de la escalera principal del Palacio de Aranjuez (1743-1755). Obra de los maestros cerrajeros Francisco Barranco, Santiago García, Francisco Vidal y Manuel Tendilla, sobre diseño de Santiago Bonavía.

de obras como la barandilla de la escalera principal, la conclusión de las puertas-rejas del Parterre y las rejas para las portadas de puentes y jardines, además de otras obras de rejería y cerrajería correspondientes a las nuevas fachadas y cuartos del Palacio, tales como las rejas de ventana del cuarto bajo ¹¹, así como en la Iglesia de Alpajés ¹².

La obra de rejería de mayor relevancia y modernidad estética llevada a cabo en este periodo para el ornato interior del Palacio fue la barandilla de la escalera principal, ideada según nuevo proyecto de Santiago Bonavía, puesto en ejecución a partir de 1745. Si bien se pensaba en un principio en una barandilla de balaustres de piedra blanca de Colmenar, la idea se transformó, entre 1744 y 1745, en una barandilla de hierro a la francesa, de cuyo diseño suponemos autor a Bonavía. Estos cambios de proyecto correspondían a una similar discusión desarrollada entonces en torno a las obras de barandillas y balcones del Palacio Real de Madrid y Palacio de San Ildefonso, acerca de la mayor conveniencia de materiales, la piedra o el hierro, para su elaboración, en la que los arquitectos italianos se mostraban contrarios a la imposición del gusto real por las nuevas modas francesas del hierro establecidas en la Corte de Luis XIV.

En enero y febrero de 1745, Bonavía elaboró el dibujo de "las barandas y tiros de la escalera" sobre tableros de madera, a fin de sacar las plantillas y ajustar precios con Francisco Ba-





Puerta-reja de hierro del foso del Jardín del Parterre en el Real Sitio de Aranjuez. Obra de Alfonso Gómez de Ortega, cerrajero de Cámara, sobre diseños de Jaime Marquet (1761).

rranco, de modo que se adelantara lo más posible la obra para la primavera y próxima Jornada de los Reyes ¹⁵. A partir de esa fecha y a lo largo de 1745, trabajaron en la barandilla los mismos maestros Francisco Barranco y su oficial Santiago García, así como el maestro Francisco Vidal, de origen francés, y por tanto conocedor de la elaboración de obras de estas características.

La composición de las barandillas de hierro del tipo Luis XIV, en paneles rampantes y antepechos independientes, permitía repartir el encargo a cada maestro con total autonomía, aunque todos siguieran un mismo dibujo, sin que hoy se pueda determinar con exactitud qué piezas correspondieron a cada uno de ellos, aunque es claro que Francisco Barranco llevó a cabo la mayor parte de la obra. De esta forma, se pagaron a Francisco Vidal, entre marzo y julio de 1745, alrededor de 8.505 reales, y a Francisco Barranco y Santiago García, entre mayo y octubre del mismo año, un total aproximado de 29.867 reales, por la obra de varios de estos antepechos de hierro de dibujo, con adorno de follaje y bolas de bronce. En los primeros meses de 1746, los paneles de la barandilla de hierro, ya concluidos, se dispusieron tendidos sobre los peldaños de piedra, en espera de los asientos de cantería, para cuyo inminente montaje mandó venir Barranco a sus oficiales de Madrid. Sin embargo, una repentina Orden Real, de marzo de 1746, de suspender las obras del Real

Sitio, mandar retirarse a los artífices que trabajaban en la escalera y volver a colocar una antigua y provisional barandilla de madera, dejó esta obra momentáneamente inacabada ¹⁴. Santiago Bonavía insistía aún a finales de 1746 sobre la conveniencia de asentar las "barandillas de hierro de la escalera principal que están casi concluidas", para completar una obra que consideraba "precisa y decente" ¹⁵. Sin embargo, ésta permaneció interrumpida hasta su terminación en los años 1754 y 1755 del reinado de Fernando VI.

Para el ornato de las chimeneas de las habitaciones de Felipe V, por otro lado, en 1740 llegaron al Palacio de Aranjuez muchas planchas de hierro colado, con relieves de escudos de armas reales, correspondientes a un importante encargo de la Real Casa a don Joaquín de Olivares, director de las Reales Fundiciones de Liérganes y La Cavada (Santander), de cuyos hornos salieron numerosos elementos ornamentales, fundamentalmente planchas de chimeneas, para los Reales Sitios de San Ildefonso y Aranjuez ¹⁶.

EL REINADO DE FERNANDO VI:

LA CONCLUSIÓN DE LA BARANDILLA DE LA ESCALERA (1754-1755) Y LAS PORTADAS DE LOS PUENTES EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO (1748-1755). FRANCISCO BARRANCO Y MANUEL TENDILLA.

El reinado de Fernando VI fue para Aranjuez un periodo de esplendor artístico. El grave incendio sufrido por el Palacio en el verano de 1748 propició la decisión real de llevar a cabo una profunda remodelación del edificio que, bajo la dirección de Santiago Bonavía, puso fin a ciertos proyectos ya iniciados en el Palacio, y principio, a partir de 1750, a unas nuevas trazas para la configuración del núcleo urbano y natural del Sitio.

En la arquitectura del Palacio, el nuevo reinado significó un gran impulso para la definitiva elaboración de la rejería exterior del edificio, con criterio de absoluta uniformidad con lo antiguo, así como de la barandilla de la escalera principal y de la cerrajería interior, en cuyos herrajes de puertas principales se llevó a cabo una obra maestra del oficio. Estos trabajos estuvieron también, en su mayor parte, a cargo del cerrajero de Cámara Francisco Barranco y su oficial, Santiago García, aunque la decisión de la Real Casa de reducir en lo posible los presupuestos de obras, sacándolas a subasta pública, dio entrada a nuevos artífices, como Manuel Tendilla, maestro herrero en Madrid, con el que se contrataron en este periodo ciertas obras de hierro. Tras el incendio de 1748, y hasta 1755, se procedió a la instalación de toda la rejería que aun faltaba, tal como ciertas rejas de ventana del cuarto bajo y patio, balcones del cuarto principal y antepechos de ventanas de los cuartos altos de las partes remodeladas de Palacio, para cuya asignación de obras se procedió anualmente a sacar a subasta pública su contrata y la

de toda obra de hierro para el Real Sitio. Estas contrataciones recayeron consecutivamente en 1749, 1751 y 1755 en Francisco Barranco ¹⁷, mientras que en 1754 recaía en Manuel Tendilla, maestro herrero madrileño, entre otras obras, la contrata de 19 rejas de hierro del cuarto bajo de la fachada principal ¹⁸. Para abril de 1755 estaban ya sentadas y policromadas de verde al óleo, según el tradicional gusto por el color para estas piezas de ornato exterior, la mayor parte de las rejas y balcones del Palacio ¹⁹, en el estilo sobrio de balaustres lisos con recalcos y gruesos dados en sus intersecciones, característico de la rejería hispana de los siglos XVII y XVIII.

En los trabajos de cerrajería, los efectos del incendio marcaron también un momento de transformación. La pérdida de cinco cerraduras maestras del Palacio se consideró asunto de gravedad para la seguridad real, y siguiendo la costumbre de renovar estas piezas en cada nuevo reinado, Bonavía aconsejó necesaria la inmensa tarea de mudar toda la cerrajería de Palacio, en especial las "cerraduras y llaves del Rey", destinadas al uso personal del mismo, considerando que este encargo se debía hacer "pribattivamente al cerrajero de Cámara Francisco Barranco" ²⁰.

A estas fechas podrían corresponder, por otro lado, los herrajes interiores de las puertas principales del Palacio de Aranjuez, aún conservados "in situ", obra maestra de este arte por la calidad de su diseño, formado por motivos ornamentales y arquitectónicos de plena época y la alta calidad de ejecución en su forjado y cincelado. No conocemos referencias documentales específicas acerca de estos herrajes, más allá de las numerosas cuentas de trabajos de cerrajería, entre ellos todas las cerraduras maestras, para el espacio interior de la escalera, cuartos y fachada principales, correspondientes a esta cronología entre 1745 y 1749, y al cerrajero de Cámara Francisco Barranco. Por tanto, podría atribuirse su ejecución a este gran artífice que, como alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sería capaz de interpretar dibujos ornamentales de la calidad de esta obra.

Abajo izquierda:

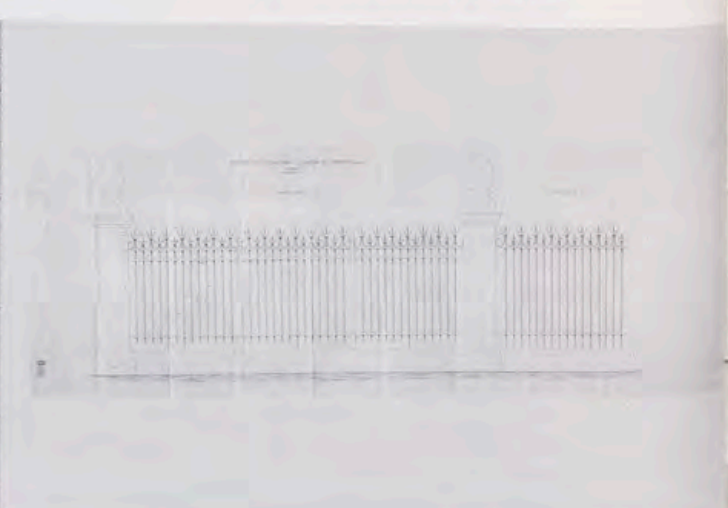
Detalle de puerta-reja de hierro con las iniciales de Carlos III. Jardín del Príncipe.

Real Sitio de Aranjuez. Obra de Antonio Fernández, cerrajero de Cámara, sobre diseños de Juan de Villanueva, finales del siglo XIX.

Abajo derecha:
Proyecto para enverjado del Jardín del Príncipe. Real Sitio de Aranjuez. 1900. (Madrid, A.G.P. Sección Planos, nº 4.275).

En la obra de la gran escalera principal del Palacio, Santiago Bonavía pretendió dar fin a su más destacado ornamento aún inacabado: su barandilla de hierro y bronce, de cuyo diseño y ejecución se hacía plenamente responsable. El 18 de julio de 1754 se daba orden de continuar hasta su conclusión "el adorno de la Varandilla de la escalera principal", reiniciándose el trabajo de su asentamiento, ya que sólo quedaban por hacer cuatro de sus antepechos y ciertos adornos de bronce. Para ello, Bonavía contaba nuevamente con la colaboración de los dos maestros responsables en ese momento de las obras de hierro en Aranjuez: Manuel Tendilla y Francisco Barranco. Con Manuel Tendilla se contrató en 8 de noviembre de 1754 la ejecución de los "cuatro tramos de varandilla de fierro que faltan para completar la de la escalera principal del palacio". Bonavía entregó su diseño correspondiente. A Francisco Barranco, que a lo largo de 1745 había llevado a cabo, junto con su oficial Santiago García y el maestro francés Francisco Vidal, la mayor parte de esta obra, se le requería ahora para la terminación de los adornos de bronce, según los perfiles que también Bonavía había ideado. La obra se desarrolló con rapidez, puesto que para enero de 1755 ya estaban sentados los adornos de bronce, a falta de colocar los cuatro antepechos o "Tiros chicos" encargados a Manuel Tendilla ²¹.

La gran decisión final de Bonavía en torno a la monumental barandilla fue la elección del color de su policromía, pendiente de "saver el color que será del agrado de su Magestad". En enero de 1755 se aprobó el remate de la pintura de las obras de hierro del Real Sitio a favor del pintor y dorador Antonio Mora, con el que se concertó el dorado de los elementos de bronce de esta barandilla, así como el color "azul de Prusia" para los elementos de hierro, que el propio Bonavía había escogido por parecerle el más conveniente. Ante la proximidad de la primavera y la Jornada de los Reyes al Sitio, Bonavía aconsejaba acelerar estos trabajos, puesto que previamente era necesario limpiar la barandilla del óxido acumulado en tantos años y procurar que las pinturas secaran a tiempo. Finalmente, en el mes de abril de 1755, la baran-



dilla quedaba totalmente asentada y policromada de azul y oro ²².

Concluía así en Aranjuez el largo proceso de elaboración (1743-1755) de una de las obras más características de la rejería cortesana española del siglo XVIII, a imitación de la moda imperante en este arte por lo francés, surgida de la conjunción del gusto personal de Felipe V y Fernando VI, el proyecto y diseño de Santiago Bonavía, y la ejecución concreta de maestros del hierro como el francés Francisco Vidal (1743-1746), el madrileño Manuel Tendilla (1754-1755), y fundamentalmente y a lo largo de todo el proceso, el cerrajero de Cámara Francisco Barranco y su oficial y discípulo en las obras de Aranjuez, Santiago García. El aspecto final de la barandilla, en su originario color azul y oro, que en la actualidad no conserva, debía ser brillante y llamativo, contrapunto ornamental y colorista al entorno de la arquitectura serena y clasicista de la escalera. En su composición de paneles rampantes y pilastras, que arrancan de las consolas de hierro, y en su diseño de entrelazos de volutas y elementos vegetales repujados, recoge modelos franceses de la primera mitad del siglo XVIII, a medio camino entre el Barroco y el Rococó, que Bonavía demostraba conocer. En este sentido, presenta una afinidad de estilo con los diseños de grabados de tratados como el de Simón Vallée, uno de los más influyentes del siglo XVIII ²³, y con obras de aspecto más rococó, como las del gran rejero francés Jean Lamour (1698-1771) ²⁴.

En el trazado de jardines y ordenación del espacio natural, el reinado de Fernando VI fue también para Aranjuez un periodo de intensa actividad, inmersa en el amplio proyecto urbanístico de Santiago Bonavía para el Real Sitio a partir de 1750, en el que destacaba la creación de vías de comunicación entre sus distintas áreas, nuevas y largas calles, puentes por encima de la Ría y el Tajo y la división de los grandes espacios naturales por medio de puertas-rejas y enverjados, en los que destacaría nuevamente el cerrajero de Cámara Francisco Barranco, artífice principal de gran parte de ellos.

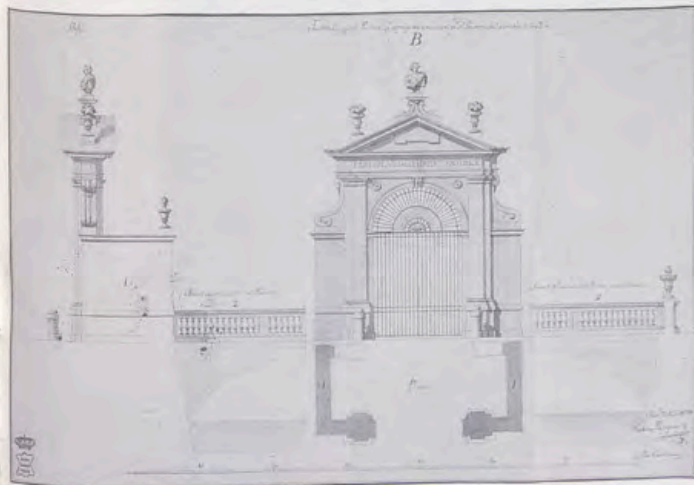
A la muerte de Felipe V el proyecto del Nuevo Jardín o Parterre a la francesa, frente a las anti-



Herraje de una de las puertas principales del Palacio de Aranjuez. (1745-1749). Obra de Francisco Barranco, cerrajero de Cámara.

guas habitaciones reales, quedaba inacabado en la instalación de las decorativas puertas-rejas de hierro que Esteban Marchand ideara, y en las que el cerrajero Sebastián de Flores trabajaba a su muerte. Estas, a pesar de los intentos de otros maestros por acabarlas, continuaban aún años más tarde en manos de los herederos de Flores. A lo largo del nuevo reinado Bonavía insistiría en su conclusión, pues sin ellas perdía sentido el cerramiento del Parterre y la referencia del tridente de calles que confluían frente al Palacio. Para evitar provisionalmente este efecto, Bonavía se hizo cargo, entre febrero y marzo de 1747, de la traza e instalación de tres puertas-rejas de madera "imitando en lo posible a las de hierro", que habrían de guardarse a la marcha de los Reyes, una vez cumplido su provisional efecto decorativo ²⁵. En el mes de julio de 1751, Bonavía planteaba de nuevo a los Reyes la idoneidad de recuperar las originarias puertas-rejas de hierro y negociaba su compra con los herederos de Sebastián de Flores ²⁶, sin embargo, los 450.000 reales de vellón estimados entonces para la conclusión de este proyecto de Felipe V nunca llegarían a destinarse. Esta parte de los jardines sufrió una definitiva transformación en el reinado de Carlos III.

Las vistas del Palacio de Aranjuez, pintadas a fines del reinado de Fernando VI por Antonio



Diseño de portada y puerta-reja para puente en el Jardín de la Isla. Real Sitio de Aranjuez. Ventura Rodríguez, 1749. (Madrid, A.G.P. Sección Planos, n° 914).

Joly y Francesco Battaglioli, muestran con detalle el aspecto del Parterre y su testero semicircular de tres puertas como centro de actividad cortesana, lo que hace comprender la inquietud por la conclusión de sus puertas-rejas como colofón de un bello proyecto, unitario en estilo en cuanto al jardín y la obra de hierro, que acabaría resolviéndose provisionalmente, tal como las vistas pictóricas recogen.

Dentro del proyecto urbanístico del entorno natural del Real Sitio fueron puntos de referencia importantes los diversos puentes planeados. Para la comunicación de las Huertas de Picotajo con el Jardín de la Isleta y de éste con las calles de Madrid y de la Huelga, Santiago Bonavía trazó en 1748 varios proyectos para dos puentes gemelos, con portadas de cantería y puertas-rejas de hierro²⁷. El primero en realizarse fue el que cruzaba el canal, comunicando los terrenos de la parte occidental de Palacio con los del Jardín de la Isla e Isleta. Sobre este puente existe cierta polémica documental, ya advertida por Yves Bottineau, al llevar a cabo Ventura Rodríguez en fechas cercanas otros dibujos, identificados a veces como dos fases de este mismo proyecto, creyendo que la portada de Ventura Rodríguez sustituyó a la de Bonavía, que nunca llegaría a realizarse. Sin embargo, la documentación acerca de la obra de hierro confirma que la puerta-reja de la portada que Bonavía diseñó en 1748 llegó a realizarse, que su autor fue el cerrajero de Cámara Francisco Barranco, y que fue modelo para la obra del segundo puente gemelo conocido como el Puente

Barandilla de la escalera principal del Palacio de Aranjuez. Detalle de uno de sus paneles grandes "de dibujo". (1743-1755).

NOTAS

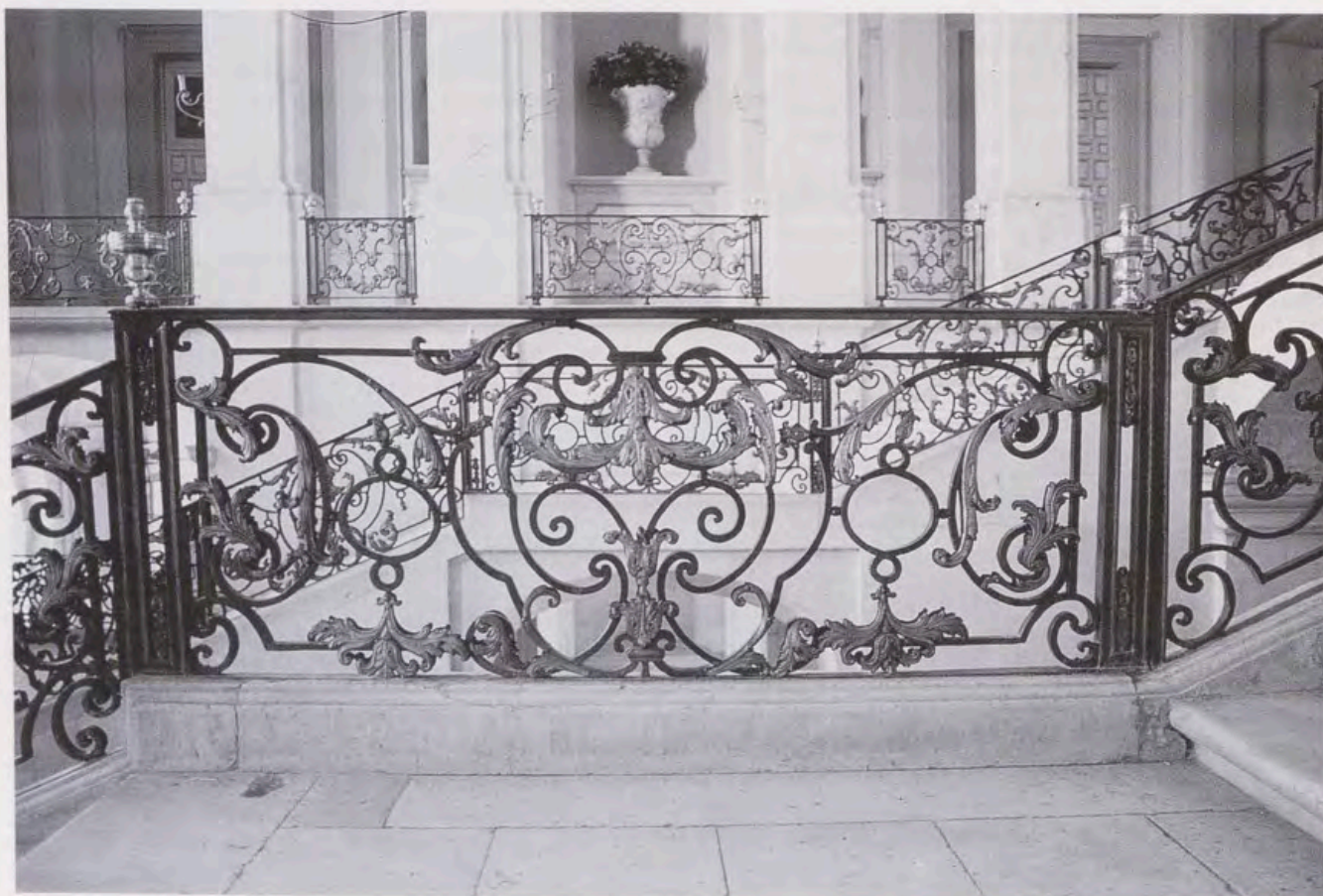
1 RUBIO ARAGONÉS, M.J. "Rejería artística cortesana del siglo XVIII en los Sitios Reales: I. La Granja de San Ildefonso y el Palacio de Riofrío", *Reales Sitios*, nº 125, (1995), pp. 35-43.

2 Sebastián de Flores (m. 1759) fue Herrero de las Reales Caballerizas y Herrero y Cerrajero de la Casa de la Moneda. Trabajó en las obras de los Reales Sitios de El Pardo, San Ildefonso y Aranjuez. José Nicolás de Flores (m. 1747) fue cerrajero de Cámara de Felipe V desde 1710 y cerrajero de Reales Obras y Bosques, Ayuda de la Furriera y Veedor y Examinador perpetuo del Gremio de Cerrajeros de Madrid. Fue Director de las Reales Fraguas del Palacio Real Nuevo de Madrid (1740-1745).

Ver: OLAGUER-FELIU, F.- "Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña, I". *A.I.E.M.* XIX, Madrid, 1982, pp. 151-166 y RUBIO ARAGONÉS, M.J. "José Nicolás de Flores, Cerrajero de Cámara y su obra conjunta con el escultor José de Larra Churriguera para los Trinitarios calzados de Madrid", en *Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid 1994, pp. 711-717.

3 "Instrucción para el Gobierno de las Obras de el Real Sitio de Aranjuez". 6-marzo-1744. (A.G.P. Aranjuez, Cº 14.255).

4 ALVAREZ QUINDÓS, J.A.-*Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 (pp. 253-254). La misma referencia en RABANAL YUS, A., "La Industria y los Sitios Reales", en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 301-308.



de Hitos, al otro lado de la Isleta, en 1755. Las noticias del proceso constructivo de este segundo Puente describen la reja realizada para la primera portada, con su "copete de escudo de armas, corona y adornos", tal como se conserva en la puerta-reja que hoy subsiste en ese mismo lugar, y que habría de imitarse en ese segundo proyecto, que también llevaría a cabo Francisco Barranco.

La confusión de estos hechos parte de las noticias de años siguientes a 1748, que mencionan la construcción de un nuevo puente conocido como "de la Cascada del Jardín de la Isla", "del Canal de la Cascada" o "del Canal", a veces identificado con el mismo puente que proyectara Bonavía, aunque los documentos se refieren, en cambio, al proyecto de portada y puerta-reja que diseñara para este puente "del Canal" Ventura Rodríguez, y cuya reja elaborara también el mismo Francisco Barranco. La portada de Ventura Rodríguez fue conocida y descrita en el siglo pasado por varios cronistas, pero de ella no se conserva hoy ningún vestigio²⁸. Este puente "del Canal", por su destino al uso de los Reyes, fue especialmente cuidado arquitectónica y ornamentalmente. Para la construcción de su portada de cantería y puerta-reja de hierro, Ventura Rodríguez envió dos proyectos diferentes en 7 de diciembre de 1749, que para febrero de 1750 se hallaban avanzados, puesto que ya se había concertado la obra de cantería y se ajustaba el precio de las rejas de hierro en 23.607 reales con Francisco Barranco, quedando asentadas en la portada del Puente para el mes de mayo de 1750²⁹.

El diseño de esta reja, compuesta únicamente de balaustres lisos ensamblados por el tradicional sistema del machihembrado, resultaba muy diferente al barroquismo ornamental de las portadas de Bonavía, propio del estilo francés de la primera mitad del siglo XVIII, y era buen exponente de las contradicciones manifiestas en la confluencia de diversos estilos en el arte del hierro español de ese siglo. A pesar de realizarse contemporáneamente a otras obras del Real Sitio de carácter netamente francés y a la moda, como la barandilla de la escalera principal, Ventura Rodríguez mantenía en ella la tradición severa y geométrica que había marcado el siglo XVII en el hierro español.

El proyecto del segundo puente entre la Isleta y las Huertas de Picotajo, conocido como el Nuevo Puente de Hitos, según los planteamientos de Santiago Bonavía de 1748, no tomó curso hasta julio de 1754, en que Bonavía se hizo nuevamente cargo de los proyectos de varias portadas de cantería y rejas de hierro, entre ellas ésta de las Huertas de Picotajo, frente a la calle nueva que iba al Puente largo del Jarama³⁰.

La elaboración de la ornamentada puerta-reja de hierro de este nuevo Puente de Hitos se sacó a consecutivas subastas públicas, se-

En el reinado de Isabel II, el cerrajero de la Real Casa, Vicente Mallol, propuso en 1848 y 1853 la transformación de los antiguos y ruinosos enverjados de madera en un enverjado de hierro "más bello y vistoso".

5 Ver: AÑÓN FELIU, C., "Símbolos de la Jardinería española. Jardines Históricos del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, n° extraordinario, 1989, pp. 125-136; RABANAL YUS, A. "Jardines del Renacimiento y el Barroco en España", Epílogo a HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989; SANCHO, J.L. "Los Jardines de Aranjuez bajo los primeros Borbones. Una nueva imagen: el Parterre". En *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 664-674; SANCHO, J.L. "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte del Jardín bajo el reinado de Carlos III", *Reales Sitios*, n° 98, 1988, pp. 49-59.

6 A.G.P. Aranjuez, C° 14.152 y C° 14.155.

7 "Participación de los vienes, hacienda y efectos que quedaron por muerte de Sebastián de Flores, Herrero y Zerrajero que fue de los Rs Sitios", 1745, (A.H.P.M. Protocolo 15.842, fol. 97).

8 A.G.P., Aranjuez, C° 14.165.

9 A.G.P., Aranjuez, C° 14.169.

10 Francisco Barranco (m. 1759), discípulo y yerno de José Nicolás de Flores, fue Cerrajero de Cámara del rey Fernando VI, Mozo de la Furreria, Herrero y Cerrajero de Reales Caballerizas, Director de las Reales Fraguas del Palacio Real de Madrid (1745-1759) y Veedor y Examinador perpetuo del Gremio de Cerrajeros de Madrid.

11 En 1759 Francisco Barranco se obliga a realizar 55 rejas de ventana del cuarto bajo en la fachada Este al nuevo jardín de Aranjuez, a imitación de las del Palacio de San Ildefonso, por un valor total de 80.000 rs. (A.G.P., Aranjuez. C° 14.153, C° 14.154 y Cajas 159 a 169; A.G.P. Felipe V, Legajo 460).

12 Para la Iglesia de Alpajés en el Real Sitio de Aranjuez hicieron distintas obras de su oficio, en 1745, los cerrajeros José Rioja, que fabricó la veleta, Francisco Vidal, Francisco Barranco y su oficial Santiago García. (A.G.P. Aranjuez, Cajas 14.165 y 14.184). Ver: GARCÍA PÁRAMO, M.A., "Iglesia de Alpajés, en Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VII, 1971, pp. 175-179.

15 A.G.P., Aranjuez, C° 14.165 y C° 14.165.

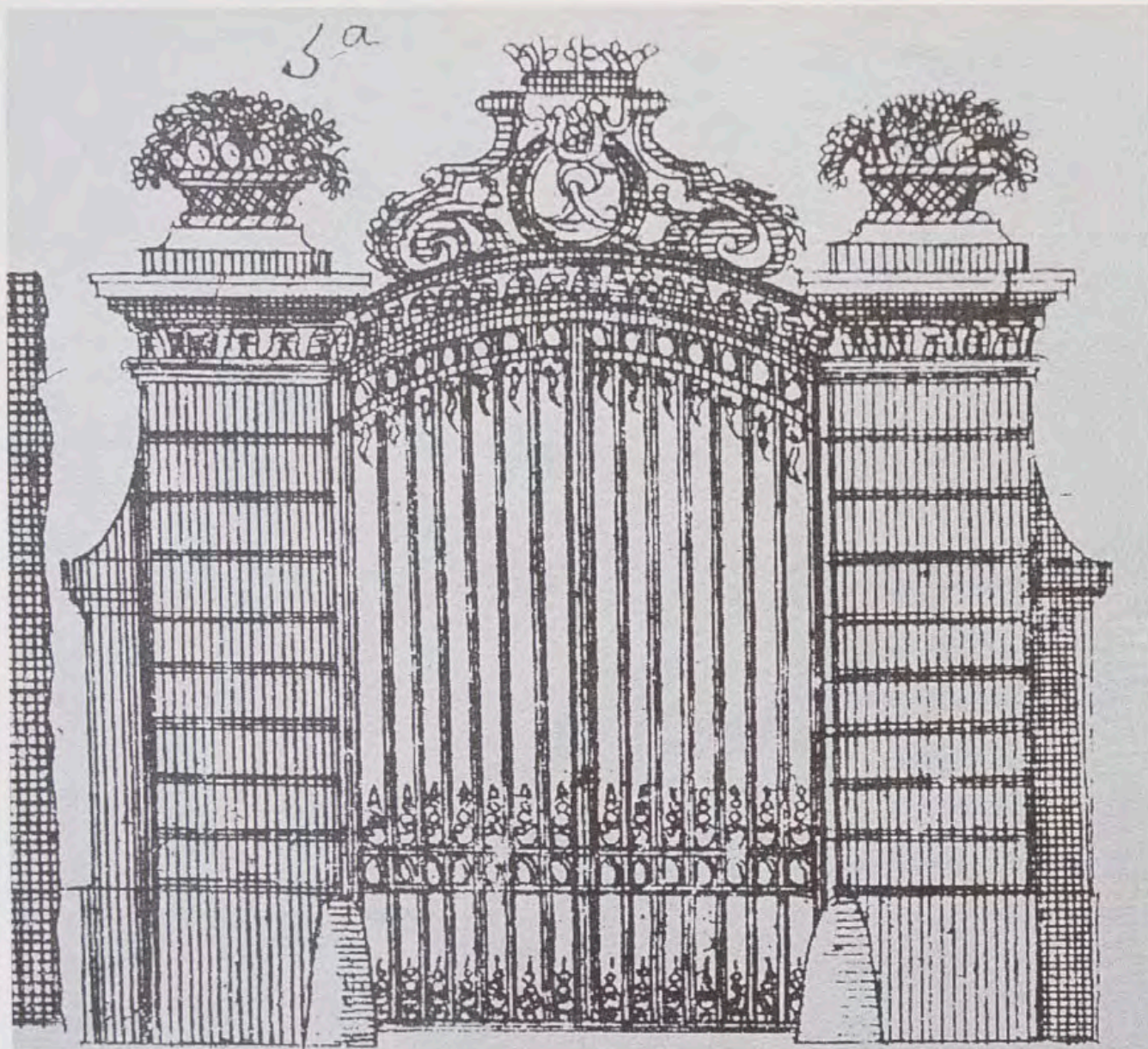
14 A.G.P., Aranjuez, C° 14.169.

15 A.G.P., Aranjuez, C° 14.174.

16 A.G.P., Felipe V, Leg. 460. Ver también: ALCALÁ-ZAMORA, J. "Producción de hierro y altos hornos en la España anterior a 1850", *Moneda y Crédito* n° 128, 1974, p. 175 y ALCALÁ-ZAMORA, J. *Historia de una empresa siderúrgica: los altos hornos de Liérganes y La Cavada. 1622-1834*. Santander, 1974.

17 A.G.P., Aranjuez, C° 14.185, C° 14.195, C° 14.198.

18 "Fianza y obligación de ejecutar diferentes obras de Herrería por Manuel Tendilla para el Real Sitio de Aranjuez", 8-noviembre-1754, (A.H.P.M. Protocolo 29.405, fol. 255).



gún condiciones redactadas en 15 de diciembre de 1754 ³¹. A ellas acudieron maestros como Manuel Tendilla, el herrero madrileño que trabajaba en la culminación de la barandilla de la escalera principal del Palacio, Francisco Manzano, maestro herrero madrileño presente en otras obras de Aranjuez ³², así como Santiago García, apoderado de su maestro, Francisco Barranco, autor de la reja que servía de modelo y referencia a esta nueva obra, a quien finalmente se adjudicó, en 24 de enero de 1755, y quedó instalada en el mes de abril por un coste total de 20.790,5 reales. Aunque en la actualidad no se conserva, suponemos su aspecto similar al de la otra puerta-reja conservada que sirvió de modelo, con su copete de escudo de armas reales, corona y dibujo de chapa repujada en formas vegetales, volutas y entrelazos correspondiente a diseños barrocos franceses, difundidos a su vez en España por tratados de arquitectura como el de Agustín Bruno Zaragoza (1758), que recogía un diseño para puerta-reja de una gran similitud a las del Real Sitio de Aranjuez ³³.

Agustín Bruno Zaragoza y Ebri, Escuela de Arquitectura Civil... (Valencia, 1738), estampa 36. Diseño para puerta-reja similar a la portada del puente del Jardín de la Isla en Aranjuez.

19 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.202.

20 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.178, C^a 14.180, C^a 14181, C^a 14.185 y C^a 14.187.

21 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.199 y C^a 14.201.

22 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.205.

25 Simón Vallée trabajó en 1684 en las obras de hierro de Versalles y fue autor de grabados de rejería y cerrajería ornamental publicados en su "*Divers Livres de Balcons, Rampes (...)*" entre 1715 y 1720, uno de los tratados más influyentes en Europa, copiado en la parte correspondiente a "Cerrajería" en la "*Enciclopedia*" de 1771. (LACOUÉ-LABARTHE, M.F. *Ob. cit.*, p. 349).

24 RUIZ ALCÓN, M.T. "Las artes decorativas en el siglo XVIII: Aranjuez". En *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 35-40.

25 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.174.

26 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.195.

27 Carta de Santiago Bonavía a don Juan Manuel de Retortillo sobre el proyecto de

LOS REINADOS DE CARLOS III Y CARLOS IV:
LA AMPLIACIÓN DEL PALACIO, FOSO DEL
PARTERRE Y HUERTA DE SECANO.

EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE. LOS CERRAJEROS
DE CÁMARA ALFONSO GÓMEZ DE
ORTEGA Y ANTONIO FERNÁNDEZ.

La segunda mitad del siglo XVIII fue para Aranjuez un periodo de continuidad en los proyectos de ordenación territorial que expandieron los límites de las actuaciones artísticas sobre el entorno natural del Real Sitio. En el aspecto urbanístico y arquitectónico, se llevaron a cabo interesantes proyectos dirigidos por los arquitectos Jaime Marquet y Manuel Serrano, así como la ampliación del edificio del Palacio, que encargó Carlos III a Francisco Sabatini. La Casa del Labrador, diseñada por Juan de Villanueva para Carlos IV, fue otro de los grandes proyectos arquitectónicos de Aranjuez a finales del siglo.

En los jardines, las transformaciones del Parterre del Palacio y la creación de nuevos espacios, como el jardín del Príncipe o la Huerta de Secano, señalan los núcleos de actuación artística más importantes de los que formaron parte las diversas obras de rejería. En éstas se percibe la evolución en el cambio de gusto por la estética de las obras de hierro, acorde con la evolución de otras artes decorativas a lo largo de esta segunda mitad del siglo XVIII, desde las obras de estilo rococó, procedentes de los diseños de Jaime Marquet y las realizaciones de los cerrajeros reales Alfonso Gómez de Ortega y Santiago García, a las de estilo neoclásico, diseñadas por Juan de Villanueva, y realizadas por Antonio Fernández, cerrajero de la Real Casa.

Tras el fallecimiento en 1759 del cerrajero de Cámara Francisco Barranco, principal artífice de las obras de hierro de Aranjuez del reinado de Fernando VI, se produjo un cambio generacional de nuevos maestros y la formación de compañías entre varios de ellos para hacerse cargo de las contrata de las obras de hierro del Real Sitio. Uno de los más destacados fue Alfonso Gómez de Ortega, cerrajero de la Real Casa y Cámara³⁴, al que se concedió en 1759 la contrata de toda la obra de cerrajería y herrería para el Real Sitio por espacio de 5 años³⁵. Gómez de Ortega constituyó en 1761 una novedosa compañía de maestros cerrajeros con Santiago García, el antiguo oficial de Francisco Barranco, para compartir entre ambos las pérdidas y ganancias que produjeran las obras de su oficio en el Real Sitio, que funcionó hasta el fallecimiento de García en 1768³⁶. Con posterioridad, se hicieron cargo conjuntamente de esta contrata los maestros Alfonso Gómez de Ortega y Antonio Fernández, que así la obtuvieron sucesivamente en 1770 y 1776³⁷, suspendiéndose ésta momentáneamente por supuestos defectos en su adjudicación durante los años de 1782 y 1785³⁸, a lo largo de los cuales presentaron sus propuestas de precios maestros madrileños como Manuel Ruiz, Juan Hermosa o Ventura Calvo. En 1785 la obtuvo el maestro Facundo Velasco, antiguo oficial de

La segunda mitad
del siglo XVIII fue
para Aranjuez un
periodo de
continuidad en
los proyectos de
ordenación
territorial que
expandieron los
límites de las
actuaciones
artísticas sobre el
entorno natural
del Real Sitio.

los dos puentes de la Isleta. 30 de agosto de 1748. (A.G.P., Aranjuez, C^o 14.178). Referencia a estos hechos en BOTTINEAU, Y., *L'Art de Cour dans...* Ob. cit., pp. 263-264. Dibujos y planos para el proyecto de Santiago Bonavía para los puentes del Jardín de la Isleta, 1748, A.G.P., Sección Planos, números 1.305, 1.306, 1.307 y 1.308.

28 ALVAREZ QUINDÓS, J.A.- *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804, p.276; NARD, F.- *Guía de Aranjuez. Su historia y descripción, y la del camino de hierro*.

Madrid, 1859, p.59. Según Alvarez Quindós la portada diseñada por Ventura Rodríguez fue para el puente conocido como "Puente Verde" en la calle de Madrid, reedificado por Leonardo Vargas en 1748 y deshecho en el año 1788, quedando la portada sin uso. Según Nard, "la portada sin uso al final del jardín de la Isla", obra de Ventura Rodríguez, pertenecía al puente correspondiente a la entrada principal de Madrid, que se deshizo en 1788.

29 Propuesta que acompaña a los dibujos de Ventura Rodríguez para la Portada y reja del Puente sobre la Cascada, en 7 de diciembre de 1749 y "Aprobación del remate celebrado para la Portada de canteoría, puertas de hierro y jarrones del Jardín de la Isla en 19 de Febrero de 1750". (A.G.P., Aranjuez, C^o 14.190). Dibujo original para la portada en: A.G.P., Sección de Planos, n^o 914.

50 A.G.P., Aranjuez, C^o 14.196.

51 A.G.P., Aranjuez, C^o 14.205.

52 Francisco Manzano, maestro herrero de grueso en Madrid, es el primero de una dinastía de artífices de este oficio relacionados con las obras reales. En 1760 obtuvo la contrata de las obras de hierro para el Palacio Real Nuevo de Madrid y en 1766 concurre a la subasta de la obra de hierro para el Convento San Pascual en Aranjuez. Ver: PLAZA, F.J., Ob. cit.; TOVAR, V. "La iglesia y convento de San Pascual de la Villa real de Aranjuez", *A.I.E.M.*, XIII, 1976, pp. 99-116.

53 BRUNO ZARAGOZA Y EBRI, Agustín. *Escuela de Arquitectura Civil...*, Valencia, 1758. Estampa 36.

54 Alfonso Gómez de Ortega (m.1777) fue Cerrajero de la Real Casa y Cámara de Carlos III desde 1767. En 1776 obtuvo Honores y Uniforme de Ayuda de la Furriera. Recibió recompensa de 500 doblones de oro por Real Orden de Carlos III por su invención, en 1775, de cañones de artillería de diversos calibres.

55 "Obligación de obra de Zerragería y Ferrería para este Rl Sittio y sus Rs Obras". 27 de septiembre de 1759. (A.H.P.M. Prot. 29.404, fol. 142).

56 A.H.P.M., Prot. 29.405, fol. 522.

57 A.H.P.M., Prot. 29.408, fol. 178 y Prot. 29.411, fol. 287.

58 A.G.P., Aranjuez, C^o 14.237.

59 A.H.P.M., Protocolo 29.406, fol. 291.

Antonio Fernández en las obras del Real Sitio de Aranjuez ³⁹.

Los nuevos postulados económicos de fomento de la pequeña y gran industria del reinado de Carlos III permitieron que, junto a los cerrajeros y herreros de las obras reales, se establecieran por primera vez en Aranjuez otros maestros particulares. Así, en 1766 se establecía la primera fragua particular de Aranjuez, al concederle al oficial de cerrajero Bernardino López de Salazar instalar libremente su fragua, ante las quejas de que "en el Real Sitio de Aranjuez no hay mas fragua que la que tienen para las obras de S.M., en la que ningún particular puede hacer obra alguna, lo que es en perjuicio del vecindario". De igual forma, Facundo Velasco, herrero y cerrajero en el Real Sitio, solicitaba en 1790 la concesión de terrenos para construir su casa y fragua en la calle alta del Capitán, y en enero de 1795 se concedían terrenos para establecer fragua en la Huerta de Secano a Luis Colomer, poseedor de una Lonja en Aranjuez ⁴⁰.

En las circunstancias de estas diversas compañías y contratas se llevó a cabo la transformación del jardín del Parterre con el derribo del muro de cerramiento, testigo del inacabado proyecto de Felipe V para tres monumentales puertas-rejas de hierro. El cambio de gusto en el arte de los jardines hacia el jardín paisajista suprimía barreras verticales, sustituyendo los cerramientos por elementos como el ha-ha o foso, que permitían incorporar las largas perspectivas de la Naturaleza al dominio del jardín. Respondiendo a este gusto, en agosto de 1760 Carlos III dio la orden de derribar el muro

Francisco Battaglioli, "Los invitados llegando al Palacio de Aranjuez para la celebración de la fiesta de San Fernando", 1756 (Madrid, Museo del Prado, Inv. 4.180). Vista del muro de cerramiento del parterre, con las provisionales puertas-reja de madera.

40 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.246 y C^a 14.261.

41 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.216.

42 A.H.P.M., Protocolo 29.406, fol. 9.

45 NARD, F.- *Ob. cit.* pp., 115-116.

44 RÍO MARTINEZ, M. y HERNÁNDEZ FERRERO, J. "Evolución arquitectónica y últimas obras del Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, n^o 42, 1974, pp. 65-74.

45 "Obligación y fianza de la Cantería para dos Puertas de Yerro y Emberjados del Jardín del Príncipe", 6 de agosto de 1784 (A.H.P.M., Protocolo 29.415, fol. 201).

46 Antonio Fernández (m. 1807) fue Cerrajero del Real Sitio de Aranjuez hasta 1777, en que fue nombrado Cerrajero de Cámara y Cerrajero y Herrero de la Real Casa. En 1781 recibió los Honores de Ayuda de la Furriera. Trabajó en diversas obras para los Sitios Reales, como la barandilla de la escalera de la Casa del Labrador, en 1796. Cit: JUNQUERA, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, p. 126.

47 A.G.P., Aranjuez, C^a 14.567 y C^a 14.586.

48 A.G.P., Sección Planos N^{os} 5.216, 5.217, 5.992, 5.995, 5.994, 5.995 y 5.988.

49 Proyectos de verja para el Jardín del Príncipe. Félix Muñoz, 1900. (A.G.P., Sección Planos, N^{os} 4.275, 4.276, 4.277 y 4.278).



"donde están las tres puertas con verjas de madera" e iniciar la construcción de un foso según el plan y dirección de Jaime Marquet.

El proyecto de Marquet comprendía el foso con su puente de piedra, dos garitas y dos grupos de escultura, así como la barandilla y una ornamentada puerta-reja de hierro, cuya obra correspondió al maestro cerrajero Alfonso Gómez de Ortega, que la realizó entre los meses de marzo y julio de 1761, por un valor total de 43.812 reales ⁴¹. La puerta-reja, aún "in situ", corresponde a los diseños de Jaime Marquet, autor, igualmente, de trazas para balcones "de dibujo" a la francesa en el Palacio de Riofrío y la Casa de Correos de Madrid. Se trataba, por tanto, de una obra inspirada en los diseños de rejería francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, caracterizada por un mayor movimiento de su estructura, ajena a las rígidas referencias verticales y horizontales de periodos anteriores, especialmente en su coronamiento, compuesto por un juego sinuoso y ligero de formas de rocalla y curvas y contracurvas, que rompen incluso el friso inferior, y carentes de otros elementos decorativos más pesados del Barroco, tales como el escudo de armas y gruesas chapas cinceladas en formas vegetales. Todo ello era acorde con los nuevos presupuestos rococós del periodo de Luis XV y los diseños de grabadores como François de Cuvilliers (*Livre de Serrurerie*, 1745-1756). Las vistas de Aranjuez que Domingo Aguirre grabara en el año 1773 nos ofrecen una bella imagen del aspecto originario de esta obra.

Para el cercado de las Huertas de Secano, Jaime Marquet previno igualmente en 1764 la elaboración de unas artísticas puertas-rejas de hierro para las entradas principales en las calles del Príncipe y de las Infantas, similares a la diseñada para la entrada principal del foso del Parterre, que fueron realizadas también por Alfonso Gómez de Ortega entre los años 1765 y 1766 ⁴², en que quedaron instaladas en su lugar previsto, donde se conservaron hasta el siglo pasado y donde las conoció el cronista Nard ⁴³. Estas puertas-rejas eran una interesante contribución de Alfonso Gómez de Ortega, principal maestro cerrajero de Cámara del reinado de Carlos III, al conjunto de la rejería de Aranjuez y a esta faceta del arte español del siglo XVIII, por su contemporaneidad con los diseños rococós de moda entonces en Francia.

A partir de 1771 Carlos III encargó una nueva ampliación del Palacio a Francisco Sabatini, que hasta 1778 dirigió la construcción de dos alas paralelas que formaban un gran patio de armas a la francesa, frente a la fachada principal, en el que un decorativo enverjado de hierro tendría una plena significación, al poner límites entre el espacio privado y el público sin impedir las perspectivas, hecho que había contribuido en Francia al desarrollo de la monumentalidad artística de estos grandes enverja-

dos palaciegos. Sin embargo, dicho proyecto quedó inacabado y el enverjado existente en la actualidad procede de los años setenta de nuestro siglo, en que se decidió realizar el cerramiento de la plaza de armas de acuerdo con los postulados estéticos que Sabatini planteara 200 años antes ⁴⁴, e inspirándose en un pequeño enverjado conservado entre el ala norte de la nueva obra y la ría, que Sabatini dispusiera en junio de 1776 para cerrar un nuevo jardincito, de sobria estética, similar al conjunto de rejas y balcones del Palacio.

En esos años del reinado de Carlos III, y por Real Orden de 1772, se empezó a formar en los terrenos del Sotillo el Jardín del Príncipe, destinado al disfrute del futuro Carlos IV. Sobre proyectos de Pablo Boutelou de 1784 para el trazado del jardín paisajista, y de Juan de Villanueva para los elementos arquitectónicos, se llevó a cabo su cercado, con un sencillo enverjado de madera al que abrían cinco portadas de cantería y puertas-rejas de hierro ⁴⁵. El diseño de las rejas se atribuye a Juan de Villanueva y cabe suponer autor a Antonio Fernández, discípulo del cerrajero de Cámara Alfonso Gómez de Ortega, y uno de los cerrajeros más destacados del reinado de Carlos IV, con diversos títulos de Cerrajero Real, cuya participación en las obras de la Casa del Labrador fue también notable ⁴⁶. El diseño de las puertas-rejas del Jardín del Príncipe manifiesta la evolución de estilo de este arte en España a finales del siglo XVIII, pues responde a postulados estéticos neoclásicos en la renuncia a estructuras y decoración de curvas y entrelazos, con el empleo, en cambio, de esquemas repetitivos de figuras geométricas desnudas, tal como se habían puesto de moda en los hierros artísticos franceses del reinado de Luis XVI.

El resto del enverjado del Jardín del Príncipe, no realizado en época de Carlos IV, responde a iniciativas de los siglos XIX y XX. En el reinado de Isabel II, el cerrajero de la Real Casa, Vicente Mallol, propuso en 1848 y 1855 la transformación de los antiguos y ruinosos enverjados de madera en un enverjado de hierro "más bello y vistoso" ⁴⁷. Para ello se presentaron distintos proyectos, que no llegarían entonces a realizarse ⁴⁸, surgiendo a principios del siglo XX una nueva iniciativa, para la cual se trazaron dibujos de sencillo diseño, que constituyeron la base para el enverjado hoy conocido ⁴⁹.

Con estas últimas iniciativas modernas, en torno a la rejería arquitectónica en Aranjuez, concluye un recorrido histórico por esta faceta del arte cortesano del siglo XVIII, poco conocido en su conjunto, pero que enriquece la comprensión de los intereses artísticos de cada periodo y del que este Real Sitio cuenta con importantes obras, testigos de la evolución de los diferentes estilos ornamentales y de la relación de mayor o menor contemporaneidad con los modelos franceses que los inspiraron y procedentes del trabajo de los mejores maestros cerrajeros de la Corte española. ■



Cincuenta fotografías y un dibujo sobre las Colecciones y Sitios Reales

Por Álvaro Soler del Campo

El Patrimonio Nacional ha recibido un interesante lote de fotografías y un dibujo, donados por doña María Dolores Reig Clemente, con quien había entrado en contacto a través de doña María de los Desamparados Aznar y Arizcun, viuda del excelentísimo señor don Luis Gascó y Pascual. Ambas fueron sobrinas de don José María Florit y Arizcun, conservador de la Real Armería y del Monasterio de El Escorial entre 1886 y 1924. La señora Reig Clemente también fue sobrina del pintor costumbrista Joaquín Araujo Ruano, cuya esposa contrajo matrimonio en segundas nupcias con don José María Florit. Entre los bienes familiares se encontraba un lote de fotografías pertenecientes a Florit y un dibujo de Araujo, ambos de interés para la historia reciente de las Colecciones y Sitios Reales. La señora Reig Clemente había hecho saber recientemente al Patrimonio Nacional su voluntad de donar dichos bienes en memoria de su tío y con el objeto de contribuir al enriquecimiento de sus Colecciones. El 17 de octubre de 1995 el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional

aceptó la donación, que desde estas páginas se quiere agradecer por su interés documental. El conjunto ha sido inventariado bajo los números: 10124372-10124425 & 10079163-10079164.

Las fotografías pueden ser divididas en tres grupos. El primero es de interés para la Real Armería, no tanto por la Colección propiamente dicha, sino porque recoge el ambiente y las personas que determinaron su historia reciente e importancia a finales del siglo XIX. El segundo está centrado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Muestra la utilización de la Lonja con fines lúdicos y la documentación fotográfica que el propio Florit guardaba sobre sus trabajos de reinstalación del Palacio de Felipe II. El tercero, heterogéneo, recoge fotografías relacionadas con el Palacio Real y la ciudad de Madrid entre 1890 y 1906.

LLA REAL ARMERÍA

Sólo dos fotografías hacen referencia a los fondos de las Colecciones. La primera (Inv. 10124372) corresponde a la armadura de lebre (Cat. E. 114-E. 115) poco después de su identificación

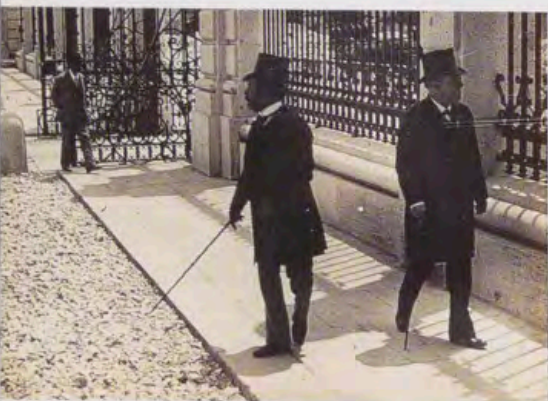
*Inv. 10124381.
París. Juan
Bautista Crooke.
Entre 1895-1903.*



Inv. 10124373. Taller de hilado.
Fábrica de Tapices de Madrid. Hacia 1900.



Inv. 10124374. Palacio Real.
Puerta del Príncipe. Hacia 1900.



Inv. 10124376. El Duque de Sesto
y Antonio Cánovas del Castillo yendo a visitar la
Real Armería. Entre 1893-1897.



Inv. 10124377. EL Lord Almirante inglés saliendo
de la Real Armería. Hacia 1900.

por Florit en 1905¹. Junto con ella hay que destacar una vista del taller de hilado de la Fábrica de Tapices (Inv. 10124373) hacia 1900, que pudo haber sido hecha durante las diversas visitas que los responsables de la Real Armería hicieron a la misma, sobre todo a raíz de la restauración de la tienda de campaña de la Colección (Cat. M.7).

Las fotografías ilustran lógicamente el ambiente en el que vivió y trabajó José María Florit, quien había sido nombrado Secretario de la Comisión dirigida por don Juan Bautista Crooke y Navarrot, conde, consorte, de Valencia de Don Juan, destinada a la reorganización de la Real Armería. En 1894 Valencia de Don Juan le encargó la reorganización de una parte de la Colección y contó con su ayuda para finalizar la redacción del Catálogo. Dos años más tarde, el 1 de noviembre de 1896, la reina María Cristina le nombró conservador de la Real Armería, y en 1898 Gentilhombre de Casa y Boca. Desde 1904, tras la muerte de Valencia de Don Juan, dirigió de facto la Colección y emprendió las tareas de reinstalación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Falleció repentinamente en 1924 en Salinas, Asturias. Fue también concejal del Ayuntamiento de Madrid².

Como amigo y colaborador de Valencia de Don Juan conservaba diversas fotografías suyas. No es este el sitio para tratar en profundidad el trabajo y la personalidad de don Juan Bautista Crooke (1829-1904), por lo que nos limitaremos a trazar los aspectos más destacados de su biografía. Diplomático de carrera, se había casado en 1855 con doña Adelaida María del Pilar de Guzmán y Caballero, XXIII condesa de Valencia de Don Juan. En 1879 fue nombrado Gentilhombre de Cámara. En mayo de 1895 es comisionado por Real Orden para la clasificación, arreglo y formación del Catálogo de la Real Armería. Con ello, la reina María Cristina le encomendaba su funcionamiento y consumaba la independencia de la Real Armería respecto a las Caballerizas Reales. Hasta entonces la dependencia era teórica. Por la Real Orden, la Real Armería sólo dependería de la In-

tendencia General de Palacio para la parte económica y puramente administrativa. El 1 de noviembre de 1896 fue nombrado Director de la Real Armería y Ballestería. En los años siguientes su trabajo se centró en la terminación del Catálogo de la Colección con la ayuda de Florit, obra considerada modélica en su tiempo, que vio la luz en 1898. Sus estudios no sólo se centraron en la Colección de Armas, ya que también trabajó sobre la rica Colección de Tapices. Por todo ello, el 6 de diciembre de 1901 fue elegido miembro de la Real Academia de la Historia para cubrir la vacante dejada por don Juan de Dios Rada y Delgado. Ingresó en la misma el 6 de abril de 1902 con su ya clásico discurso *Armas y tapices de la Corona de España*. Valencia de Don Juan era además miembro de diversas sociedades científicas y poseía numerosas condecoraciones nacionales y extranjeras. Falleció el 2 de mayo de 1904³.

Los trabajos de reordenación culminaron con la reapertura del museo en 1895. No se había reparado en gastos, y tanto las instalaciones como la escenografía de la exposición fueron ampliamente alabadas. Desde su reapertura fue muy visitada por miembros de las familias reales europeas, del cuerpo diplomático, políticos, artistas y diversas personalidades nacionales y extranjeras. También fue muy popular los días de visita libre, ya que en ciertos momentos, como en 1906, se llegaron a registrar en algunos casos hasta 10.000 personas semanales. El interés despertado por la Colección es patente en las fotografías donadas, que recogen las visitas del Duque de Sesto y don Antonio Cánovas del Castillo, del Lord Almirante inglés y del diplomático Remón Zarco del Valle, marqués de Zarco.

Después de su reordenación, y dada su importancia, la Real Armería participó en eventos culturales de relevancia por expreso deseo del rey Alfonso XIII. Entre ellos destaca la exposición sobre el Toisón de Oro, inaugurada en Brujas el 15 de junio de 1907 por el rey Leopoldo II de Bélgica, en la que se reunió un importante número de obras de arte relacionadas con la Orden. Dos fotogra-

fías recogen dos de los actos celebrados. La primera (Inv. 10124384) ilustra la visita del Rey de los belgas al pabellón de la Real Casa, enriquecido con una nutrida y valiosa representación de las Colecciones Reales de Armería y Tapicería ⁴. Leopoldo II estuvo acompañado por don Arturo Bagger, gentilhomme de Cámara, y por Florit, quien había sido nombrado vocal del comité ejecutivo encargado de preparar la exposición. La segunda (Inv. 10124389) recoge el torneo que tuvo lugar en Brujas para celebrar tan importante ocasión.

Florit fue el encargado de catalogar una parte de los tejidos participantes, mientras Georges Macoir se encargó de la catalogación de las armas y armaduras, incluidas las de la Real Armería. En este período, entre 1904 y 1910, Florit centró progresivamente su trabajo en El Escorial en detrimento de la Colección de Armas. Hasta ese momento estaba replanteando algunas de las atribuciones y procedencias publicadas por Valencia de Don Juan en su catálogo de 1898, que él en persona ayudó a redactar. La revisión de las fuentes documentales de la Colección supuso la identificación, como se ha señalado, de una armadura de lebre, pero otras novedades en su catalogación permanecieron inéditas, al menos de su mano. La más significativa fue el cambio de propietario de la armadura a la romana de Guiobaldo II de la Rovere (Cat. A.188), obra de Bartolomeo Campi de Pesaro, fechada en 1546, que se venía considerando propiedad de Carlos V. Florit la atribuyó, sin embargo, a Felipe II, quien la habría recibido del Duque de Urbino, supuestamente hacia 1559, en señal de su agradecimiento por haber sido investido como caballero del Toisón de Oro en el vigesimotercer capítulo de la Orden. Por razones que desconozco, él no llegó a publicar sus conclusiones, que generosamente hizo saber a George Macoir para que redactara la catalogación de las armaduras. La pertenencia de la armadura a Felipe II cayó, a pesar de su importancia, en el olvido, hasta que ha sido recientemente recordada ⁵.

El círculo de amistades de Valencia de Don Juan y de Florit incluía

a personalidades destacadas de la vida cultural del momento. Las relaciones entre ellos dejaron sentir su influjo en el estudio de la Colección de la Real Armería. Una de las fotografías (Inv. 10124379) muestra el paseo, frente al Banco de España de Madrid, de un selecto grupo de personas, compuesto por el general Nogués, don Guillermo de Osma y su esposa, y el Barón de Vega de la Hoz. Don Romualdo Nogués y Miligro (m. 1899), general de Brigada y escritor, destacó no sólo por su actividad a favor de la restauración, sino también por formar una importante colección de arte y arqueología. Un poco alejado aparece don Guillermo Joaquín de Osma y Scull, político que llegó a ser Presidente del Consejo de Estado, miembro de diversas academias, institutos y sociedades científicas, yerno del Conde Viudo de Valencia de Don Juan. En 1916 fundó el Instituto Valencia de Don Juan, donde reunió sus colecciones y las de su esposa, en conjunto una de las más importantes de España, que en la actualidad continúa ocupando su sede original en el palacete de la calle Fortuny de Madrid. A la muerte de Valencia de Don Juan, su hija y su yerno dispusieron que un lote de armas de su colección pasara a la Real Armería para honrar su memoria ⁶. En último término, a la derecha de la imagen, se encuentra don Enrique de Leguina y Vidal, barón de Vega de la Hoz, Grande de España y miembro de la Real Academia de la Historia. El barón de Vega de la Hoz es conocido, entre otras disciplinas, por sus trabajos en el campo de las armas y armaduras, algunos dedicados total o parcialmente a la Real Armería ⁷.

El círculo de amistades se extendía a los participantes en la tertulia que se celebraba los domingos en casa de Valencia de Don Juan, conocida gracias a las dotes artísticas y sentido del humor de Florit ⁸. Entre ellos, junto con otros coleccionistas, también se encontraban el arqueólogo don Narciso Sentenach y Cabañas; el coleccionista y numismático don Antonio Vives y Escudero; los escritores don Juan Catalina García y el Conde de las Navas; el Marqués de Laurencín, especialista en estudios venatorios; y el filólogo



Inv. 10124379. Romualdo Nogués. Guillermo de Osma. Adela Crooke. María Hernández. Enrique de Leguina. Entre 1888-1899.



Inv. 10124389. Brujas (Bélgica). Torneo celebrado en 1907.



Inv. 10124409. El Escorial. Habitación de Felipe II antes de las reformas de 1909.



Inv. 10124410. El Escorial. Habitaciones de Felipe II. Entre 1911-1920.



Inv. 10124394. El Escorial. Torneo de 1912.



Inv. 10124395. El Escorial. Torneo de 1912.



Inv. 10124414. El Escorial.
Sala de Audiencias. Entre 1911-1920.

don Alejandro Pidal y Mon. No citados por Florit, pero pertenecientes a los mismos círculos, se encontraban el Barón de las Cuatro Torres y don Cesáreo Fernández Duro, ambos estudiosos igualmente de las armas antiguas⁹. Esta tertulia debió proporcionar sin duda un intercambio de ideas y conocimientos, pero también ayudó en la organización de actividades culturales. Florit recurrió a ella con motivo de la exposición del Toisón de Oro de 1907, ya que tanto él como Alejandro Pidal y Antonio Vives prestaron algunos objetos.

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Un importante grupo de fotografías está centrado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Inv. 10124390-10124422). En él se puede apreciar la utilización lúdica de la Lonja con un torneo celebrado en 1912, y el aspecto de algunas de sus dependencias a principios de siglo. El torneo fue un tardío reflejo del espíritu romántico que desde la primera mitad del siglo XIX anhelaba algunas formas de vida y manifestaciones propias, sobre todo, del bajomedievo y primer renacimiento. Entre las clases más cultas de la sociedad europea se produjo un nuevo interés por todo lo relacionado con las ideas de la caballería, acompañado por una fuerte atracción por recrear el ambiente en el que presuntamente tuvieron lugar. La influencia de este pensamiento, transmitido a través de la literatura, quedó reflejada a lo largo del siglo en diversas manifestaciones artísticas como la pintura, la arquitectura o el mobiliario. También propició la reorganización de las armerías públicas y privadas, acompañadas por un creciente comercio de armas antiguas y la aparición de talleres dedicados a la recreación de armaduras de época destinadas a espectáculos, a la formación de supuestas armerías familiares, a cubrir faltas en armaduras originales y, en ocasiones, a actividades mercantiles de dudosa legalidad.

El espíritu romántico quizá se hizo sentir de manera especial en

la celebración de espectáculos ecuestres que recordaban las antiguas justas y torneos, además de carruseles y otros juegos propios de los siglos XVII y XVIII. En Inglaterra, Lord Eglinton ganó la fama en 1839 con un gran torneo celebrado en su castillo, al que asistieron nada menos que 100.000 personas, entre ellas el príncipe Luis Napoleón como caballero visitante. Los participantes debían llevar indumentaria de época y se utilizaron armaduras compuestas, algunas con elementos originales de los siglos XVI y XVII. En 1894 se celebró un carrusel en Estocolmo y en 1905 Bruselas conmemoró el torneo que tuvo lugar el 20 de febrero de 1452, con motivo del decimotercero cumpleaños del futuro Carlos el Temerario. Para el torneo de Brujas se recurrió a fuentes iconográficas y escritas para recrear el esplendor de la Corte de Borgoña; al igual que en el celebrado en Brujas en 1907, con motivo de la exposición sobre el Toisón de Oro y de las nuevas infraestructuras de la ciudad, aquí ilustrado gracias a una fotografía perteneciente a Florit (Inv. 10124389). Este último pretendía ser una reconstrucción del famoso "Pas de l'Arbre d'Or", celebrado en la Grand Place de la villa en 1468, tras la entrada de Carlos el Temerario y de su nueva esposa, Margarita de York. En 1936 los fondos del Historisches Museum de Dresde fueron utilizados para conmemorar el 350 aniversario de la instalación de las caballerizas y de la armería de los Electores de Sajonia en el Johanneum de dicha ciudad¹⁰.

La sociedad española no fue ajena a estas corrientes, por lo que también se celebraron diversos torneos, sobre todo a principios de siglo, con algunas analogías respecto a los celebrados en el resto de Europa. Entre ellas se encuentra la voluntad de recrear el ambiente de la época con la mayor fidelidad posible; la participación de cadetes u oficiales de las academias militares como herederos, en parte, de la tradición caballeresca, al igual que en el torneo de Estocolmo de 1894; o la conmemoración de otros hechos de armas como el caso de Bruselas de 1905. En España al parecer también fueron bien acogidos los

celebrados con fines benéficos. Como ejemplos de principios de siglo citaremos los celebrados en la Academia de Infantería de Toledo en 1901 y 1907, el primero el día de la Inmaculada Concepción, patrona del Arma, y el último recordando el Paso Honroso de Suro de Quiñones, a quien encarnaba el infante don Alfonso en una fiesta que terminó con un carrusel y carreras de cintas. En este mismo año de 1907 se celebraron torneos en las plazas de toros de Valladolid y Madrid, así como un carrusel por la festividad de Santa Bárbara, organizado por el 5º Regimiento Montado de Getafe. El torneo de Valladolid recordaba al protagonizado en dicha ciudad por Carlos V en 1517. Fue organizado por la Asociación de la Caridad, que engalanó la plaza con los escudos de todas las provincias españolas, y contó con la presencia de los infantes doña María Teresa y don Fernando. El de Madrid se celebró a beneficio de las víctimas de las inundaciones ocurridas en Málaga. Por último, en 1911 tuvo lugar otro torneo en la Academia de Artillería de Segovia, con motivo de la jura de bandera de ese año ¹¹.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue el escenario de un gran torneo celebrado dentro de este contexto el domingo 8 de septiembre de 1912. Las fotografías donadas al Patrimonio Nacional ilustran con profusión el acontecimiento (Inv. 10124390-10124401), en el cual la Lonja tuvo un uso meramente lúdico. El motivo fue el fin de las fiestas con las que el municipio obsequiaba a la colonia veraniega. La fiesta estuvo realzada por la presencia de la infanta Isabel, popular y cariñosamente conocida como *La Chata*. La Infanta era además una gran conocedora de la Real Armería, como indican sus constantes visitas a la Colección después de su reapertura. El torneo recordaba otro supuestamente celebrado en El Escorial por Felipe II para honrar al archiduque Alberto de Austria a su regreso de Lisboa en 1595. Dicho torneo nunca se celebró, pero el hecho histórico en el que se enmarcaba la fiesta de 1912 es cierto y está debidamente narrado por el cortesano flamenco Jehan Lhermite ¹². Siendo

conscientes de ello, los organizadores sólo buscaban "un pretexto para presentar o hacer revivir la Corte de aquel Rey [Felipe II], no tan adusto como suelen pintarle los que conocen la Historia de España á través de los Pirineos". La justificación del torneo, si no la idea, se debió al propio Florit, quien en ese momento trabajaba sobre el testimonio de Lhermite como base para la nueva instalación del Palacio de El Escorial. En el torneo se quiso reflejar el ambiente de la época por medio de indumentaria y armaduras cuyo origen ignoro. Los motivos y las circunstancias de su celebración se conocen por haber sido recogidos en *La Ilustración Española y Americana*, cuya crónica es suficientemente explícita. Por su interés es preferible reproducir parcialmente la narración del acontecimiento, sin necesidad de otros comentarios ¹³.

"Formaron la guardia de la liza, piqueros y arcabuceros (soldados del Colegio de Carabineros), muy bien presentados y vestidos bajo la dirección del Sr. Comba. A continuación desfilaron, yendo á ocupar el estrado y tribunas, Felipe II, perfectamente caracterizado por el Sr. Florit, acompañado de un brillante séquito de maceros, pajes, gentileshombres, mayordomos de semana, bufones: el mayordomo mayor (Sr. Remis); caballero mayor (Sr. Latorre); la infanta Isabel Clara estaba representada por la señorita de Borrell; el archiduque Alberto (Sr. Lauffer); el príncipe Felipe (niño Echineque). La Infanta iba acompañada de una corte de bellezas... Presentose luego en la liza el mantenedor (D. Vianor Sánchez Mesa), con el nombre de "el Caballero de San Lorenzo", y después de los retos y ceremonias en tales casos usados, se presentó el Sr. Ibarrola, con el nombre de "el Caballero de San Andrés". Ambos, cubiertos de brillantes armaduras y acompañados de sus escuderos, armados igualmente, rompieron las lanzas convenidas, luciéndose todos como consumados jinetes en este torneo, en el de espadas [combate a pie] y en el juego de la rosa, con que varios caballeros amenizaron un intermedio.

A la luz del sol poniente desfilaron todos los grupos entre los aplausos de los miles de espectadores, que á



Cama de la Infanta con las colgaduras orientales.

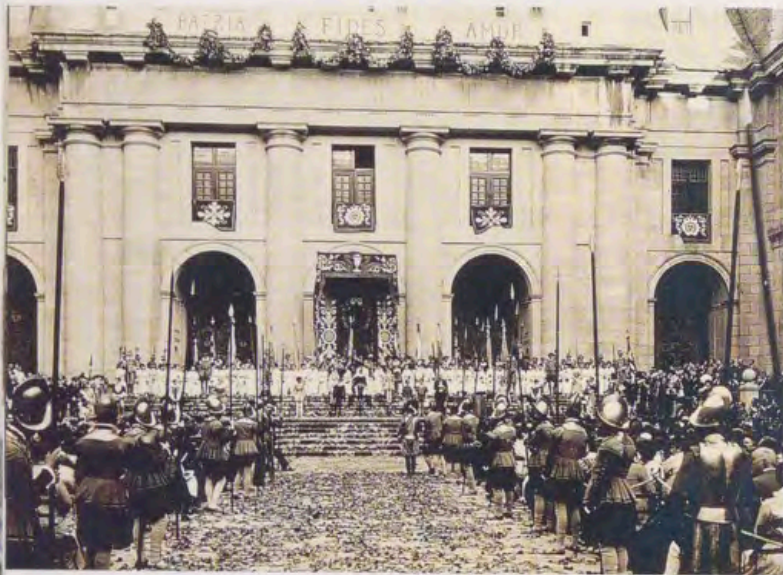
Inv. 10124413. El Escorial. Habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Entre 1911-1920.



Inv. 10124398. El Escorial. Torneo de 1912.



Inv. 10124400. El Escorial. Torneo de 1912.



Inv. 10124390. El Escorial. Torneo de 1912.



Inv. 10124385. El Palacio Real desde la Cuesta de la Vega. Hacia 1900.

una voz encomiaban la feliz y artística iniciativa del inteligente y simpático Alcalde, D. Juan Fernández, secundado por los artistas Sres. Comba y Florit y otras distinguidas personas de la colonia veraniega. Su Alteza la Infanta, que asistió acompañada de su alta servidumbre y de los Sres. Marqués de Borja, intendente general; el Alcalde, el coronel de Carabineros y otras personalidades, salió complacidísima y fue objeto de una cariñosa despedida, pues todo el público desfiló por delante de su tribuna, disputándose el honor de besar su mano, y al montar en su automóvil felicitó a cuantos habían tomado parte en tan artística y culta fiesta".

Un segundo grupo es de gran interés, porque está compuesto por las fotografías que Florit guardaba de la exposición por él ideada. El resultado de su trabajo fue descrito detalladamente poco antes de su muerte¹⁴. Según su propio testimonio¹⁵, don Felipe Benicio Navarro y Valencia de Don Juan habían emprendido hacia 1895 la tarea de reconstruir el Palacio de Felipe II. La muerte del primero y el trabajo en la catalogación de la Real Armería y posterior enfermedad del segundo impidieron el proyecto. El trabajo realizado no fue, sin embargo, en vano, ya que el propio Valencia de Don Juan delegó en Florit, le encargó continuar con el estudio y le proporcionó la documentación obtenida hasta el momento. Con ella, y con un importante acopio de fuentes

contemporáneas, entre las que destacaba *Le Passetemps*, del cortesano flamenco Jehan Lhermite, emprendió la tarea de reconstrucción hacia 1904, pero fue hacia 1915 cuando los trabajos recibieron un mayor impulso por expreso deseo del rey Alfonso XIII, quien encargó a Florit su continuación. La nueva instalación del Palacio de Felipe II pretendía aproximarse al aspecto que supuestamente pudo tener en origen, por lo que había "procurado, en todo lo posible, atenernos a los datos suministrados por los escritores coetáneos". Las limitaciones del montaje eran claras, porque los datos no eran "tan precisos como fuera de desear en la mayoría de los casos... Contentémonos, pues, a dar una idea aproximada de los que era el palacio"¹⁶. Para ello se utilizó mobiliario recuperado del propio Monasterio, procedente de otros Reales Sitios o de compras al efecto. La relación de objetos y de obras de arte utilizadas, su ubicación, procedencia y restauraciones quedaron documentadas en sus artículos.

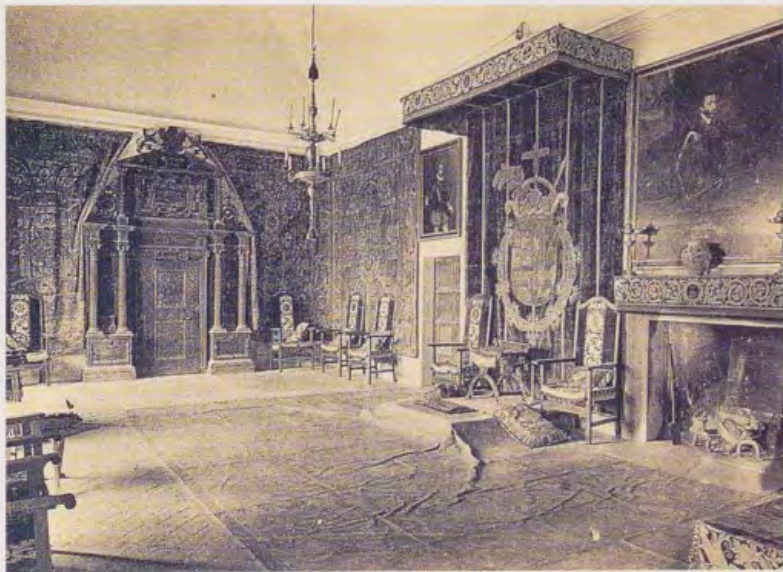
Las fotografías donadas ilustran el resultado de la nueva instalación, que ha sido respetada hasta el presente sólo con leves variaciones¹⁷. En algunos casos su interés también radica en que permiten apreciar pequeños cambios en la concepción de los salones, hasta llegar a la exposición que sería considerada como definitiva. Entre ellas destaca una vista de la llamada habita-

ción de Felipe II, anterior a la reforma de Florit, quien así lo señala en una anotación manuscrita en el pie (Inv. 10124409). Esta vista ya era conocida por la guía de Marín Pérez de 1904, donde fue la única reproducida, pero la deficiente calidad de la lámina publicada no permitía apreciar con claridad los detalles¹⁸. La nueva instalación quedó reflejada en cuatro fotografías (Inv. 10124410, 10124417, 10124418, 10124420), diferenciadas en que las tres últimas muestran cubierta la mesa realizada por Eusebio Zuloaga para el escritorio alemán mientras que éste estuvo en la Real Armería. Zuloaga grabó la mesa en el estilo del escritorio, trabajo realizado con "escasa fortuna", a juicio de Florit, por lo que decidió taparlo.

La galería y las habitaciones de Isabel Clara Eugenia están documentadas en cinco fotografías (Inv. 10124413, 10124415, 10124416, 10124419, 10124422). Dos de ellas (Inv. 10124419, 10124422) fueron las publicadas en su trabajo de 1920, como indican las notas manuscritas del dorso. Las habitaciones estaban cubiertas con tapices del siglo XVIII antes de las reformas de 1911. El mobiliario fue comprado o reutilizado, ya que algunas estructuras y los tejidos procedían del Monasterio. Lo mismo sucede con la alcoba y su cama con colgaduras orientales, procedentes de El Escorial pero recuperadas en el Palacio Real de Madrid. La fotografía (Inv.



Inv. 10124407. José María Florit. El Escorial. 1912.



Inv. 10124411. El Escorial. Sala de Audiencias. Entre 1911-1920.

10124413) muestra por tanto el resultado final de la instalación, tal y como señalan una anotación manuscrita en el dorso y el hecho de responder en todo a lo descrito en su trabajo.

De la Antesala y la Sala de Audiencias hay tres fotografías (Inv. 10124411, 10124414, 10124421), que permiten conocer al menos dos aspectos de la Sala de Audiencias en función de la presencia o no de sus famosas puertas de marquetería¹⁹. El primero, más antiguo, carecía de ellas (Inv. 10124421), pero estaba decorado con diversos tapices, sillones fraileros y los retratos de Carlos V por Pantoja de la Cruz y de Emanuel Filiberto de Saboya de escuela española (Inv. 10124421). En un segundo momento se añadieron las puertas de marquetería, respetando el resto (Inv. 10124411), instalación que fue reformada presumiblemente al poco tiempo. Para la definitiva se retiró el retrato de Emanuel Filiberto de Saboya con el objeto de ocultar la pared y la puerta en la que se encontraba mediante un tapiz más²⁰.

Como se ha señalado, la donación también incluye un dibujo del pintor y grabador costumbrista Joaquín Araujo Ruano (1851-1894), en el que se representan los funerales por el rey Alfonso XII²¹. El dibujo consiste en un apunte a lápiz, fechado en San Lorenzo el 29 de noviembre de 1885. En esta fecha, cuatro días después del fallecimiento del Rey, tuvo lugar el

traslado del féretro desde Madrid, pasando, tras una misa solemne, a la custodia, sin más dilación, de la comunidad agustina²². El dibujo representa una vista de la Basílica. La composición sugiere que se trata del momento en el que el féretro o la comitiva hacen su entrada. Araujo debió ser testigo presencial, por lo que posiblemente este dibujo se encuentra entre las pocas obras que recojan dicho momento.

EL PALACIO REAL Y LA CIUDAD DE MADRID

El tercer grupo es, como se ha señalado, heterogéneo. Consiste en dos vistas del Palacio Real hacia 1900 (Inv. 10124374 & 10124385). La primera muestra la Puerta del Príncipe, pero la segunda sobresale por ser una perspectiva de la fachada desde la Cuesta de la Vega, panorámica actualmente imposible. Comprende asimismo una fotografía de la Cibele (Inv. 10124386).

Dentro del grupo destacan sin embargo tres fotografías realizadas en el Palacio de Liria (Inv. 10124425, 10124425). En ellas aparece el Duque de Alba, el Duque de Medinaceli y el Marqués de Tovar en traje de gala, acompañados por tres caballeros con indumentaria a la moda del siglo XVII. Las fotografías reflejan los preparativos para la corrida regia celebrada en la plaza de toros de la Fuente del Berro el 2 de junio de 1906, con ocasión de la boda

del rey Alfonso XIII y la princesa Victoria de Battenberg. Esta corrida regia fue la última celebrada en Madrid, y para ello se eligió este coso taurino, porque estaba considerado como el mejor de España (1874-1954). En él también se había festejado la boda del rey Alfonso XII con doña María Cristina. En 1906, los Duques de Alba y Medinaceli, junto con el Marqués de Tovar, actuaron como padrinos de los caballeros en plaza, con quienes aparecen en las fotografías²³.

RELACIÓN DE FOTOGRAFÍAS

- Inv. 10124372. Armadura de lebre (Real Armería. Cat. E.114, E.115). Positivo. Hauser y Menet. Ballesta 50. Madrid. B&N; 16,2 x 17 cm. Hacia 1905.

- Inv. 10124373. Taller de hilado de la Fábrica de Tapices de Madrid. Positivo. B&N; imagen formada por dos fotografías pegadas a un cartón color marfil; 17,6 x 25,3 cm. Hacia 1900. Nota manuscrita de don José María Florit: *Taller de hilado de la Fábrica de Tapices - Madrid*.

- Inv. 10124374. Palacio Real, Puerta del Príncipe. Positivo. B&N; 9,8 x 14,9 cm. Hacia 1900. Nota manuscrita de Florit: *Puerta del Príncipe. Palacio Real*.

- Inv. 10124375. Adela Crooke. Duquesa de Alba. Elena. Positivo. B&N; 10,4 x 15,4 cm. Anterior a 1888. Nota manuscrita de Florit: *Adela Crooke. Duquesa de Alba. Elena*.

- Inv. 10124576. El Duque de Sesto y don Antonio Cánovas del Castillo yendo a visitar la Real Armería. Positivo. B&N; 11,4 x 15,4 cm. Entre 1895-1897. Anotación manuscrita de Florit: *El Duque de Sesto (sic) y D. Antonio Cánovas yendo a visitar la Armería Real*.

- Inv. 10124577. El Lord Almirante inglés saliendo de la Real Armería. Positivo. B&N; 10,8 x 15,4. Hacia 1900. Anotación manuscrita de Florit: *El Lord Almirante Inglés saliendo de la Armería*.

- Inv. 10124578. Cuatro señoritas. ¿Incluida Adela Crooke? Positivo. B&N; 10,6 x 14,7 cm. Anterior a 1888.

- Inv. 10124579. Don Romualdo Nogués y Milagro. Don Guillermo Joaquín de Osmá y Scull. Doña Adela Crooke, Sra. de Osmá. Doña María Hernández. Don Enrique de Leguina, barón de Vega de la Hoz. Positivo. B&N; 11,4 x 16 cm. Entre 1888-1899. Anotación manuscrita de Florit: *El general Nogués. D. Guillermo de Osmá. Sra. de Osmá. María Hernández. Bn. de la Vega de Hoz*.

- Inv. 10124580. Don Juan Bautista Crooke y Navarrot con un caballero desconocido. Positivo. B&N; 16 x 11,5 cm. Hacia 1900. Anotación manuscrita de Florit: *C. de Valencia. Mr. ...*

- Inv. 10124581. Don Juan Bautista Crooke y Navarrot en París. Positivo. B&N; 15,5 x 11,1 cm. Entre 1895-1905. Anotación manuscrita de Florit: *Conde de Valencia en París*.

- Inv. 10124582. Don Mariano Remón Zarco del Valle en el Palacio Real. Positivo. B&N; 5,4 x 5,5 cm. Hacia 1898. Anotación manuscrita de Florit: *D. M. Remon Zarco*.

- Inv. 10124585. D. Juan Bautista Crooke y Navarrot en París. Positivo. B&N; 5,4 x 5,9 cm. Entre 1895-1905. Contacto de la fotografía Inv. 10124581. Carece de anotaciones manuscritas.

- Inv. 10124584. Brujas (Bélgica). Visita del rey Leopoldo II de Bélgica a la Exposición del Toisón de Oro de 1907. Positivo. B&N; 7,8 x 8,9 cm. Fechada en 1907. Anotación manuscrita de Florit: *J. Florit. D. Arturo de Baguer. Visita del Rey Leopoldo á la Exp. de Brujas. 1907*.

- Inv. 10124585. Madrid. Vista del Palacio Real desde la Cuesta de la Vega. Positivo. B&N; 11,5 x 16,2 cm. Hacia 1900.

- Inv. 10124586. Madrid. La Cibeles. Positivo. B&N; 10 x 16,5 cm. Entre 1890-1900.

- Inv. 10124587. Don Juan Bautista Crooke y Navarrot en París. Positivo. B&N; 15,7 x 11 cm. Entre 1895-1905.

- Inv. 10124588. Don Juan Bautista Crooke y Navarrot en París. Positivo. B&N; 16,5 x 11,5 cm. Entre 1895-1905.

- Inv. 10124589. Brujas (Bélgica). Torneo celebrado en 1907. Positivo. B&N; 12,1 x 17,2 cm. Fechado en 1907. Anotación manuscrita de Florit: *1907 / Cortejo del torneo en Brujas*.

- Inv. 10124590-10124401. San Lorenzo de El Escorial. Torneo celebrado con la asistencia de la infanta Isabel el 8 de septiembre de 1912: Inv. 10124590. Vista del Patio de los Evangelistas. Positivo. B&N; 17,8 x 25,9 cm. / Inv. 10124591. Don José María Florit y un grupo de once caballeros ataviados con trajes a la moda del siglo XVI. Tarjeta postal. Acosta. B&N; 9 x 15,9 cm. Publicada en el número 1.114 de la revista *Blanco y Negro* del 15 de septiembre de 1912. / Inv. 10124592. Don José María Florit caracterizado como Felipe II al frente de la comitiva. Tarjeta Postal. B&N; 8,8 x 15,2 cm. / Inv. 10124595. Don José María Florit caracterizado como Felipe II al frente de la comitiva. Positivo. B&N; 12,8 x 14,5 cm. / Inv. 10124594. Piqueros desfilando. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124595. Dos caballeros con armadura montando caballos en-

jaezados con gualdrapas. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124596. Bufón actuando en la comitiva. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124597. Tribuna presidencial en la fachada del Monasterio. Positivo. B&N; 12,9 x 14,2 cm. / Inv. 10124598. Comitiva. Grupo de damas. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124599. Comitiva. Maceros y pajes. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124400. Comitiva. Cardenal con un grupo de caballeros. Positivo. B&N; 12,9 x 14,5 cm. / Inv. 10124401. Comitiva. Don José María Florit caracterizado como Felipe II. Tarjeta Postal. B&N; 15,8 x 8,9 cm.

- Inv. 10124402-10124408. Don José María Florit en San Lorenzo de El Escorial. Excepto en un caso (Inv. 10124405) aparece caracterizado como Felipe II, probablemente con ocasión del torneo de 1912: Inv. 10124402. Tarjeta postal. B&N; 7,5 x 9,7 cm. / Inv. 10124405. Tarjeta postal. Union postale universelle. España. B&N; 9 x 15,9 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Florit asomado a la ventana de la habitación de Felipe II*. / Inv. 10124404. Tarjeta postal. B&N; 8,5 x 15,4 cm. / Inv. 10124405. Positivo. B&N; 17,9 x 12,8 cm. / Inv. 10124406. Positivo. B&N; 14,7 x 12,5 cm. / Inv. 10124407. Positivo. B&N; 12,7 x 17,9 cm. / Inv. 10124408. Positivo. B&N; 17,2 x 12,1 cm.

- Inv. 10124409. Monasterio de El Escorial. Habitación de Felipe II. Tarjeta postal. Mariano Moreno. 18.-M. Moreno, fot. Madrid. M.M. Madrid. Unión Postal Universal. España. B&N; 9,2 x 14,5 cm. Anotación manuscrita de Florit: *antes de las reformas que se hicieron en 1909*.

- Inv. 10124410-10124422. Diversas vistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial según las instalaciones realizadas por don José María Florit entre 1911-1920: Inv. 10124410. Habitaciones de Felipe II. Tarjeta postal. Union postale universelle. España. B&N; 9,1 x 15,9 cm. Anotación manus-

crita de Florit: *Habitaciones de Felipe II. Después del primer arreglo hecho por Florit*. / Inv. 10124411. Sala de Audiencias. Tarjeta postal. H.A.E. Madrid. B&N; 8,9 x 15,9 cm. / Inv. 10124412. Exterior del Palacio de Felipe II. Positivo. Fotografía A. BUSTOS - MADRID, Pº del Prado, 50. B&N; 17 x 21,9 cm. Anotación manuscrita de Florit: *1 / Exterior del Palacio de Felipe II*. / Inv. 10124415. Habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Positivo. B&N; 15,5 x 11 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Cama de la Infanta, con las colgaduras orientales*. / Inv. 10124414. Antecala de Audiencia. Positivo. Fotografía A. BUSTOS - MADRID, Pº del Prado, 50. B&N; 22,8 x 17,2 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Antecala de audiencia*. / Inv. 10124415. Habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Positivo. B&N; 17,2 x 22,8 cm. Anotación manuscrita de Florit: *5 / Clavirgano de Felipe II*. / Inv. 10124416. Habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Positivo. B&N; 17,2 x 25,2 cm. Anotación manuscrita de Florit: *4 / Cámara de la Infanta*. / Inv. 10124417. Habitaciones de Felipe II. Positivo. J.R. B&N; 16,9 x 25,1 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Despacho de Felipe II*. / Inv. 10124419. Habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Positivo. J.R. B&N; 17 x 25 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Cámara y dormitorio de Isabel Clara Eugenia. - 1 lám. entera (Boletín)*. Publicada en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1920, XXVIII, I. / Inv. 10124420. Habitaciones de Felipe II. Positivo. J.R. B&N; 16,9 x 22,9 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Despacho y dormitorio de Felipe II*. / Inv. 10124421. Sala de Audiencias. Positivo. B&N; 17,8 x 25,2 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Sala de Audiencias. Antes de colocar la puerta de marquetaría y el resto de los tapices*. / Inv. 10124422. Galería de los aposentos de la Infanta. Positivo. Fotografía A. BUSTOS - MADRID, Pº del Prado, 50. B&N; 22,9 x 17,5 cm. Anotación manuscrita de Florit: *la galería de los aposentos de la Infanta - 1 lám. entera*.

Publicada en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1920, XXVIII, I.

- Inv. 10124425-10124425. Madrid. Palacio de Liria. Preparativos para la corrida regia celebrada en la plaza de toros de la Fuente del Berro el 2 de junio de 1906, con ocasión de la boda del rey don Alfonso XIII y la princesa Victoria de Battenberg: Inv. 10124425. Duques de Alba y Medinaceli. Marqués de Tovar. Caballeros en plaza. Positivo. B&N; 12 x 19 cm. Anotación manuscrita de Florit: *Corrida REGIA / 2 junio 906 / Duque de Alba - Medinaceli y Marques de Tovar - padrinos de los Caballeros en plaza*. / Inv. 10124424. Caballeros en plaza. Positivo. B&N; 12 x 19 cm. / Inv. 10124425. Duque de Alba y un caballero en plaza. Positivo. B&N; 12 x 19 cm.

NOTAS

¹ José María FLORIT, *La armadura de un lebrer en la Real Armería*, Madrid, 1906.

² Su expediente personal se encuentra en: Archivo General de Palacio, Caja 568/52.

³ Sobre don Juan Bautista Crooke y Navarrot véase: Archivo General de Palacio, Caja 264/8. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1925, pp. 165-164. Marqués de SIETE IGLESIAS, *Real Academia de la Historia. Catálogo de sus individuos. Noticias sacadas de su archivo. I Académicos de Número*, Madrid, 1981, pp. 539-540.

⁴ Archivo General de Palacio. Sección Histórica, Caja 515/7: *Relación de los objetos de la Real Casa que S.M. el Rey Ntro Sr. ha tenido á bien disponer sean enviados á la Exposi-*

ción del Toisón de Oro en la ciudad de Brujas. La prensa española recogió el acontecimiento, en algún caso con interesantes reportajes fotográficos de la participación de la Real Casa. Ver: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1907, n° XXVII-XXVIII.

⁵ Conde Viudo de VALENCIA DE DON JUAN. [Crooke y Navarrot, Juan Bautista]. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898. Georges MACOIR, "Les armures", *Les Chefs d'Oeuvre d'Art Ancien a l'Exposition de la Toison d'Or a Bruges*, Bruxelles, 1907, pp. 199-216. José María FLORIT, "Tapisseries et broderies", *Les Chefs d'Oeuvre d'Art Ancien a l'Exposition de la Toison d'Or a Bruges*, Bruxelles, 1907, pp. 145-162. José A. GODOY, "Rustning «all 'antica» för Guiobaldo II della Rovere, hertig av Urbino, 1546 (Armour «all 'antica» for Guiobaldo II della Rovere, Duke of Urbino, 1546)", *Riddarlek och Tornerspel (Tournaments and the Dream of Chivalry)*. [Cat. expo]. Livrustkammaren. Stockholm. 12-6-1992 / 6-12-1992, Estocolmo, 1992, pp. 112-114 & 561-565, n° 91.

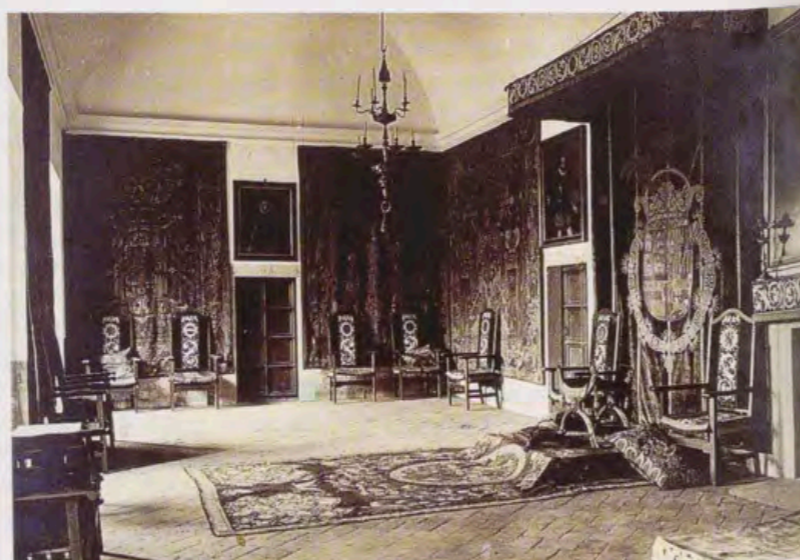
⁶ Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Caja 509/15.

⁷ Dentro de la obra de Enrique de Leguina merecen especial atención los siguientes títulos: *La espada: apuntes para su historia*, Sevilla, 1885. *Espadas históricas*, Madrid, 1898. *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*, Madrid, 1904. *Bibliografía e historia de la esgrima española*, Madrid, 1904. *Espadas de Carlos V*, Madrid, 1908. *Glosario de voces de armería*, Madrid, 1912. *La espada española, discursos leídos en la Real Academia Española*, Madrid, 1914.

⁸ José María FLORIT, *Recuerdo de la tertulia dominguera del Conde de Valencia de Don Juan. Arqueólogos. Anticuarios y Bibliófilos más o menos chiflados...*, Madrid, 1904.



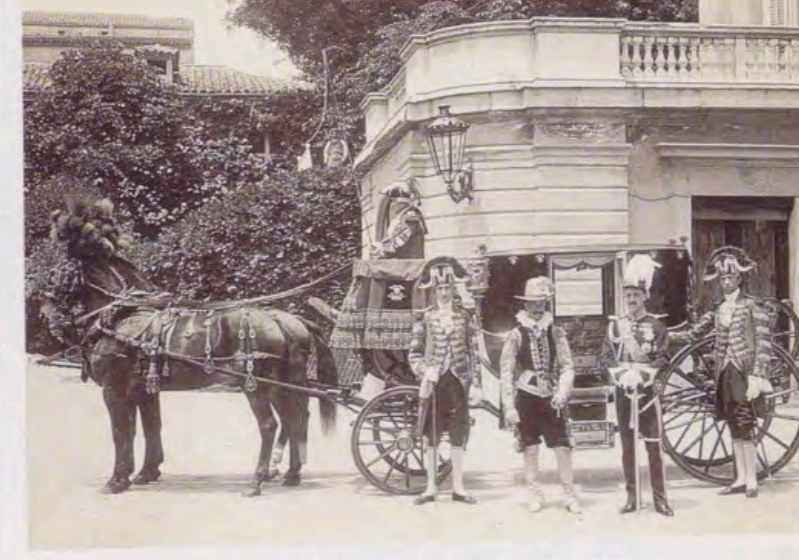
Inv. 10124420. El Escorial. Habitaciones de Felipe II. Entre 1911-1920.



Inv. 10124421. El Escorial. Sala de Audiencias. Entre 1911-1920.



Inv. 10124423. Madrid. Palacio de Liria. 1906



Inv. 10124425. Madrid. Palacio de Liria. 1906

uno que se conserva



Juan Bautista Crooke y José María Florit, Caricatura por Florit. "Recuerdo de la tertulia dominguera del Conde Viudo de Valencia de Don Juan. Arqueólogos, Anticuarios y Bibliófilos más o menos chiflados".



Inv. 10079163. Joaquín Araujo. El Escorial. Funeral por S.M. el rey Alfonso XII.

⁹ José Antonio PÉREZ-RIOJA. *Apuntes bio-bibliográficos sobre don Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925)*, Madrid, 1985. Antonio VIVES Y ESCUDERO, *Monedas de las dinastías árabe-españolas*, Madrid, 1895. Antonio VIVES Y ESCUDERO, *La moneda hispánica*, Madrid, 1926. Francisco de UHAGON [Marqués de Laurencin], *Los libros de cetería del canciller Pero Lopez de Ayala, de Juan de Sant-Fahagún y de Don Fadrique de Zúñiga y Sotomayor*, Madrid, 1889. Francisco de UHAGON [Marqués de Laurencin]. Enrique de LEGUINA [Barón de Vega de la Hoz], *La caza*, Madrid, 1888. Barón de las Cuatro Torres, "La espada de Alfonso VI que se conserva en Toledo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1877, II, 49, pp. 2-12. Barón de las Cuatro Torres, *El casco del Rey Don Jaime El Conquistador*, Madrid, 1894. Cesáreo FERNÁNDEZ DURO, "Falconete extraído de la mar en el puerto de Alicante, bombardas y otros tiros menores de pólvora que se conservan en los museos", *Museo Español de Antigüedades*, 1875, V, pp. 9-22.

¹⁰ Los torneos de Eglinton, Bruselas y Dresde están reseñados en: *Riddarlek och Tornerspel (Tournaments and the Dream of Chivalry)*, [Cat. expo]. Livrustkammaren. Stockholm. 12-6-1992 / 6-12-1992. Estocolmo, 1992, pp. 267-272 & 449-452. Karen WATTS, *Torneeringen i Eglinton 1839 (The Eglinton Tournament 1839)*. Apud *Riddarlek och Tornerspel*, op. cit., 1992, pp. 267-268 & 449-450. Para el torneo de Brujas ver: [Album Souvenir], *Fetes d'inauguration des Ports de Bruges, 1907*, Brujas, 1908.

¹¹ Las noticias sobre estos torneos se encuentran en: *Blanco y Negro*, n° 554, 1901, *Blanco y Negro*, n° 829, 857, 862 & 866, 1907, *Blanco y Negro*, n° 1.065, 1911.

¹² Jehan LHERMITE, *Le Passe-temps...*, Antwerpen, 1890, vol. I, pp. 235-236.

¹³ Ver [S.F.] "En El Escorial", *La Ilustración Española y Americana*, n° XXXV, Madrid, 22 de septiembre de 1912, pp. 175-175. El artículo está ilustrado mediante un reportaje de cinco fotografías que completa las aquí presentadas.

¹⁴ José María FLORIT, "Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVIII, I, 1920, pp. 59-48. José María FLORIT, "Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVIII, I & II, 1920, pp. 39-48 & 94-101. José María FLORIT, "Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIX, IV, 1921, pp. 302-307. José María FLORIT, "Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXI, VI, 1923, pp. 296-300.

¹⁵ José María FLORIT, op. cit., 1921, p. 40.

¹⁶ José María FLORIT, op. cit., 1921, p. 305.

¹⁷ Ver: Juan NOGUERA CAMOCCIA, *Escorial a la vista. Guía descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1902, p. 54. D.S.I. ZURBITU, *San Lorenzo de El Escorial. El Monasterio. El Palacio Real. La Casita del Príncipe. Guía descriptiva y artística*, Madrid, 1929, p. 252, fig. 253. Federico TORRES, *Nueva guía de El Escorial*, Madrid, 1954, p. 186. Matilde LÓPEZ SERANO, *El Escorial. El Monasterio y las Casitas del Príncipe y del Infante. Guía Turística*, Madrid, 1963.

¹⁸ Andrés MARÍN PÉREZ, *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1904, p. 125.

¹⁹ Sobre la instalación de Florit y la discusión acerca de las puertas de marquetería ver: Jesús SÁENZ DE MIERA, "La historia de El Escorial en sus objetos: las puertas taraceadas del palacio privado", *Reales Sitios*, n° 108, 1991, pp. 29-36.

²⁰ José María FLORIT, 1921, op. cit., p. 100. Jesús SÁENZ DE MIERA, op. cit., 1991, p. 32.

²¹ Inv. 10079165. Lápiz negro sobre papel. 32 x 22 cm. Fechado en el pie: <29 Noviembre 1885. En Sn Lorenzo>. Sello en tinta roja: TESTAMENTARIA / DE / J. ARAUJO. En el dorso muestra otro apunte de tema desconocido, Inv. 10079164, con cuatro figuras masculinas sentadas, una de ellas firmando. Lápiz negro sobre papel vegetal. 26,5 x 20 cm. La colección del Patrimonio Nacional cuenta en la actualidad con tres acuarelas suyas: Real Biblioteca. Signatura: IX-mesa 30 bis, n° 45, 46, 48.

²² Para todo lo relativo al fallecimiento del Rey véase: José María de LEZO Y VASCO [Marqués de Oviedo], *Funerales regiois, Alfonso XII. En el Real Sitio de El Pardo. En Madrid. En el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1900.

²³ Francisco LÓPEZ IZQUIERDO, *Plazas de toros de Madrid (y otros lugares donde se corrieron)*, Madrid, 1985, pp. 136 & 142. *La Ilustración Española y Americana* del 8 de junio de 1906, n° XXI, está centrada en la boda del rey Alfonso XIII con la princesa Victoria de Battenberg en la iglesia de San Jerónimo. En la página 376 se publicaron diversas fotos de la corrida, donde aparecen los caballeros en plaza y la carroza de la fotografía, Inv. 10124425. El pie de foto de la revista se refiere a ella como <Carroza de Grande de España (padrino)>, asociada ahora con el Duque de Alba.

Historia de la construcción del *Real Sitio de Riofrío*

Por Juan Francisco Hernando Cordero



EL PALACIO DE RIOFRÍO

"En cuanto a su forma haga usted cuenta que vé el Palacio de Madrid más reducido y sin medias columnas, ni pilastras: en lo exterior tiene 500 pies en quadro; la altura del primero es de veinte y siete pies; la del principal de treinta, y la del quarto segundo de diez y siete. Sobre la coronación hay ornato de balaustrada y jarrones. El patio principal es de ciento, y doce pies en quadro: la galería baxa de arcos abiertos, con sus pilastras sobre pedestales de orden dórico, y cornisa arquitrabada: la galería principal o alta tiene arcos cerrados con ventanas de quadro, cuyo cornisamento es de orden jónico, con balaustrada para el terrado de encima. El pórtico, y zaguán tienen su ornato de pilas-tras dóricas sobre zócalos" ¹.

De esta manera describía Ponz el Palacio de Riofrío, lo comparaba con la obra del Palacio Real de Madrid, y lo describía con todo respeto y verismo, debido a su marcado carácter clasicista.

El Palacio de Riofrío formaba parte del tercero de los com-

Vista de la fachada Este, en la que todavía se aprecian restos de edificaciones del ala de Oficios que mira a Poniente.
R. Breñosa y Joaquín Castellarnau (1884).

plejos cortesanos, después de La Granja y el Palacio Nuevo de Madrid, que se construyeron durante el siglo XVIII, como consecuencia directa de la entronización de la dinastía de los Borbones en España.

Se trata de un Palacio de plena inspiración italiana, que rompe, de un modo casi frontal, con la tradición arquitectónica del barroco castizo, tanto desde el punto de vista planimétrico, como desde el punto de vista ornamental, y que venía a constituir otra muestra más del nuevo estilo barroco importado de Europa.

Su carácter sobrio, desornamentado, rigurosamente geométrico, contrasta con la exuberancia decorativa de las arquitecturas de los Churriguera, Tomé, Ribera o Hurtado Izquierdo. Únicamente muestra un rasgo hispano que no quebranta la imagen italianizante de este bloque rosa: los ángulos que rompen ligeramente la uniformidad de las fachadas. Pueden entenderse estos antecuerpos como la herencia de las torres que tanto caracterizaron a los Alcázares de los Austrias.

Riofrío suponía el germen de un nuevo Real Sitio que, como

Aranjuez, El Escorial, o la misma Granja, daría lugar a una población en torno al mismo. Sin embargo, una serie de acontecimientos políticos truncaron la culminación de este gran proyecto farnesino, que incluía Casas de Oficios, Caballerizas, Cuarteles de Guardias de Corps, Walonas y de Infantería Española, así como un convento de franciscanos descalzos e incluso un Teatro. Este gran Palacio estaría rodeado de unos jardines que rivalizarían con los del vecino San Ildefonso, que tampoco se llegarían a construir nunca.

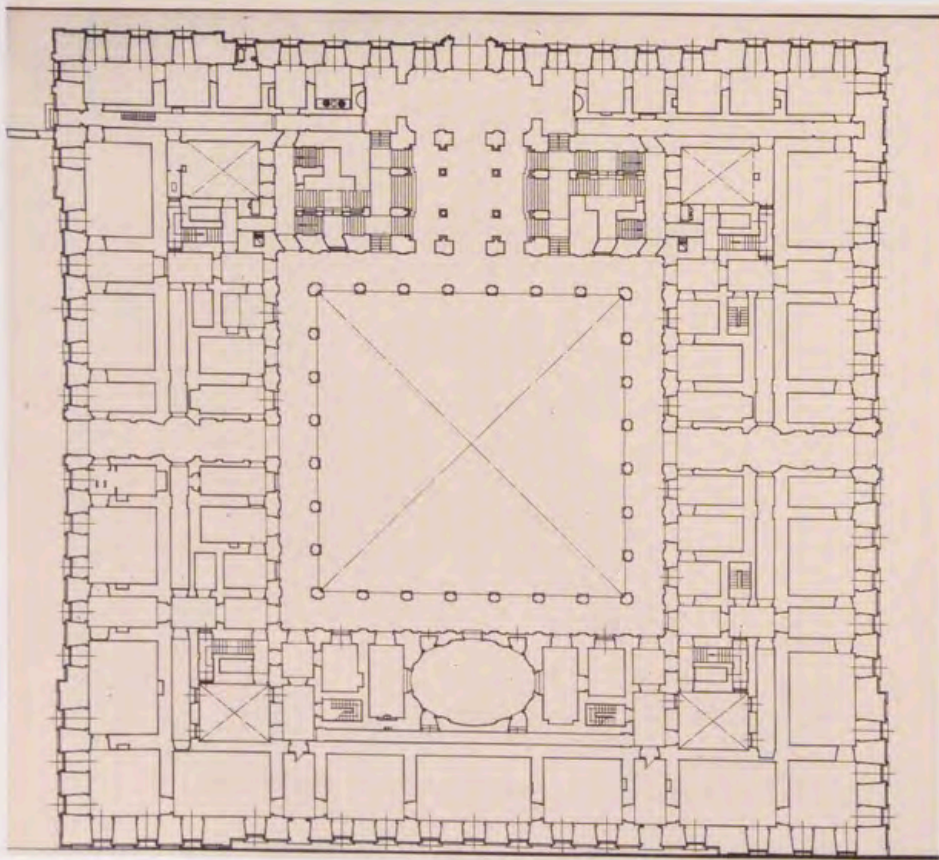
Todo este vasto proyecto quedó limitado al Palacio, que jamás llegó a desempeñar las funciones que se plantearon en el momento de su construcción, utilizándose únicamente de manera esporádica como un pabellón de caza.

Lo mandó construir la reina Isabel de Farnesio en el año 1752, en la Dehesa y Bosque de Riofrío, terrenos que pertenecían a un hidalgo segoviano descendiente del comunero Juan Bravo, el Marqués de Paredes. Estos terrenos, que se encuentran tan sólo a 15 kilómetros del Real Sitio de San Ildefonso -construido también por orden de Isabel de Farnesio y Felipe V entre 1721 y 1741- eran bien conocidos por la Reina, ya que habían sido arrendados desde 1724 (por 7.000 reales) como coto de caza del Rey y de los Infantes.

MOTIVOS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL REAL SITIO DE RIOFRÍO

Se ha discutido poco sobre las causas que motivaron su construcción, dándose por válidas las tradicionales afirmaciones relacionadas con el carácter orgulloso de la reina viuda, Isabel de Farnesio, incapaz de acomodarse al segundo plano al que la había relegado su hijastro Fernando VI en San Ildefonso, y siempre temerosa de poder ser expulsada de este Real Sitio, como lo había sido anteriormente de la Villa y Corte de Madrid ². De este modo se había considerado esta causa como el principal motivo para la cons-

Planta del piso bajo. Palacio Real de Riofrío.



trucción, no ya sólo de un gran Palacio, sino de un gran complejo palatino que no tuviera nada que envidiar a su vecino el de La Granja.

Sin embargo, me parece más acertada la opinión de Teresa Lavalle-Cobo ³, sobre el verdadero motivo de la construcción del Complejo Palacial de Riofrío. Considera que la causa del surgimiento de un nuevo Real Sitio no era el temor de Isabel de Farnesio a ser expulsada de su retiro obligado de La Granja, sino la construcción de una suntuosa residencia para su hijo, el infante cardenal de Toledo, don Luis, el único de los vástagos que la acompañaba en su destierro.

Este Infante, que había sido nombrado a los 8 años Cardenal de Toledo, demostraba poca afición por la vida religiosa. Se dedicaba a la caza y a las aventuras amorosas, hecho que preocupaba a su madre y a su preceptor, el Marqués de Scotti.

El infante don Luis que, como acabo de citar, residía con su madre en La Granja, en caso de morir Isabel de Farnesio quedaría sin una residencia adecuada a su rango, y si abandonaba los hábitos, como sucedió poco más tarde en 1754 (posteriormente se casó con doña Teresa Vallabriga), el problema sería mucho más grave, ya que vería disminuir considerablemente sus ingresos, y de este modo no podría financiarse una gran residencia ⁴.

ARQUITECTOS Y FASES CONSTRUCTIVAS

Tras definir las causas o motivos de la construcción del Palacio de Riofrío, vamos a centrarnos en sus arquitectos y fases constructivas.

Una vez que Isabel de Farnesio se decidiera a construir un nuevo Real Sitio, quizá influida por su secretario personal, el Marqués de Scotti, encargó el proyecto al arquitecto italiano Virgilio Rabaglio, después de conseguir la finca de Riofrío, por 785.551 reales de vellón, y después de que Fernando VI, por un real decreto, la cediese plena jurisdicción civil y crimi-

nal sobre la Dehesa y Bosque de Riofrío el 25 de julio de 1751. A diferencia de lo que ocurrió en el vecino Palacio de San Ildefonso, el Palacio de Riofrío se construyó siguiendo un proyecto unitario, realizado por Virgilio Rabaglio, pese a que la construcción del mismo fue llevada a cabo por varios arquitectos en distintas etapas constructivas:

1ª.- 1752-1753: VIRGILIO RABAGLIO.

2ª.- 1753-1757: CARLOS FRASCHINA.

3ª.- 1757-1762: PEDRO SERMINI

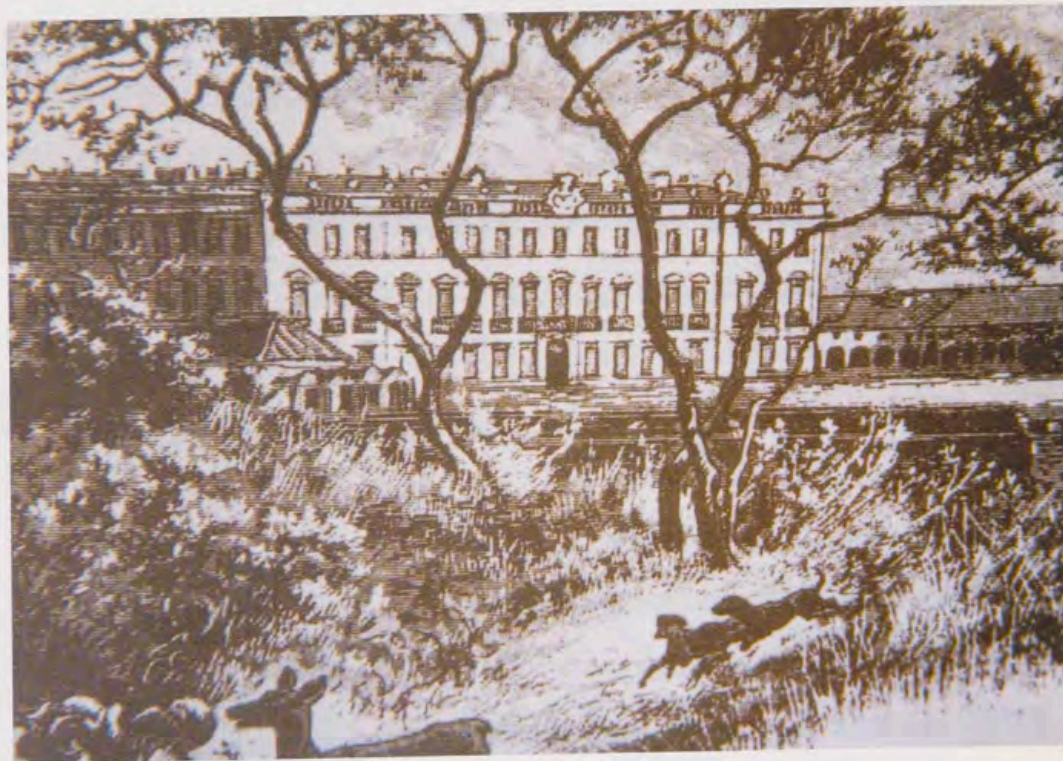
Y JOSÉ DÍAZ GAMONES.

Aunque las obras comenzaron a un gran ritmo constructivo, debido en buena medida al interés de la Reina por la rápida culminación del proyecto,

dirigida por el arquitecto que diseñó el Palacio: Virgilio Rabaglio.

El Palacio de Riofrío es quizá la obra más importante de este arquitecto, que trabajó al servicio de Isabel de Farnesio, cuya biografía no ha sido estudiada en profundidad. Únicamente se conocen, y de un modo parcial, aspectos de su trabajo en la Corte.

Nació en Gandria, localidad de Tesino, al norte de Italia, el 25 de septiembre de 1711. Se formó en Milán hasta que entró en contacto con el círculo de Felipe Juvarrá. En 1736 está trabajando en Turín, en la Iglesia de la Consolata (Juvarrá amplió este edificio,



Vista de la fachada Este, en la que todavía se aprecian restos de edificaciones del ala de Oficios que mira a Poniente. R. Breñosa y Joaquín Castellarnau (1884).

únicamente se llegó a construir el Palacio y parte de las Casas de Oficios. La no conclusión del proyecto del Real Sitio farnesino se debe a una serie de factores trascendentales para el devenir de Riofrío: la muerte de Fernando VI y la subida al trono de Carlos III, y el regreso de Isabel de Farnesio a la Corte.

PRIMERA ETAPA CONSTRUCTIVA: VIRGILIO RABAGLIO (1752-1753)

La Primera Etapa Constructiva duró apenas un año, y fue

cuyo proyecto anterior era de Guarini) ⁵.

La primera noticia que he encontrado sobre su presencia en España se produce en 1757, en relación de los socorros que el Rey ordena pagar a la gente que ha venido de Italia para tabajar en la fábrica del Palacio Nuevo, mientras se les asigna un sueldo ⁶. Paralelamente a sus trabajos en la obra de Palacio, realizaba también otros, para el que sería su gran protector, el secretario de la Reina, el Marqués de Scotti; como los que realizó



en el Gabinete de la Reina en Aranjuez, en 1757, como Maestro de Obras, en la construcción de un nuevo Teatro de los Caños del Peral en 1758, en la realización de obras de ingeniería, como la construcción del Puente Verde de madera que unía Madrid con los Sitios Reales de El Pardo, San Fernando de Henares, El Escorial, y cómo no, el de reciente construcción de San Ildefonso, etc.

Uno de los momentos más importantes de su carrera fue el 27 de junio de 1742, cuando fue nombrado capomastro de las obras del Palacio Real, que se estaba construyendo bajo la dirección de Sacchetti, seguramente por la influencia de Scotti y de Bonavía ⁷. No cabe duda de que Rabaglio, con este nombramiento, se convertía en un arquitecto con renombre dentro del panorama arquitectónico relacionado con el Madrid y la Corte del segundo cuarto del siglo XVIII, lo cual no le impidió seguir trabajando en proyectos particulares fuera de la obra de Palacio. Poco a poco

Virgilio Rabaglio iba acaparando proyectos cada vez más importantes, siempre bajo la protección del Marqués de Scotti, compaginándolos con los trabajos en el Palacio Real. En el año 1745 Scotti le encargó colaborar con Bonavía en la continuación de la obra en la iglesia de los Santos Justo y Pastor ⁸ (obligándose a concluir toda la fachada principal sin las esculturas, los capiteles de las pilastras, los adornos de estuco, los seis arcos de la capilla, las escaleras hacia la bóveda, etc.) ⁹.

Rabaglio siguió trabajando en las obras del Palacio Real de Madrid hasta que en 1748 fue destituido de su puesto por incumplir un permiso ¹⁰.

Rabaglio, arquitecto del círculo de la Reina y del Marqués de Scotti, se encontraba sin trabajo, enemigo de las ideas de Sacchetti para el Palacio Nuevo, como ha quedado demostrado por varios investigadores, ¹¹ era la persona más idónea para trabajar al servicio de la Reina Viuda.

Al decidir ésta la construcción del Palacio de Riofrío, el Mar-

qués de Scotti acudió a su bien conocido Virgilio Rabaglio para ejecutar los planos alzados y decoración según sus directrices. Con esta elección se volvía a reconocer a Rabaglio como uno de los arquitectos más prestigiosos del panorama arquitectónico de mediados del siglo XVIII.

Las obras del Palacio de Riofrío se realizaron por contratas. El 18 de mayo de 1752 se fijaron audiencias en Segovia, Valladolid, Salamanca y La Granja, para contratar maestros, canteros, arquitectos de albañilería, carpintería, etc., y podían ver los planos de la obra, con lo cual se supone que Rabaglio ya los tenía hechos para esas fechas ¹².

El 23 de junio de 1752, Virgilio Rabaglio presenta sus condiciones para la realización del Palacio, pero no será hasta el 1 de julio de 1752 cuando se firmen las escrituras de obligación y condiciones para la construcción y obra del nuevo Palacio y fábrica del Real Sitio de Riofrío, por los maestros arquitectos, residentes en Madrid, Bartolomé Reale y Andrés Rusca.

Con la firma de estas escrituras quedaron definidos los principales cargos de la obra:

- Virgilio Rabaglio, como Maestro Arquitecto Director de la fábrica.

- Carlos y Juan Fraschina, como ayudantes.

- Juan Berueta, como Juez Veedor de las obras.

En estos documentos, firmados por el Arquitecto Director, se describe minuciosamente cómo y con qué materiales quería que los maestros ejecutaran el Palacio y sus dependencias.

Entre las condiciones que Rabaglio pretendía llevar a cabo se encontraban:

- La realización de una cacera que canalizara las aguas del río Peces, para asegurarse el abastecimiento de agua para la fábrica.

- La construcción de un estanque o "Mar", para el depósito de aguas que deberían abastecer las fuentes y los jardines.

- La ejecución de dos calles de acceso al Palacio, una proce-

dente de Segovia y otra desde La Granja.

- La realización de pasadizos secretos, entradas de cañerías de fuentes, etc.

-Especificación de los materiales que deberían utilizarse en la construcción del Palacio y sus dependencias, basándose en la piedra berroqueña, ladrillo y mampostería, con una total ausencia de madera ¹⁵.

Una de las cláusulas firmadas en estas escrituras, la n^o 35, dio lugar a que el trato de los maestros asentistas y el Arquitecto Director de la Obra fuera tenso. Dicha cláusula decía lo siguiente:

"Es condición que los referidos maestros de distintos oficios deberán aprontar todo género de materiales correspondientes y estos deberán ser de los parajes aprobados por el arquitecto, con buena calidad y derechura y no siendo así, no se les admitirá de ningún modo en dicha obra" ¹⁴.

Los maestros también presentaron sus precios y condiciones:

- La presencia de un batallón de guardia de soldados para evitar altercados.

- Que no hubiera tardanza mensual en los pagos.

- Celebrar misa todos los festivos.

Una vez aclaradas todas las condiciones y obligaciones, tanto del Arquitecto como de los maestros, el pliego se firmó el 7 de julio de 1752 ¹⁵.

A partir de la firma de las escrituras, comienzan las obras de explanación de los terrenos (21 de septiembre de 1751), y la realización de la prensa (lo cual confirma los conocimientos de ingeniería de Virgilio Rabaglio), que garantizará el suministro de agua suficiente para abastecer a las fábricas de ladrillo y tejas para el riego y los pastos del término ¹⁶.

Una vez elegido el emplazamiento donde se alzaría el Palacio por Virgilio Rabaglio, el 24 de octubre de 1752 dan comienzo las obras, con la ceremonia de la colocación de la primera piedra, en el lado norte, donde se levantaría la Capilla. Dirige el acto el cardenal-infante don Luis, en representación de la Reina Viuda. Se entierra una caja solada con una colección de las monedas en curso, y una especial, realizada expresamente para tal acontecimiento por un platero madrileño, con la efigie de la Reina por uno de sus lados, y por el otro el proyecto del Palacio ¹⁷.

El 23 de julio de 1752, Carlos y Juan Fraschina comienzan a tirar niveles y se inician las obras del Palacio.

En noviembre de 1752 se colocan los cimientos de las cuatro fachadas del Palacio y al mes siguiente, en diciembre de 1752, Rabaglio envía a la Reina el plano de los jardines. En estas fechas, Rabaglio no tenía todavía asignado un sueldo, a pesar de las constantes reivindicaciones que presentaba junto con las noticias de la situación de las obras, y decide no entregar los planos a sus maestros asentistas, tal y como lo refleja una carta, firmada el 13 de enero de 1753,



del juez veedor de las obras, Juan de Berueta, a Cascos Villademoros, Secretario del Despacho de la Reina ¹⁸.

Este hecho supuso que se planteara a la Reina la cuestión del sueldo de Rabaglio. Esta se hallaba totalmente desconectada de estas cuestiones relacionadas con los sueldos, pagos, arquitectos, obras, etc., que hasta entonces había llevado el recién fallecido Marqués de Scotti. Mal aconsejada la reina viuda, Isabel de Farnesio, por el medidor de la obra y apareja-

Italia, no podía continuar con la obra si no le pagaban la cantidad de 35.000 reales, cifra que pareció desorbitada a sus oponentes en el círculo de la Reina, que influyeron en gran medida para la no aceptación de la misma, y a la vez proponer un sustituto de su agrado. Recayó en la figura del ayudante de Rabaglio, Carlos Fraschina, el cual había trabajado en San Ildefonso, en el encimbrado de bóvedas, y que únicamente tendría que levantar los diseños de Rabaglio ¹⁹.

equipo de aparejadores y asentistas dirigidos por Carlos Fraschina. La Reina pagaba por todos ellos en total menos salario que el exigido por Rabaglio, por eso después de trazar éste los planos, permitió que se marchara ²¹.

Abandonada la obra de Riofrío, Rabaglio vuelve a Madrid, sin embargo no he podido encontrar ningún dato sobre su actividad en la Villa y Corte. Debió seguir trabajando, ya que en 1759 fue citado por la Real Academia de San Fernando, que le concedió el



dor de San Ildefonso, Juan de la Calle (claramente contrario al italiano, el cual prefería el proyecto de jardines para Riofrío de Luis Champión, jardinero de La Granja que seguía los postulados de Le Nôtre), y por Juan Cascos Villademoros, le ofrecieron la cantidad de 18.000 reales de vellón.

Virgilio Rabaglio, después de conocer esta cifra y realizar su propio presupuesto, basado en su propia manutención y la de sus ayudantes y sirvientes, así como la de su familia en

Finalmente, debido a estos enfrentamientos del Arquitecto con sus ayudantes y el Juez Veedor de la obra, Rabaglio abandonó la obra en febrero de 1755 ²⁰.

Desde el fallecimiento del Marqués de Scotti, el 13 de febrero de 1752, su protector desde su llegada a España, la caída de Rabaglio de la obra de Riofrío era cuestión de tiempo; suceso que aconteció, como acabo de citar, tan sólo un año después.

En 1754 la dirección de la obra de Riofrío recayó en un

título de Arquitecto por el gran número de obras realizadas para la reina Isabel de Farnesio y por su pericia ²².

No está definida la fecha de su marcha de España, pero según Bottineau, Rabaglio regresó a Gandria, donde murió el 26 de mayo de 1800 ²³.

Una vez reconstruida, a grandes rasgos, la biografía de Rabaglio y sus trabajos para la Corte, hemos podido comprobar que fue un arquitecto que trabajó prolíficamente, siempre protegido por el Marqués de Scotti.

Brevemente, y a modo de resumen, la intervención de Rabaglio en Riofrío, durante esta primera y corta etapa constructiva, se centró en:

- La elección del emplazamiento del Palacio.

- La realización de una presa que garantizara el agua a la fábrica de Palacio, así como a los hornos de ladrillo y cal asentados en el parque y cercanías de la obra.

- El diseño de los planos del Real Sitio en su integridad, tanto plantas como alzados.

- La dirección en el asentamiento de los cimientos de las cuatro fachadas del Palacio.

- La realización de un proyecto de jardines a la italiana.

No cabe duda de que el Palacio proyectado por Rabaglio constituía el germen de un nuevo núcleo cortesano, con el mismo esplendor y grandeza que los demás Sitios Reales utilizados por el rey Fernando VI y sus círculos cortesanos.

Sin embargo, las tensiones y rencillas existentes entre el arquitecto tesinés y sus ayudantes, asentistas y Juez Veedor de las obras, fueron uno de los motivos que propiciaron que Rabaglio no terminara el proyecto que había diseñado y que le habría sacado del anonimato en el que hoy se encuentra este arquitecto que trabajó para Isabel de Farnesio.

SEGUNDA ETAPA

CONSTRUCTIVA: CARLOS FRASCHINA (1753-1757)

Despedido Virgilio Rabaglio de la obra de Riofrío, se nombró Director de la misma a Carlos Fraschina, aparejador ayudante de Rabaglio, propuesto por Juan de la Calle, no sin antes asegurarse de que Rabaglio dejase todos los planos de la construcción.

¿Por qué después de la marcha del arquitecto no se variaron los planos de la obra?

Sin duda es una cuestión difícil de interpretar debido a la ausencia de documentos que así lo especifiquen. Sin embargo, me aventuraré a expo-

ner algunas hipótesis que creo oportuno señalar:

- En primer lugar, Carlos Fraschina era un aparejador, especialista eso sí, en el encofrado de bóvedas y en la ejecución de planos y obras ya diseñados; pero en mi opinión no creo que estuviera lo suficientemente capacitado para plantear variaciones de envergadura al proyecto de Rabaglio, máxime después de haberse colocado los cimientos de la fábrica.

- En segundo lugar, es importante no olvidar la influencia que el Marqués de Scotti ejerció en Rabaglio a la hora de realizar el plano del nuevo Palacio, directamente inspirado en el Palacio Real de Madrid, incluyendo en este proyecto muchas de las sugerencias que Scotti trató de incorporar a los planos de Sacheti para el Palacio Nuevo.

Si nos basamos en estas hipótesis, podemos sacar algunas conclusiones:

1.- Que la Reina no aceptaría ningún cambio en este sentido por respeto a Scotti, recientemente fallecido.

2.- Que el proyecto de Riofrío, como reflejo del Palacio Real de Madrid, que la misma Isabel de Farnesio había promovido, era de su total agrado.

De estas aventuradas conjeturas se puede obtener la conclusión de que la idea de variar el proyecto de Rabaglio era totalmente imposible para los nuevos responsables de la obra.

De este modo se continuaron hasta el final los proyectos de Rabaglio, tanto desde el punto de vista de la planta como de los alzados y de los materiales, claramente especificados, en las escrituras de obligaciones, por el arquitecto tesinés. Pero centrándonos en la evolución de las obras durante esta segunda fase constructiva, debemos señalar que ésta fue la más espectacular, debido a la rapidez de las obras y al gran número de trabajadores que llegaron a participar en ellas (800).

Durante los años 1754 y 1755 se trabaja con una gran inten-

sidad, debido al entusiasmo de la Reina por su obra, y presiona a los responsables para que se adelante lo más posible. Sin embargo, estos periodos de gran actividad no eran muy duraderos, por una serie de factores, como las pestes, el hambre, el frío, y sobre todo la falta de agua.

Este último, la falta de agua, era el que más afectaba al desarrollo de los trabajos, ya que paralizaba la realización de los morteros y de las fábricas de cal y tejas ubicadas en el parque. Al mismo tiempo generaba problemas de insalubridad en los numerosos barracones que se habían desarrollado sin orden ni concierto en la meseta del Palacio.

De esta situación surgieron las primeras pestes que diezmaron considerablemente la población obrera.

La irregularidad con la que llegaban los sueldos (la Tesorería de la Reina no pagaba a los maestros asentistas y estos a su vez retrasaban los jornales) propició la aparición de hambrunas, que siempre afectaban a los más débiles.

Las bajas temperaturas, heladas y nieves, paralizaban la obra durante los cuatro meses de invierno.

Todos estos factores actuaban sobre los trabajadores de Riofrío, lo cual dio lugar al surgimiento de varias huelgas y motines²⁴. La falta de agua, la falta de comida debido a la escasez de los sueldos, la aparición de la peste y las bajas temperaturas, diezmaron de una manera importante el número de trabajadores, lo cual afectaba directamente a las obras.

A pesar de todo la obra continuaba:

- En 1754 se produce el abovedamiento del primer piso, la colocación de los huecos de las ventanas y los adornos de sillaría hasta la primera cornisa.

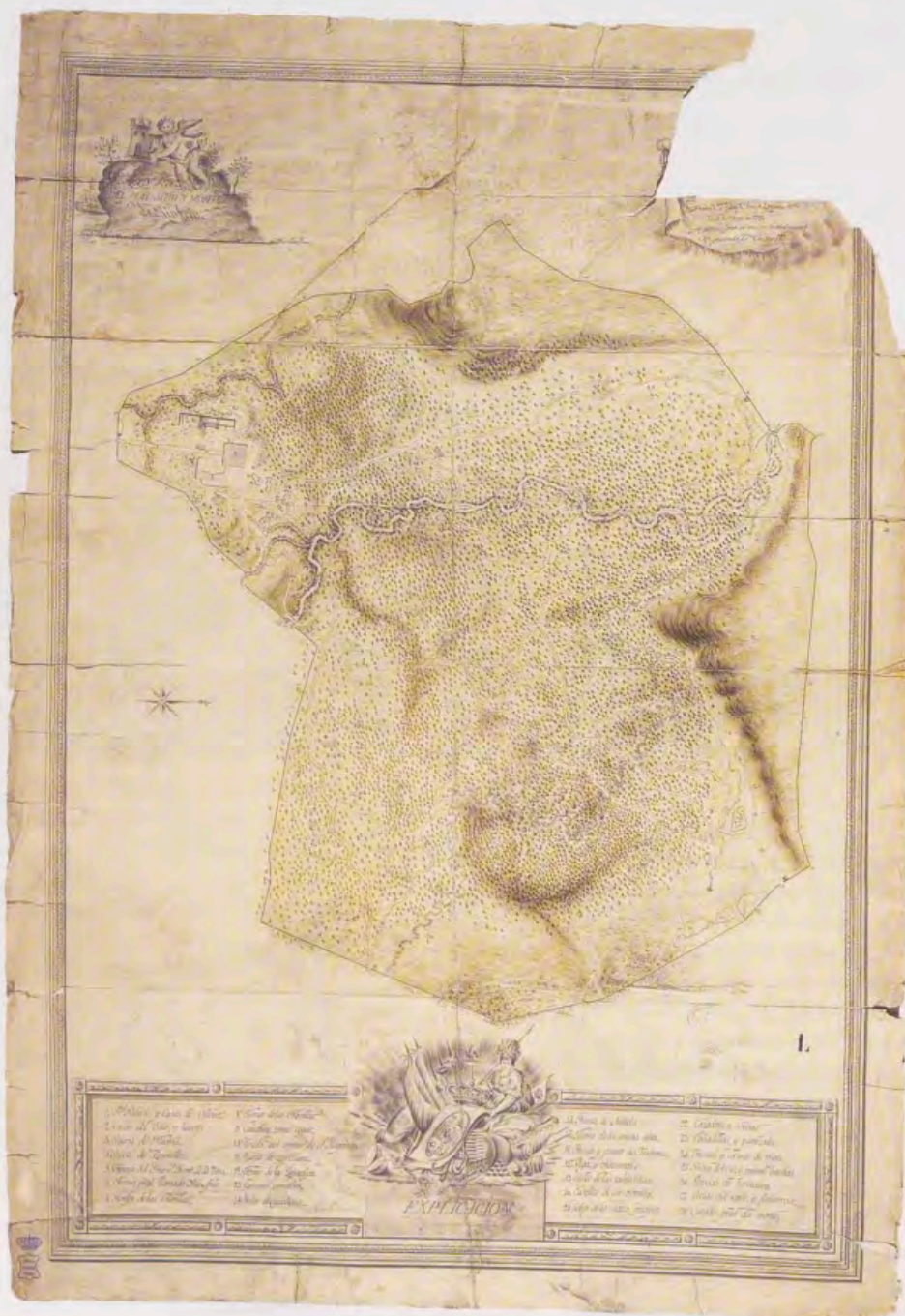
- En 1757 se realiza el abovedamiento de la planta principal y se produce la llegada de Jaime Marquet a la fábrica para la realización de puertas, ventanas, herrajes y la balaustrada de la escalera²⁵.

Por lo tanto en esta *Segunda Etapa* de la construcción del Palacio (1753-1757) se realizó el grueso de la obra, y se llegó hasta el abovedamiento de la Planta Principal.

TERCERA FASE CONSTRUCTIVA (1757-1766)

La tercera y última fase constructiva puede considerarse como la fase de culminación del Palacio, de la realización de los remates y de la construcción de las edificaciones anexas, que constituían la Plaza del Mediodía. Fue llevada a cabo por los arquitectos Pedro Sermini y José Díaz Garmones ²⁶.

Plano del Real Sitio y Bosque de Riofrío, fechado en 11 de marzo de 1792, durante el reinado de Carlos IV. A.G.P. 1671.



- En 1758 se estaba trabajando en los jardines, de acuerdo con el proyecto de Luis Champion, a la francesa (una vez abandonado el proyecto de jardín italiano, proyectado por Rabaglio) ubicados en el Norte, según lo atestiguan las cuentas de gastos de material ²⁷; sin embargo, estos jardines se debieron paralizar en fechas tempranas, ya que no ha quedado ningún vestigio, ni planimétrico, ni *in situ*.

Desde 1759, la reina Isabel de Farnesio empezó a perder interés por el desarrollo de la obra de Riofrío, ya que, debido a la muerte de Fernando VI, pasaba a convertirse en la Regente del trono, en espera

de la llegada de Carlos III, nuevo Rey de España. Inmediatamente abandonó La Granja con todas sus colecciones artísticas y se asentó en la Casa de Buenavista en Madrid.

A partir de 1759, Isabel de Farnesio, como cita José Luis Sancho en uno de sus trabajos ²⁸, apenas prestó atención a Riofrío, considerado como el principal entretenimiento de la Reina en el "periodo triste" que pasó alejada del poder.

Por lo tanto, puede considerarse el año 1759 como el año de la llegada de Carlos III al trono de España, y en el que la Reina Viuda abandonó el proyecto del Real Sitio de Riofrío y, lo que es más importante, la financiación del mismo (que a partir de 1762 corrió a cuenta de las arcas reales ²⁹), el cual se encontraba a mitad de camino para su culminación. Isabel de Farnesio se trasladó a Madrid como Regente, en espera de los que hasta entonces habían sido reyes de Nápoles, acompañada por su inseparable hijo, el infante don Luis, a quien tampoco le interesaba el inacabado Palacio de Riofrío, seguramente por la lejanía de este Real Sitio de la Corte y Villa. Se prefirió construir un nuevo palacio en los alrededores de Madrid, en Boadilla del Monte, a partir de 1763, y se le encargó tal proyecto a Ventura Rodríguez.

Mientras tanto, en Riofrío se continuaron las obras, pero a un ritmo mucho más lento, centrándose en los trabajos de finalización y remates desde el punto de vista exterior, sin preocuparse en ningún momento por la decoración interior: mobiliario, pintura de las bóvedas, enlосados, etc.

- En 1760 se colocan los jarrones, la balaustrada de la cornisa y el escudo de la fachada (realizado por Aurelio Verdá y Bartolome Sermini), y está prácticamente acabado el exterior del Palacio.

- En 1762 el Palacio se daba por terminado, y se inician las obras de las edificaciones

anexas: Casas de Oficios, el Convento con su iglesia, las Caballerizas, Cuarteles y el Teatro. Es también en este año cuando se coloca el retablo de la capilla realizado por H. Dumandre ⁵⁰.

- En 1765 se procedía a la colocación del pavimento de mármoles de la Capilla, quizá la zona más suntuosa, desde el punto de vista decorativo, de todo el Palacio.

- En el año 1766, las obras de las edificaciones de la plaza iban un poco lentas; sólo estaban casi acabadas las del lado izquierdo hasta el centro de la placeta cóncava. Se trataba de las Casas de Oficios, la Iglesia y el Convento, la Portería y el patio en el centro. Este lado iba mucho más adelantado que el del lado derecho, y ya se habían realizado 17 arcos del pórtico ⁵¹.

De las casas proyectadas a la derecha del Palacio se habían colocado los cimientos de la Regalada y las Reales Caballerizas, y se había construido un murallón de 880 pies de longitud con vista a Occidente para la contención de los terrenos de esta parte y los del área destinada a jardines.

También se encontraba en este lado de la derecha el Coliseo construido hasta el cuerpo bajo, con bóvedas en la mayor parte de las piezas ⁵².

El 11 de julio de 1766 murió Isabel de Farnesio en el Palacio de Aranjuez y con ella moría también el proyecto del Real Sitio de Riofrío. Con el dinero obtenido de la testamentaría de sus bienes se consiguió cubrir las edificaciones del lado izquierdo para que no se perdiera lo ya construido ⁵³.

EL FINAL DE UN PROYECTO

A la muerte de la Reina, del vasto proyecto original diseñado por Rabaglio, tan sólo se habían realizado el Palacio y parte de las Casas de Oficios. Ninguno de los monarcas posteriores, desde Carlos III ⁵⁴ a Alfonso XIII, se preocuparon de Riofrío (salvo Isabel II, que decoró algunas de sus salas con ricos papeles pintados decimonónicos, para hacer más

agradables las estancias de su esposo, el rey consorte Francisco de Asís). Se utilizó únicamente como un gran pabellón de caza, sin preocuparse por la culminación de su proyecto, y ni siquiera por su mantenimiento, salvo en las jornadas de cacería.

Todas estas reflexiones sobre el Palacio de Riofrío, sus fases constructivas y sus arquitectos con sus problemas e intrigas, quizá nos hayan permitido entender un poco el triste final de un gran proyecto palacie-

sas de Osuna y Príncipe Pío situadas en la Plaza de los Afligidos. Era un conjunto de edificios que comprendía Casas de Oficios, Cocheras, Furreria y otras oficinas, casa de aves, estanque, jardín y un coliseo. Para ejecutar la remodelación del conjunto acudió Scotti al arquitecto Rabaglio. También colaboraron Bonavía y Rusca en calidad de pintores, como ya lo habían hecho en San Ildefonso⁵⁵.

Fernando VI había permitido que su madrastra permaneciera en estas dependencias, por respeto a su reciente luto. Sin embargo, no estaba dispuesto a que Isabel de Farnesio interfiriera en la vida de la Corte y mucho menos en los asuntos de Estado, por este motivo en 1747 ordena



go, que se paralizó tras la testamentaría de los bienes de Isabel de Farnesio, y cómo su finalidad quedó limitada a la de servir de cazadero estival de la Familia Real, y como almacén del resto de los Sitios Reales.

NOTAS

¹ PONZ, Antonio: *Viaje de España*. t. X, Madrid, 1787, pp. 185-187.

² LAVALLE COBO, Teresa: *El Mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*. Tesis doctoral U.A.M., 1994, pág. 410.

³ A la muerte de Felipe V, Isabel de Farnesio, abandonó el Palacio del Buen Retiro y se estableció en las Ca-

a la Reina Viuda trasladarse a San Ildefonso.

⁵ LAVALLE-COBO, Teresa: Op., cit., pág. 407.

⁴ LAVALLE-COBO, Teresa, Idem., id., pág. 406.

"Aunque se ha dicho repetidas veces que la reina temía que los reyes la despojara del Palacio de San Ildefonso, esto no era jurídicamente posible ya que Felipe V en su testamento dejaba claramente establecido que era la usufructuaria absoluta de todo el Real Sitio hasta su muerte, en que debía reintegrarse a la corona". De este modo, a la muerte de la Reina, el Palacio de La Granja pasaría a la Corona. El infante don Luis se quedó sin residencia alguna. Este fue, según mi opinión, el verdadero motivo de la construcción de Riofrío.

⁵ LAVALLE-COBO, Teresa, Op., cit., pág. 406.



Vista aérea del
Palacio Real de
Riofrio y Casas
de Oficios.

⁶ BOTTINEAU, Yves: *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, pág. 601.

"... los italianos ocupaban un lugar de máxima importancia no sólo por su número sino por sus funciones y especialización".

"... los hermanos Saqueti, Juan Bautista y Carlos (comisario general de las obras del palacio real de Madrid), esperaban la llegada de ayudantes italianos a principios de 1758, como Ambrosio Novil de Lera y la de Olivieri, pero también esperaban la llegada de un grupo compacto que llegó a la fábrica en mayo de 1757. En él había obreros, naturalmente, pero también maestros de obra como Virgilio Rabaglio, destinado a alcanzar cierta notoriedad, ladrilleros y varios estuquistas. Muy pronto este grupo resultó insuficiente. El 19 de enero de 1758 se decidió mandar venir a otros 40 albañiles y un contraamaestre".

⁷ BOTTINEAU, Yves: Op. cit., pág. 676. Bottineau confirma esta noticia:

Fue nombrado maestro arquitecto del edificio el 27 de junio de 1742 (C. SAMBRICIO, en *A.E.A.*, 1972, pág. 522) y progresó mucho al servicio de la Corte española.

⁸ VIRGINIA TOVAR MARTÍN realizó un importante análisis sobre esta iglesia en un artículo de la revista: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, en 1992, con el título de: "La iglesia de los Santos Justo y Pastor de

Madrid, un espacio rococó en clave italiana".

⁹ KUBLER, G: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII." *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957.

Según Kubler, Bonavía estaba construyendo la iglesia de los Santos Justo y Pastor entre 1759 y 1746, pero la gran responsabilidad de Bonavía en Aranjuez le impedía desarrollar perfectamente este trabajo. En 1745 le encarga a Rabaglio que se haga cargo de estas obras, y termina la fachada y algunas capillas.

¹⁰ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 410.

PLAZA SANTIAGO, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad, 1975, pág. 415.

En julio de 1747 Rabaglio solicitó al Rey una licencia para volver a Italia a ver a su familia. Pidió 6 meses con sueldo, que se le concedieron; sin embargo, no regresó hasta el 25 de julio de 1748, es decir un año después de su marcha. Como no justificó su tardanza, se dio orden de no readmitirlo en la obra de Palacio el 28 de julio del mismo año.

¹¹ PLAZA SANTIAGO, F.J. de la: Op. cit., pág. 421.

¹² SANCHO GASPAS, José Luis: "El Real Bosque de Riofrio", en *Catálogo Histórico de Edificios de Patrimonio*

Nacional. Tomo VII: Riofrio, pág. 456.

¹³ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 419. "Todas las paredes del cuarto bajo hasta el piso del cuarto principal deberían ser de piedra berroqueña y librada a picón, y las paredes formadas de ladrillo fino...".

"... No se admitirá división de madera, ni tabique alguno, - ni cosa que huela a madera- debiendo todo ser construido de buena fábrica de ladrillo fino tanto en el palacio como en la Casa de Oficios y otras adyacentes".

¹⁴ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 421.

¹⁵ LAVALLE COBO, Teresa: Idem., págs. 421-422.

¹⁶ LAVALLE-COBO, Teresa: Idem., pág. 415.

¹⁷ RUIZ ALCÓN, María Teresa: "El Palacio de Riofrio", *Archivo Español de Arte*, T. XXXVI, 1963, pág. 285.

¹⁸ LAVALLE COBO, Teresa: Opus cit... págs. 425-424. "Uno de los maestros de la obra de Riofrio dice que ha acudido 2 veces a pedir a Don Vigilio las memorias que necesita para aprontar los hierros en las ferrerías de Vitoria y saca de piedra de sillería en las canteras, lo que no ha podido conseguir se las dé, excusado en su quebrantada salud y diciendole se



Bosque y Palacio
Real de Riofrío.

camina con cautela y que en señalarle sueldo no hallaba nada, por lo que contempla que quizás sea este el motivo de detenerse en dar las memorias que se le piden".

¹⁹ LAVALLE COBO, Teresa: Opus cit., pág. 424.

"Calle opina que si Su Majestad consideraba necesario a Don Vigilio Rabaglio, era forzoso darle lo que pedía, aunque lo consideraba desproporcionado". A.G.P., Caja nº 13588.

²⁰ RUIZ ALCÓN, María Teresa: Op. cit., pág. 286.

²¹ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 424. Véase en : A.G.P., C° 15592. "...el aparejador Carlos Fraschina, con un sueldo de 620 reales de vellón al mes; Juan Fraschina, hermano del anterior, con el mismo sueldo. El hijo de este último, con un salario de 372 r.v.; Francisco Tami, que había trabajado en el Palacio Real de Madrid, ganaba 651 r.v.; Santiago Ferrari y Joseph Diaz, 527 reales de vellón cada uno".

²² BEDAT, Claude: "L'Academie de Beaux Arts de Madrid 1746-1808". Madrid, 1965, pág. 375. De esta manera la personalidad y reputación de Rabaglio eran reconocidas por la mayor autoridad académica, que trataba de organizar el panorama artístico español, suprimiendo a los intrusos (retablistas, entalladores, etc.) y buscando una mayor pureza en la rea-

lización de construcciones dentro de los postulados del barroco clasicista; y garantizar la formación de los nuevos arquitectos.

²⁵ BOTTINEAU, Yves: Op. cit., pág. 616.

²⁴ RUIZ ALCÓN, María Teresa: Op. cit., págs. 286-287.

²⁵ RUIZ ALCÓN, María Teresa: "El Palacio de Riofrío, su Historia y su Construcción", *Revista de la Universidad de Madrid*, vol 11, nº 44, págs 662-665.

²⁶ No puedo especificar la fecha en la que Sermini abandona la obra en favor de Gamones. Por este motivo se engloban los trabajos de estos dos arquitectos en una única y final fase constructiva.

²⁷ A.G.P., legajo nº 25.

²⁸ SANCHO GARCÍA, José Luis: Riofrío, *Catálogo Histórico de Edificios de Patrimonio Nacional*, t. VII págs. 435-441.

²⁹ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 437.

³⁰ RUIZ ALCÓN, María Teresa: Op. cit., pág. 290.

³¹ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 437.

³² LAVALLE COBO, Teresa: Idem., pág. 458.

³³ LAVALLE COBO, Teresa: Idem., págs. 458-459.

"El palacio estaba inventariado entre los bienes que debían repartirse entre los herederos de Isabel de Farnesio, tasado en 14 millones de reales de vellón (según el Archivo General de Palacio, caja 157 histórica). El Rey insinuó que le gustaría quedarse con el palacio, pero ante la elevada suma de su tasación no logró que entrase ni en su hijuela ni en los dos correspondientes a la Corona". "La corona se quedaba con todo menos el edificio del palacio que se repartió proporcionalmente entre los herederos: el Rey Carlos III, el Infante Don Luis, y los herederos del Duque de Parma".

³⁴ LAVALLE COBO, Teresa: Op. cit., pág. 458.

A Carlos III sí le interesaba el Palacio de Riofrío, pero no le tocó en el reparto de la herencia, ni podía costear los 14.000.000 de reales de vellón, en los que el Palacio había quedado tasado en la testamentaria de Isabel de Farnesio. De este modo, la Corona se quedaba con todo, excepto con el edificio del Palacio, que se repartió proporcionalmente entre los herederos: el rey Carlos III, el infante don Luis y los herederos del infante don Felipe, Duque de Parma. Este hecho supuso en gran modo la no terminación del conjunto palacial, ni su mantenimiento.

Las meridianas de los Palacios Reales

Por Jacinto del Buey Pérez



La meridiana es un instrumento astronómico, de rigurosa exactitud, que señala el instante del paso del sol por el meridiano del lugar, y por tanto el mediodía solar. También puede ser de mayor complejidad, de modo que señale la declinación, altura máxima y azimut del sol, o el signo del zodiaco.

Consiste en una línea recta horizontal, situada en el suelo, en la alineación Norte-Sur, sobre la cual incide un rayo de sol que atraviesa un orificio situado a una altura determinada.

En la época de su construcción, la utilidad de la meridiana era manifiesta, pues no sólo señalaba la mitad del día, sino que eran necesarias

para poner en hora los relojes mecánicos, que por entonces no eran demasiado exactos. Se construyeron meridianas en los Palacios Reales siguientes:

- Palacio de Aranjuez.
- Monasterio de El Escorial.
- Palacio del Buen Retiro.

No se conocen otras meridianas reales que no sean éstas.

Cada meridiana tiene un grado de perfección mayor que las construidas anteriormente. Así, la del Palacio de Aranjuez, la primera entre ellas, es la más sencilla, mientras que la del Palacio del Buen Retiro fue de gran complejidad.

PALACIO DE ARANJUEZ

No se sabe quién fue el autor de esta meridiana. En el Archivo de Simancas, en el índice de un libro de inventario, en la parte correspondiente al Palacio de Aranjuez, año 1747, puede leerse literalmente: "Reloj de sol. Id. del caudal destinado para la obra del reloj de sol que se puso en la pieza de trucos de dicho Palacio el mismo año" ¹.

El expediente aludido no ha sido hallado, pero bien podría corresponder a la meridiana existente en dicho Palacio. En este caso, todas las meridianas reales fueron construidas durante el reinado de Fernando VI.

Actualmente esta meridiana se encuentra en la pieza denominada "Despacho del Rey", cuyo balcón mira al mediodía.

Consiste en una serie de baldosas alargadas de mármol blanco de 20 centímetros de anchura, que terminan en otra de 14 centímetros, incrustadas en línea recta en el suelo entre baldosas de barro rojo, que atraviesan la habitación desde el balcón hasta la pared del fondo. En el centro de la franja que forman las baldosas de mármol está grabada una línea recta, cuya longitud total es de 6,1 m, que señala la meridiana, sin ningún otro adorno.

En el hueco del balcón, una lámina metálica rectangular, sujeta por tirantes a la pared, proyecta su sombra sobre el suelo, y llega casi a llenar la franja blanca. Cuando la sombra del rectángulo queda centrada sobre la meridiana son las 12 solares. La operación puede medirse con gran exactitud, por el contraste que ofrece la sombra sobre el fondo blanco del mármol.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

En el Monasterio de El Escorial existen dos meridianas:

- Una en la pieza de la Corte.
- Otra en el cuarto de Su Majestad.

Ambas están situadas en habitaciones contiguas, separadas por una puerta, a escasos metros una de otra. La proximidad de estas meridianas sólo es explicable porque dicha puerta separaba la vida pública y privada del Rey.

Las diseñó Juan Wendlingen, y fue maestro de obras Estevan Baumgartner.

Wendlingen, jesuita nacido en Praga, vino a España, donde fue preceptor de los Infantes ² y

Meridiana en el Cuarto de Su Majestad en el Monasterio de El Escorial. (Fotografía Manuel María Valdés).



Cosmógrafo Mayor del Consejo de Indias ⁵. Durante la expulsión de los jesuitas, que en Madrid aconteció la noche del 2 al 3 de abril de 1767, no sólo no fue expulsado, sino que posteriormente, con fecha 16 de abril del mismo año, se le concede el sueldo de criado del Rey ². Después volvió a Praga, donde murió. Wendlinger se traslada a El Escorial, donde llega el día 22 de mayo de 1755 ⁴, con el objeto de

Lámina metálica sujeta al balcón, que proyecta la sombra sobre la meridiana del Palacio Real de Aranjuez. (Fotografías Manuel María Valdés).

"hacer dos meridianas en el cuarto de S.M., la una en la pieza de la corte, y la otra en el Gavinete" ⁵.

Construyó las meridianas durante el verano de 1755, y vuelve otra vez al Monasterio de El Escorial el 4 de octubre de 1755, para "reconocer las meridianas que ha construido" ⁶.

El funcionamiento de estas meridianas consiste en un rayo de sol que atraviesa un pequeño orificio en la pared y se proyecta sobre la línea meridiana.

Para el libre paso de los rayos del sol, se rebajó el alero del tejado, y se construyeron dos ventanas en forma de embudo, en cuyo final se encuentra una pieza metálica, también de la misma forma, con un orificio que deja pasar el rayo de sol.

Las ventanas se cierran con un portalón metálico, que es preciso abrir para que pase el sol, y pueden verse desde el Jardín de los Frailes.

a) Meridiana de la pieza de la Corte.

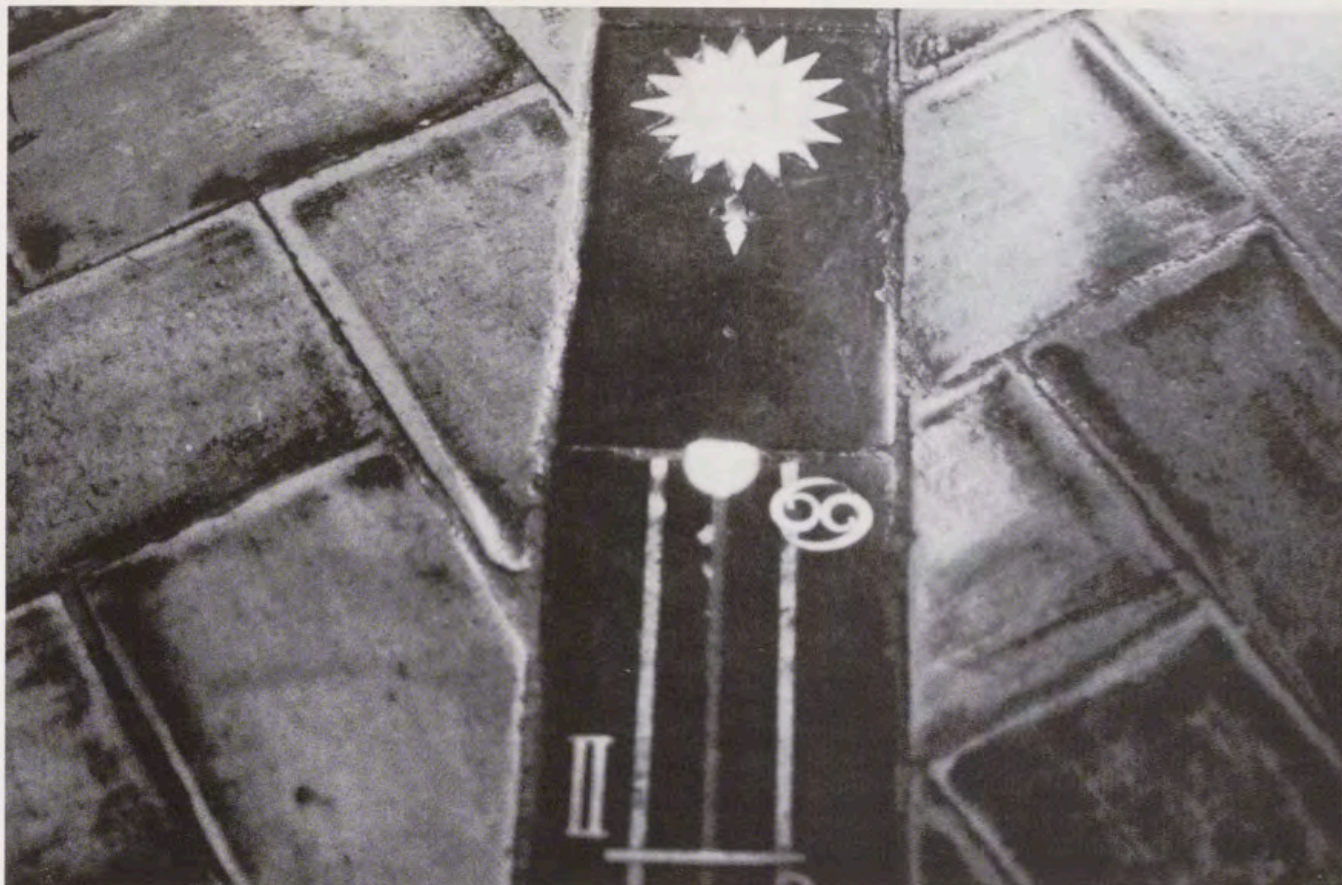
Está situada frente a un balcón, encima del cual se encuentra el orificio ocular de entrada del rayo de sol, a una altura de 3,050 m.

Formada por una franja alargada de baldosas de mármol negro, incrustadas en el ladrillo rojo que forma el suelo de la sala.

Esta franja tiene grabada en toda su longitud una línea central, que es la meridiana, y paralelamente a cada lado otras dos, donde están dibujados los signos del zodiaco.

El ancho de cada línea es de 0,006 m y su separación de 0,05 m. El ancho de la franja de mármol negro es de 0,15 m; y la distancia entre el signo de cáncer y el de capricornio, de 5,333 m. Como adornos, junto al signo de capricornio,





tiene grabados la letra "F" y el escudo real, que en su día estuvieron recubiertos de metal dorado, y que hoy falta. En la parte opuesta, junto al signo de cáncer, un grabado metal dorado que dice: DON JOAN WENDLINGEN STE BAUMGARTNER OST VIEN ORNAVIT 17A55.

b) Meridiana del cuarto de Su Majestad.

Es en todo semejante a la de la pieza de la Corte. Situada frente a un balcón, encima del cual se encuentra el orificio de entrada del sol a una altura de 3,050 m. Está formada por una franja de mármol negro incrustada en el suelo de ladrillo rojo. A lo largo de la franja de mármol, se han trazado tres líneas paralelas, de las cuales la central es la meridiana propiamente dicha, y las laterales llevan dibujados los signos del zodiaco.

El ancho de cada línea es de 0,006 m y su separación de 0,03 m. El ancho de la franja de mármol es de 0,15 m., y la distancia entre el signo de cáncer y el de capricornio de 5,285 m.

Como adorno, junto al signo de capricornio tiene grabada en el mármol la corona real, cuyo correspondiente adorno en metal dorado falta. Junto al signo de cáncer tiene una rosa de los vientos de 16 puntas, en metal dorado, donde están dibujadas las iniciales de los cuatro puntos cardinales.

PALACIO DEL BUEN RETIRO

Esta meridiana ya no existe. Desapareció al destruirse gran parte del Palacio, pero se tiene un buen conocimiento de ella, a través de los papeles de archivo, y del libro que escribió Wendlingen como explicación de la misma ³. Ejemplares de este libro se encuentran en la Bi-

Instante en que el rayo de sol incide, el día del solsticio de verano, en la meridiana del Cuarto de Su Majestad.

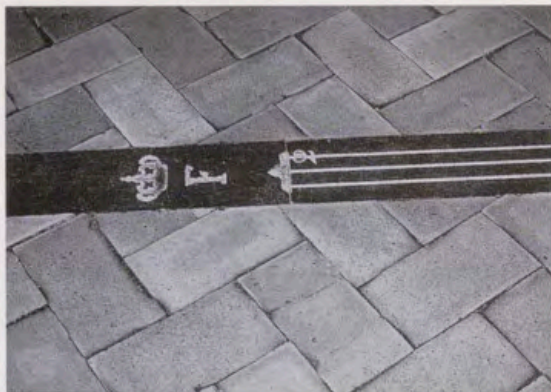
Monasterio de El Escorial.

(Fotografía Manuel María Valdés).

biblioteca Nacional y en la Biblioteca de Palacio. Fue construida por Juan Wendlingen, ayudado por su discípulo Antonio Luis del Real y Lombardon ³, que posteriormente, en 1802, alcanzaría el grado de Teniente General de la Armada, y realizada por Esteban Baumgartner como maestro de obras.

La base de la obra era de mármol blanco, con una faja central de mármol negro, sobre la





Meridiana en la pieza de la Corte del Monasterio de El Escorial. (Fotografía Manuel María Valdés).

cual una línea ancha de plata señalaba la meridiana ³. Al lado de la meridiana se hallaba grabada la declinación del sol.

Otras dos líneas, menos anchas, junto a la meridiana, servían para centrar el rayo de sol sobre la misma, y junto a ellas estaban grabados los signos del zodiaco de plata en relieve ⁷.

Este conjunto estaba rodeado de una línea elíptica, donde podía leerse la altura del sol.

Además tenía ocho líneas horarias cada cuarto de hora, desde las once a la una, y también otras ocho líneas que señalaban el azimut y la amplitud del sol.



Meridiana del Palacio Real de Aranjuez. (Fotografía Manuel María Valdés).

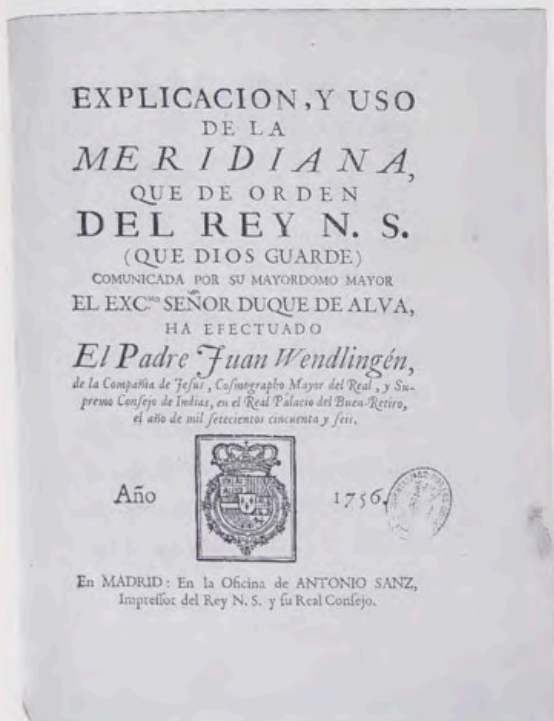


Todas estas líneas eran de bronce dorado con oro molido ⁷.

Como adornos tenía una "F" inicial de Fernando, y una corona real.

Esta meridiana, que en principio se hizo para el cuarto del Rey, donde comenzaron las obras, posteriormente se pasó al cuarto de la Reina, lo que supuso un gasto adicional de 6.946 reales de vellón ⁷. Se terminó de hacer el 10 de julio de 1757 ⁷, pero la Reina habría de gozar poco tiempo de ella, pues murió al año siguiente.

Es sin duda la mejor de todas las meridianas de los Palacios Reales, y fue una gran lástima que se perdiera como consecuencia de la Guerra de la Independencia. Al abandonar Madrid las tropas inglesas el 31 de octubre de 1812, el general Wellington dio orden de destruir el Palacio del Buen Retiro, la zona fortificada más importante de Madrid, que había servido de cuartel durante cuatro años a las tropas de Napoleón ⁸.



Detalle de la meridiana en la pieza de Corte del Monasterio de El Escorial. (Fotografía Manuel María Valdés).

NOTAS

- ¹ A.G.S. Inventario del Tribunal Mayor de Cuentas.
- ² A.G.P. / Expediente personal / C^o1327-5.
- ³ Juan Wendlingen. "Explicación y uso de la meridiana...".
- ⁴ A.M.E. 25 de mayo de 1755.
- ⁵ A.M.E. 25 de abril de 1755.
- ⁶ A.M.E. 4 de octubre de 1755.
- ⁷ A.G.P. / Fernando VI / C^o 362-5.
- ⁸ Conde de Toreno, "Historia del levantamiento... España".

Portada del libro que escribió Juan Wendlingén para explicación y uso de la meridiana del Buen Retiro. (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

La restauración del Cristo de Cellini

Por Alejandro Chamorro Salillas

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Benvenuto Cellini (1500-1570), florentino, orfebre, medallista y escultor, fue una de las figuras más relevantes y controvertidas del Renacimiento.

Trabajó a las órdenes de los papas Clemente VII y Paulo III, del rey Francisco I de Francia y de Cosme de Médicis. Entre sus obras más importantes figuran la Ninfa de Fontainebleau, el salero del Museo de Viena, el Perseo de la Loggia dei Lanci en Florencia y el Cristo crucificado del Monasterio de El Escorial.

EL CRISTO

El origen del Crucifijo se remonta al año 1539. Cuando estaba preso en el Castillo de Sant'Angelo, Cellini tuvo una visión. Tanto le impresionó ésta, que decidió esculpir en mármol, y a tamaño natural, la figura del Cristo que había contemplado.

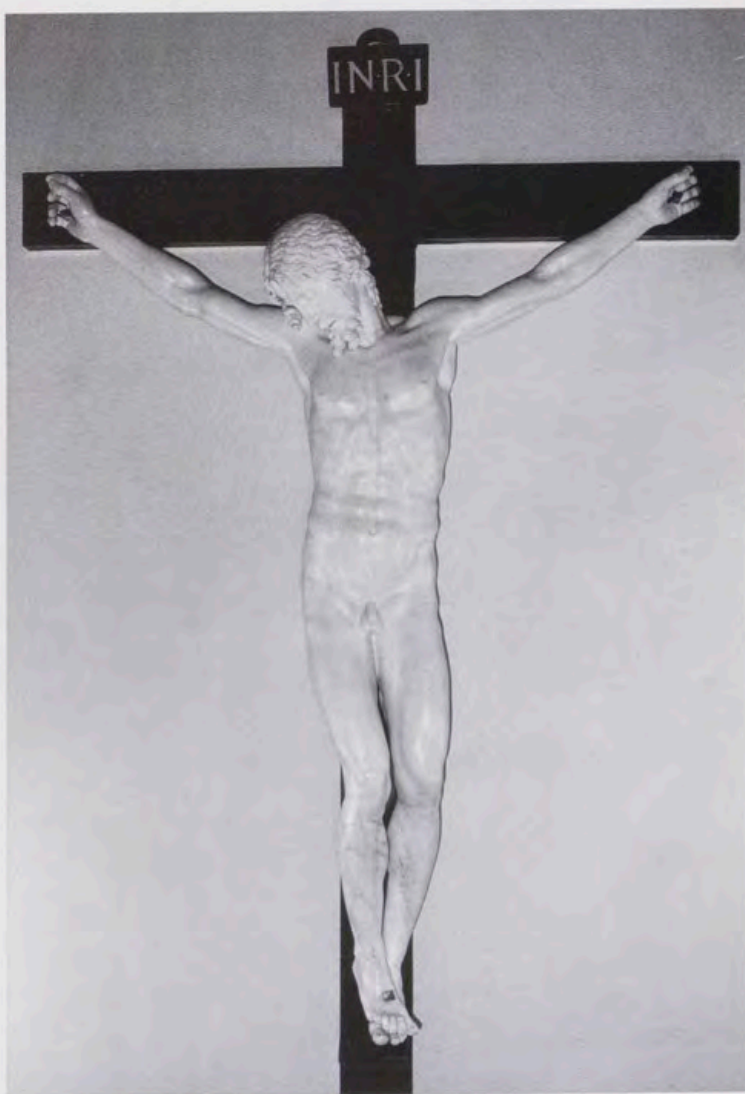
Habitualmente Cellini preparaba los modelos, y su ayudante Antonio Lorencini ejecutaba el trabajo. Pero ésta era una obra muy especial para él, y decidió abordarla solo, siguiendo las normas de Miguel Ángel, al que consideraba el escultor en mármol más grande de todos los tiempos.

En 1555 habla del Cristo en sus *Memorias* con motivo de los trabajos preparatorios de su tumba en Santa María Novella, pero ante la negativa de los frailes de colgarlo sin permiso del Comité de Obras, Cellini decidió cambiar de idea y ofreció el Cristo a la Iglesia de la Nunziata, con la condición de tener allí su sepultura, poniéndose de inmediato de acuerdo con los frailes.

La última referencia que da Cellini del Cristo en sus *Memorias*, en 1562, es con motivo de la visita que le hicieron los Duques de Médicis a su taller. El Gran Duque Cosme I y su esposa Eleonora de Toledo se entusiasmaron con la pieza y se la compraron.

En 1566 es llevado al Palacio Pitti, pero, a la muerte del Duque en 1574, todavía seguía empaquetado en su estuche de madera.

Francesco de Médicis, hijo y sucesor de Cosme, se lo regala un año después a Felipe II, quien lo



coloca en el trancoro de la Basílica de El Escorial.

En la Guerra de la Independencia el Cristo es desmontado por los franceses con intención de llevárselo. El padre Quevedo en su *Historia de El Escorial* señala que el crucifijo fue mutilado por un francés -Quillet- y que permaneció en el Monasterio durante la contienda, ya que ningún carro quiso transportarlo, debido a su enorme peso.

Tal vez por ese motivo se extendiera la leyenda de que el Cristo estaba hecho de un bloque de

mármol y de que los franceses le cortaron los brazos.

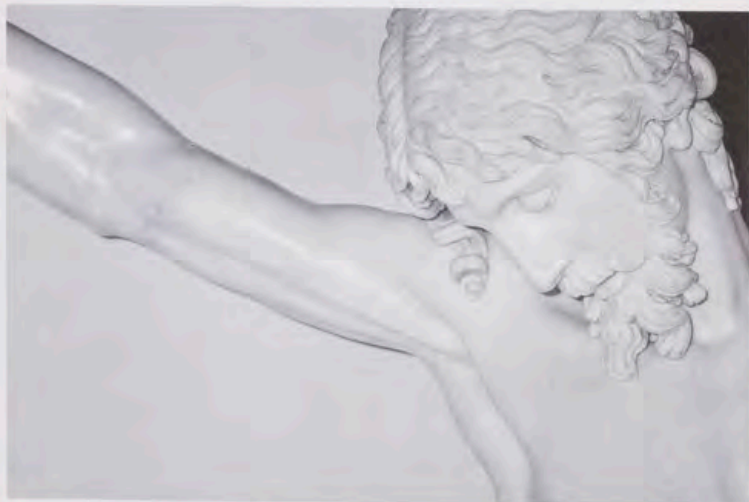
Ya en 1863 Rotondo intuye que los brazos se hicieron aparte y que nunca se aserraron. Ahora, con motivo de la restauración del Cristo, estamos en condiciones de asegurar que los brazos se trabajaron aparte y que los franceses lo más que pudieron hacer fue causar desperfectos en las piernas, debido tal vez al traslado del Crucifijo.

El 19 de marzo de 1814, el Cristo de Benvenuto Cellini fue colocado en su lugar.

EL ACCIDENTE

En 1963, durante la celebración del IV Centenario de la colocación de la primera piedra del Monasterio, la escultura sufrió un accidente fortuito, y el brazo derecho se rompió en varios trozos.

Ese mismo año se restauró y se decidió su traslado a un nuevo emplazamiento, en la capilla de Santa Ursula, que se efectuó el 27 de febrero de 1965. Con esta fecha se eliminó la corona de espinas del Cristo, que era un añadido.



DESCRIPCIÓN GENERAL

Crucifijo realizado en mármol de Carrara, con tres clavos. Las rodillas están algo flexionadas. Su cuerpo aparece totalmente desnudo. Los brazos están en cruz en posición forzada, con las palmas hacia fuera y clavadas. La cabeza está caída hacia la derecha y apoya la barbilla sobre el pecho; ojos semicerrados y boca entreabierta, barba larga y pelo rizado.

La cruz está realizada en mármol negro, también de Carrara. En la parte superior de ésta aparece la inscripción INRI; en la inferior: BENVEN / VTUS . CEL / LINVS . / CIV / IS . FLORE / NT . FACIEB / AT . MDLXII.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Regular. En una intervención de urgencia fue necesario retirar el brazo izquierdo, por el peligro de desprendimiento que presentaba.

El Cristo estaba sucio y deteriorado, debido a anteriores intervenciones mal efectuadas. El brazo

derecho está fragmentado en varios trozos, que fueron pegados con escayola, y otros adhesivos pendientes de determinar en la analítica. Dichas uniones habían virado de color y por la parte superior unas estaban sin repasar y otras lo estaban demasiado, pues habían limado hasta el mármol del brazo. La espalda, a la altura de la axila, se encontraba manchada con alguna sustancia de aspecto grasiento, color marrón oscuro.

Este brazo en un principio no corría peligro de desprendimiento, aunque la unión era defectuosa. Los pernios de unión de los brazos eran de hierro (con el peligro de oxidación que ello conllevaba), y totalmente inútiles, por ser demasiado cortos.

En el tronco del Cristo se apreciaban indicios de haber sido atacado por algún ácido, con el fin de limpiarlo o pulirlo. Esto se observa en que la superficie no es totalmente lisa, ya que quedan granos de cuarzo en relieve.

La cabeza tenía dos agujeros tapados con la cola animal y con restos de carácter orgánico en su interior.

El clavo de los pies era de otro material y de distinta forma que los de las manos.

La cruz estaba sucia, con restos de pinturas y ceras, y presentaba pérdidas, en la parte inferior y en la crucería, de cierta consideración, así como diversas faltas en todas las aristas. Las letras talladas de la cartela inferior se encontraban cubiertas por escayola, aunque con pérdidas que dejaban ver restos de oro.

ANALÍTICA

De los resultados de las análisis se deduce lo siguiente:

*La unión de los fragmentos del brazo derecho se hizo con resina de poliéster cargada con carbonato cálcico.

(Restauración de 1963).

*Las manchas oscuras del mármol, tanto en el brazo derecho como en su axila, estaban producidas por adhesivos de tipo natural (tal vez resina de colofonia -pez griega-), muy utilizados antes y que pudieron ser empleados con motivo de la restauración del siglo XIX.

*Los agujeros de la cabeza se deben a que en ellos estuvo sujeta la corona de espinas. La presencia de una cápsula de un invertebrado en el interior de uno de ellos me parece del todo casual, y no debida a un ataque biológico.

*Las letras de la cartela inferior estaban en origen doradas y no cubiertas por escayola.

*Los clavos de las manos son de bronce; y el de los pies, de latón, es por tanto este último muy posterior.

*Los pernios de los brazos son de hierro y de factura moderna, tal vez de la restauración del 63.

TRATAMIENTO REALIZADO

LIMPIEZA

Brazo derecho:

Es el que tenía más problemas por haber sido restaurado defectuosamente con anterioridad.

Fracturas que se aprecian:

Antebrazo, rotura en dos.

Rotura al nivel del codo.

Brazo, rotura en dos.

Mano, rotos los cinco dedos. El dedo índice por dos partes a nivel de la segunda falange. Los dedos pulgar y anular están reintegrados con escayola a la altura de la primera falange. El pulgar al de la primera y segunda interior.

Los adhesivos empleados en la unión del brazo han virado de color y los excesos no han sido repasados o lo han sido de forma defectuosa -hay zonas en las que se ha limado el mármol-. Se realizó una limpieza mecánica, a fin de suprimir los excesos de poliéster y los restos de escayola.

Se separó una parte que pertenecía al hombro, y que había sido pegada al brazo con escayola, eliminando mecánicamente ésta con bisturí.

Para quitar la suciedad del mármol se hizo una limpieza mixta con goma de borrar, y disolventes orgánicos (acetona+alcohol; 1:1), combinada con lápiz de fibra de vidrio para las zonas más difíciles.

Las reintegraciones de escayola de los dedos no se quitaron, por considerar que se hallaban en buen estado y correctamente ejecutadas.

Limpieza del cuerpo:

El cuerpo y el brazo izquierdo presentaban un grado de suciedad normal, debido al polvo acumulado y a las manchas de manipulación, exceptuando la zona de la axila derecha, con una gran mancha de color oscuro debida a la utilización de una cola natural -pez griega- que al aplicarse con calor había penetrado dentro del poro del mármol. Este mismo tipo de mancha la presentaba la pieza del hombro que había sido pegada incorrectamente al brazo.

1º Se realizó una limpieza mecánica a punta de bisturí, a fin de eliminar los restos de escayola de las axilas derecha e izquierda.

2º Limpieza de todo el conjunto, empleando un chorro de vapor de agua desmineralizada.

3º Limpieza mixta con goma de borrar y disolventes orgánicos (acetona + alcohol; 1:1), combinada con lápiz de fibra de vidrio, para las zonas más difíciles.

4º Se intentó la limpieza de las manchas de la axila y hombro, producidas con pez griega, mediante el empleo de cataplasma de sepiolita y una mezcla de alcoholes y disolventes orgánicos, sin resultados espectaculares. Tan sólo se logró rebajar algo el color.

Limpieza de la cruz:

La suciedad de la cruz era básicamente polvo, restos de cera y pintura en los costados.

1º Limpieza con chorro de vapor de agua desmineralizada. Con este procedimiento se eliminó de forma satisfactoria la escayola que cubría las letras de la cartela inferior, dejando el oro al descubierto.

2º Para la supresión de las ceras se utilizó White Spirit, aplicado con algodón.



5º Los restos de pintura se quitaron con acetona.

Limpieza de los clavos:

1º Limpieza mecánica a punta de bisturí.

2º Eliminación de concreciones con hisopos de algodón en Xileno.

3º Aplicación de una capa de protección mezclada con un inhibidor específico del cobre -In-cralac-.

REINTEGRACIÓN DE FALTAS

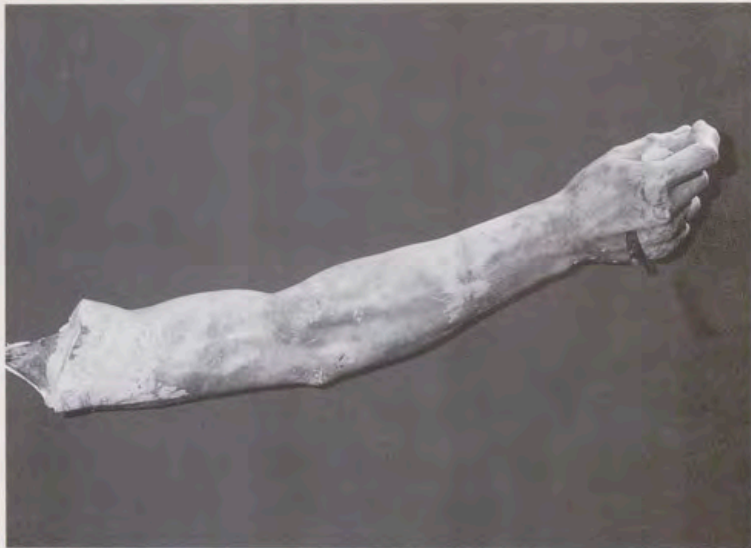
Dada la importancia de esta obra, se consideró oportuno consultar con otros Organismos y expertos para intercambiar información antes de realizar el tratamiento definitivo.

Por este motivo se contactó con el director del Laboratorio de Investigación Científica de los Talleres de Restauración del Museo Vaticano, Sr. Nazareno Gabrielli, responsable de la restauración de la famosa Piedad, de Miguel Ángel, obra contemporánea a la del Cristo de Cellini y con ciertas características similares.

De estas conversaciones se dedujo que el tratamiento que se iba a aplicar era el más adecuado para esta obra y que la reversibilidad estaba garantizada.

Brazo derecho:

Con el fin de disimular el poliéster virado de color de la anterior restauración, con ayuda de



un torno de dentista y de fresas especiales de carburo de 0.5 mm. de diámetro, se hicieron incisiones en el pegamento (sin llegar al mármol), para eliminarlo.

Estas incisiones se rellenaron con una preparación de poliéster que llamaremos "A", a partir de ahora, compuesta por:

- 100 grs. de resina.
- 150 grs. de carga (polvos de mármol de granulometría adecuada).
- 5 grs. de gel de sílice.

(Esta fue la preparación base de todo el proceso de reintegración, de la que se hizo una cantidad y, según se iba necesitando, se mezclaba con el activador y catalizador).

Después de repasado, se entonaron los dedos de escayola, y las reintegraciones con pigmentos diluidos en Paraloid B-72 al 5%.

Tronco - Reintegración del hombro derecho:

La pieza del hombro que estaba adherida al brazo derecho encajaba bastante bien en su lugar en el tronco, a falta de pequeñas pérdidas de materia. La unión y reintegración de esta pieza se hizo con la preparación "A", repasando mecánicamente los excesos.

Cruz:

La reintegración se hizo con la preparación "A", añadiendo pigmento de color negro para entonar.

Como las faltas eran grandes y la superficie era pulida, fue necesario pulir el poliéster una vez repasado.

Se hicieron matizaciones de color con pigmento negro diluido con Paraloid B-72 al 5%.

Clavos:

Una vez protegidos los calvos, se reintegraron ligeramente las faltas con pan de oro al mixtión.

El clavo del pie de latón se eliminó, dado que era de fecha muy posterior y no entonaba estéticamente con el resto.

Se mandó hacer uno en hierro forjado, a imagen y semejanza de los de las manos. Se le hizo

un tratamiento de inhibición a la corrosión y de protección, dorándolo con pan de oro al mixtión, aplicándole una pátina de envejecimiento. Dado que el aspecto que presentaba era idéntico a los originales, y para no caer en una falsificación, este clavo se marcó en su interior con la siguiente inscripción: Pn - 1993.

Cartela:

Una vez eliminada la escayola, se pudo comprobar que existían numerosas pérdidas (tal vez por eso decidieron tapar las letras).

Se hizo una consolidación del oro que quedaba con Paraloid B-72 al 7%, aplicado generosamente con pincel.

La reintegración se llevó a cabo con Gold-finger, diluido en White-Spirit.

Se aplicó localmente, y sólo a las zonas reintegradas, goma laca, a fin de matizar y de proteger.

Finalmente se aplicó por aspersión una capa de protección de Paraloid B-72 al 5% a toda la cartela.

MONTAJE DE LOS BRAZOS Y PROTECCIÓN

Se sustituyeron los pernios de hierro de los brazos por un sistema machihembrado en acero inoxidable.

Para ello se pegaron sendos vástagos de acero en los brazos con poliéster. A su vez se introdujeron dos cilindros huecos de acero en los agujeros de los pernios antiguos del tronco, y se pegaron con poliéster.

De esta forma los brazos quedaban asegurados y no era necesario pegarlos al tronco para que no se cayeran.

Como la unión debía ser invisible, y era necesario poner resina en las grietas de las uniones (en especial en el brazo derecho), se aplicó una



capa de intervención en el interior de los brazos (cuatro manos):

Paraloid B-72, 30grs.

Cera microcristalina, 7-8 grs.

Xileno, 950 cc.

De esta forma, si fuera necesario quitar los brazos por alguna razón, bastaría con aplicar acetona o Xileno en las uniones, para ablandar el Paraloid y la cera, y así retirar el poliéster fácilmente.

Una vez unidos los brazos al tronco, y colocados los clavos, se taparon las uniones con la preparación "A" de poliéster. A continuación se entonaron cromáticamente con pigmento al barniz (Paraloid B-72 al 5%), aplicado con aerógrafo.

Las manchas del hombro derecho, ya que no se podían eliminar, y que causaban distorsión a la unidad estética del Cristo, se matizaron con pigmento al barniz aplicado con aerógrafo, aunque sin intentar eliminarlas completamente.

Por último, se aplicó una capa de protección por aspersión a todo el Cristo con Paraloid y cera microcristalina en la siguiente proporción: 970 cc de Xileno.

40 grs. de Paraloid B-72.

4 grs. de cera microcristalina (MCV 1129).

En cuanto a la cruz, se le aplicó una capa de cera Rember para mármol.

FICHA TÉCNICA

NÚMERO DE INVENTARIO: 10054884.

TIPO DE OBJETO: Bulto redondo.

TÍTULO: Cristo crucificado.

AUTOR: Benvenuto Cellini.

ÉPOCA: Siglo XVI, fechado en 1562.

DIMENSIONES: Cristo. Alto: 184 cm.

Ancho: 149 cm.

Cruz. Alto: 274 cm.

Ancho: 169 cm.

TÉCNICA: Talla, trepado y pulimentado.

LOCALIZACIÓN: Basílica de San Lorenzo. Capilla lateral.

CONSIDERACIONES FINALES

Después de trabajar durante varios meses con esta magnífica obra del Renacimiento italiano, me siento en la obligación de sacar a la luz todas aquellas cosas que me han sorprendido, y exponer una serie de teorías acerca de las vicisitudes que ha sufrido el Cristo.

PIERNAS Y PIES

Se aprecian numerosos injertos. Tal vez el artista se encontrara con problemas de coqueras al tallarlas y no tuviera más remedio que ponerlos.

Esto en principio parece poco probable -por lo menos para todos ellos-, ya que los bloques de mármol se elegían cuidadosamente en aquella época, para evitar este tipo de problemas.



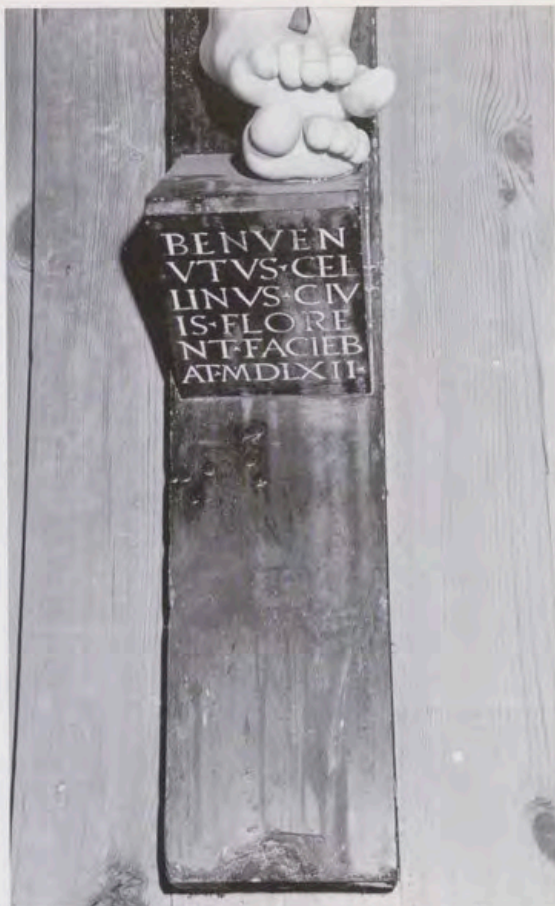
Otra teoría puede ser que durante la invasión francesa el Cristo fuera dañado en su traslado (no hay constancia de cualquier otro movimiento del Cristo, ni antes ni después, hasta nuestros días). Hay que tener en cuenta que si quitamos los injertos de la pierna izquierda, el pie se queda totalmente suelto. Quizá se les rompiera.

Esto explicaría la cantidad de injertos que tienen las piernas, que, por otra parte, son restauraciones típicas del siglo XIX.

El agujero del clavo de los pies tiene un tubo de cobre en su interior, que iba desde la superficie hasta meterse en la cruz -a modo de guía-. Este tubo se encuentra cortado a la altura del apoyo de los pies, lo cual indica que en algún momento estos estuvieron separados de sus piernas. Otro dato significativo es que el clavo que tenían era totalmente distinto y posterior a los de las manos.

TEORÍA SOBRE LA AUTENTICIDAD DEL BRAZO DERECHO

Nada más separar el brazo del tronco, se apreció que una parte del hombro estaba pegada al brazo, con escayola, con grandes pegotes burdamente colocados para disimular el mal ajuste. Dicha pieza se encuentra manchada con pez griega, al igual que el tronco, adonde va unida. El brazo sin embargo está totalmente limpio. Al colocar el brazo en su sitio se vio que éste no



encajaba perfectamente en su lugar (el brazo izquierdo lo hizo de una forma milimétrica), y quedaba una ceja de unos 3 mm en la parte superior, en la que sobresale el hombro.

Por otra parte, se observaron desajustes significativos en cuanto a la talla de la zona de encastramiento, quedando al descubierto huecos que no estaban producidos por pérdida de materia.

Si se mira el brazo de cerca, se ven diferencias de talla con respecto al izquierdo:

*El izquierdo tiene bien definidas las venas y tendones; el derecho, sólo algunos tendones.

*La talla de los dedos es ligeramente diferente en ambos brazos. Las uñas del derecho están más curvadas.

*La mano izquierda está menos trabajada por detrás, y tiene taladros a la altura de la unión de los dedos con las manos, pero es una mano con fuerza.

*La mano derecha está mucho más trabajada, aunque sin gracia.

*Los colores de los mármoles son ligeramente diferentes; es más amarillo el brazo derecho que el izquierdo.

*El brazo izquierdo encaja perfectamente en su sitio. El derecho, no.

*Las incisiones (para que el adhesivo agarre) que tienen los brazos por su parte interna son diferentes.

Esto es, las incisiones del brazo izquierdo coinciden con las de su encastramiento en el hombro izquierdo. Las del brazo derecho son totalmente distintas, y, sin embargo, las de su encastramiento son iguales a las del izquierdo.

Con todo esto deduzco que los dos brazos no fueron realizados por la misma persona, aunque el derecho no desmerece en absoluto del resto de la obra. Cellini nunca hubiera hecho un brazo que no encajara perfectamente. El era sobre todo orfebre y, como tal, estaba acostumbrado a trabajar con total precisión.

El hecho de que el tronco esté manchado de pez griega y el brazo no, me sugiere que, tal vez, el brazo original se rompiera, lo intentarían arreglar pegándolo con pez, y, al no quedar estéticamente como el otro (estaría lleno de manchas, igual que el hombro), alguien decidió encargar otro nuevo a un buen escultor.

¿Cuándo ocurrió esto? Es imposible saberlo.

BIBLIOGRAFÍA

La Escultura. SKIRA. Carroggio S.A. de editores, 1984, Barcelona.

LÓPEZ GAJATE, J. *Real Monasterio de El Escorial, Estudios en el IV Centenario de la terminación del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Ediciones Escorialenses, 1984.

Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura. IV Centenario, Ed. Patrimonio Nacional, 1986.

El Escorial, la octava maravilla del mundo. Patrimonio Nacional. Madrid, 1967.

CELLINI, Benvenuto. *La Vida*, Ed. Planeta, 1984.

MAYORGA, Ricardo. *Los Crucifijos del Real Monasterio del Escorial*, 1915.

Memorias de Fr. Antonio de Villacastín. *Documentos para la Historia de S. Lorenzo el Real del Escorial*. Publicadas por el P. Zarco, Madrid, 1916.

P.F. Francisco de los Santos. *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...*, Madrid. Imprenta Real, 1657.

A. XIMÉNEZ. *Descripción del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*. Madrid, Imprenta Real, 1764.

ZARCO CUEVAS, J. *Guía del Monasterio de El Escorial*. 6ª Edición, 1945. Tip. de los P.P. Agustinos.

P. QUEVEDO, José. *Hª del Real Monasterio de San Lorenzo*, Madrid. Imp. Eusebio Aguado. 2ª ed.

ROTONDO, Antonio. *Hª del Monasterio del Escorial*. Madrid. Imp. Eusebio Aguado. 2ª ed., 1865.

El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio del Escorial. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1965.

VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales. ICOM. Valencia, 1990.

IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. ICOM, Sevilla, 1992.

Hª Universal del Arte. Ed Planeta, Barcelona, 1985.

NOTA: Trabajo realizado por la empresa CHAMORRO C.B. Fotografías: Alejandro Chamorro.

Documentación: Beatriz Chamorro y Paloma Chamorro.

Trabajos de restauración: Alejandro Chamorro.

*Los análisis fueron realizados por Pilar Baglietto, Virginia Arnaiz y Santiago Herrero, miembros del Laboratorio de Restauración de los Talleres del Palacio Real.

Entrevista

Javier Tusell

Entrevista: Juan Hernández

Fotografías: Félix Lorrio



Las publicaciones de Javier Tusell Gómez, profesor universitario, ahora en la UNED, y especialista en Historia española del siglo XX, "veintista" en el argot profesional, tienen un indudable impacto académico y social, tanto por la naturaleza de los temas tratados, nuestra más reciente historia, con capítulos vividos y recordados por todos nosotros, como por las críticas favorables y adversas que despiertan sus trabajos. Hubiéramos querido centrarnos más en el siglo XIX como plataforma histórica inmediata del XX, para añadir datos y difundir hechos del largo período decimonónico que no es suficientemente conocido entre los escolares, los estudiantes y el público en general. Hubiéramos querido hablar más de la UNED como la universidad del futuro, pero inevitablemente la charla derivó hacia el siglo XX, hacia su historia e incluso su política más reciente. En cualquier caso, los temas sobre los que hablamos con Tusell en su despacho universitario fueron muy interesantes y he aquí un amplio resumen de la conversación.

– Hace pocos días leíamos una crítica sobre sus obras recientemente publicadas, y nos llamaba la atención el hecho de haber conseguido poner en el mercado editorial, en el espacio de poco más de un año, casi 1.500 páginas de historia; si a eso se añade su trabajo como confe-



renciante, articulista, tertuliano y catedrático en la UNED, es fácil comprender que se trata de un gran esfuerzo, por mucho que digan algunos que la UNED es una universidad relativamente cómoda, y que da poco trabajo.

– *La UNED da mucho trabajo, como cualquier otra universidad o más; la ventaja que ofrece al profesor es la posibilidad de organizarse su propio trabajo. Para un profesor universitario la repetición anual del mismo programa y el mismo curso, con sometimiento a unos horarios determinados, es algo agotador, pero sobre todo tiene el inconveniente de tener muy hipotecado lo que podríamos llamar el horario personal. Aquí en la UNED es distinto, porque mi patrono soy yo mismo, y me puedo organizar con más libertad de tiempos y ver qué puedo hacer, o mejor, qué es lo que me apetece hacer. Eso es una ventaja sobre todo para lo que se refiere a investigación y posterior publicación. Pero a la vez se convierte en una obligación, porque esa relativa libertad de horarios nos obliga a investigar más y a publicar más.*

– De todas maneras, un libro como el de *La restauración de la Monarquía*, sobre la figura de Juan Carlos I, que suma más de 700 páginas, es un buen registro.

– *En realidad, durante 1995, yo he publicado casi otro tanto, aparte de este libro que usted cita.*

– ¿A qué se refiere?

– *Pues al hecho de que a veces se producen circunstancias como la siguiente: yo soy una de las personas que más saben en España, al menos teóricamente, sobre la Segunda Guerra Mundial. Como el año 1995 ha sido el cincuentenario de su terminación, he publicado un libro sobre este tema, que es una puesta al día de mis investigaciones. Pero a eso habría que añadir un nuevo trabajo, próximo a presentarse, sobre la Dictadura de Primo de Rivera, sobre el que he estado trabajando casi siete años. De manera que los profesores de la UNED tenemos esa ventaja, o esa obligación, de publicar mucho. Y no me refiero sólo a libros de investigación sino de divulgación. No hay más que repasar nuestras colecciones de libros de texto, de las unidades didácticas; las mismas colecciones de Historia 16 cuentan entre sus autores con muchos profesores de la UNED. Lo mismo sucede con las colecciones de Historia de España o de Historia Universal.*

– En su producción se aprecian tanto manuales o compendios sobre el siglo XX, como profundizaciones en temas biográficos o monográficos. Yo recuerdo por ejemplo *La España del siglo XX*, publicada por Carroccio cuando usted era catedrático en Valencia, y otro libro muy recordado de la década de los 70, que sirvió de texto de Historia para los alumnos de COU, editado por Noguer.

– *Este último lo hice en colaboración con Dardé, Avilés y Gómez, y tengo un buen recuerdo de él. Precisamente ahora estoy haciendo otro libro para el COU.*

- Esta labor de manuales, compendios y libros de texto preuniversitarios es simultánea con otras incursiones de investigación más específicas.

- *Yo considero que ambas cosas son casi una obligación. Un historiador profesional tiene que moverse en ambos campos. Tiene que aportar nuevas fuentes, escribir un libro lo más definitivo posible sobre un aspecto concreto, y, al mismo tiempo, hacer interpretaciones históricas de carácter general. Es el propio estado de ánimo del historiador el que le induce a una cosa o a otra, según el momento. A mí me gusta más la investigación monográfica, pero cada cinco o cada diez años procuro hacer un manual más global.*

- Siempre sobre Historia Contemporánea.

- *Sí, lo mío es el siglo XX, desde muy a finales del XIX hasta el momento actual. Yo he ido creciendo en interés hacia lo más reciente, no al revés.*

- ¿Cuándo empieza la Historia Contemporánea en España? Porque hay muchas opiniones, incluso polémicas. Unos dicen que el punto de partida es la Revolución Francesa, otros la Constitución de 1812, otros lo retrasan hasta 1868 con la marcha de Isabel II.

- *En España, al menos en teoría, los historiadores de Contemporánea empezamos con la Revolución Francesa, o con la Independencia norteamericana. Pero existe también una diferencia muy clara entre los "veintistas", y los que se dedican al siglo XIX. Y en el mundo anglosajón la separación es clarísima, pues está situada en torno a la Primera Guerra Mundial, respecto de la cual hay un "antes" y un "después". En España esta separación habría que situarla en la última década del siglo XIX, donde estaría la bisagra. En la Universidad española creo que somos unos 400 historiadores de Contemporánea, pero claramente separados en dos grupos, los del XIX y los del XX. Son dos mundos en cierto modo autónomos, independientes.*

- Es pues un buen momento en la enseñanza de la Historia, con tantos especialistas para tan solo dos siglos.

- *Yo creo que sí, que somos una "potencia" importante. El nivel del profesorado español no merece de ningún otro país europeo. Lo que pasa es que en Francia, por ejemplo, la Historia es una gloria nacional, y en España no, pero tenemos materia como para que lo sea.*

- ¿Qué quiere decir con esto de "gloria nacional"?

- *Me explico: el pasado proporciona la materia de estudio histórico, y en ese sentido el pasado francés y el español son igualmente importantes. Lo de la gloria nacional lo digo porque es lo que son en Francia los propios historiadores, como François Zouré, que es el autor de ese último gran ensayo El pasado de una ilusión, una meditación sobre el final del comunismo. Con El Mediterráneo en la época de Felipe II, de Fernand Braudel, podríamos decir lo mismo. Son grandes ensayistas, son prestigios naciona-*



les. La Historia francesa ha creado unas doctrinas y unos estilos literarios que se han implantado en todo el mundo. En España no sucede exactamente así, pero no obstante el nivel es muy alto. Tenemos una materia prima muy importante, que es nuestro propio pasado, y experimentamos un curioso desplazamiento: lo lógico sería que los historiadores españoles nos dedicáramos más a la Era Moderna, en la que España desempeñó un papel muy relevante. Pero por razones generacionales hemos trasladado nuestro centro de interés a la Era Contemporánea.

- Es cierto, no hay más que ver el aluvión de publicaciones sobre nuestra historia reciente.

- *Yo creo que esta polarización sobre el XIX y sobre el XX es algo que debería cambiar, pero ya no es una cuestión de mi generación sino de las venideras. Ahora, los grandes libros de Historia Contemporánea española, los más novedosos, no están producidos por extranjeros, sino por españoles.*

En cambio, paradójicamente, hemos abandonado un poco la historia de la Era Moderna, cuando en la década de los 40 y los 50 era lo más típicamente nuestro. Son, por ejemplo, los historiadores anglosajones quienes más se ocupan ahora de la España del XVI y del XVII.

El papel de Jonathan Brown en la pintura española del Siglo de Oro es muy característico. Probablemente Pérez Sánchez sabe más, aunque Brown quizá tenga más facilidades docentes. Pero dejando aparte la Historia del Arte, y centrándonos en la Historia a secas, tenemos el caso de John Elliott, como el más característico hoy en día, del historiador de la España del XVII. Quizá es que los historiadores españoles no han aprovechado todo lo que debían.

- El interés por la Edad Moderna en la década de los 40 y los 50 sería por influencia política del momento.

- *Sí, sin duda. Pero hay otros factores que invitan a hacer historia de lo reciente.*

- La abundancia y facilidad de acceder a la documentación del XIX, y más del XX.

- *Efectivamente, ese es un factor, pero también el indudable interés general y social que tiene*

un libro sobre fenómenos recientes. Si uno estudia la toma de Granada nunca va a lograr la trascendencia social que lograría con un ensayo sobre la Guerra Civil Española. De todas formas a los historiadores muy contemporáneos se nos pide demasiado, se nos piden opiniones que no necesariamente nacen del conocimiento del pasado.

– Dicen que al historiador de lo sucedido recientemente le falta perspectiva, le falta distancia, pero eso suena ya a tópico ¿verdad?

– Sí, es un tópico. En primer lugar los historiadores clásicos historiaban sobre lo que acababa de suceder y sobre lo que ellos mismos vivieron. Basta recordar la "Retirada de los diez mil", cuando al llegar a la costa dice Jenofonte: "¡el mar, el mar!" con una vehemencia propia de una experiencia personal, de haberlo vivido, de haber estado allí. Algo parecido sucede con Tito Livio.

– Y con el propio Julio César.

– Claro, con César la Galia estaba "divisa in partes tres", porque él mismo había decidido dividirla así. Creo que un historiador de lo muy reciente actúa en cierto modo como si estuviera "en libertad vigilada", con muchos inconvenientes, porque puede venir un testigo de tal o cual hecho y decirle: "Está usted equivocado y esto no es así, porque yo estaba allí". Por ello este tipo de historia de lo muy contemporáneo, de lo muy cercano en el tiempo, ha de ser por su propia naturaleza una historia abierta y perfectible.

Tiene que partir el historiador de una declaración de estos principios, como diciendo "yo estoy aquí, y desde aquí veo las cosas de esta manera", es como una especie de introducción metodológica de base.

Pero al mismo tiempo el historiador cuenta con una ventaja, y es que en mi memoria, y en la de todos nosotros individualmente considerados, siempre persistirá nuestro propio recuerdo del 23-F o del asesinato de Carrero Blanco. Podemos escribir sobre alguno de estos hechos aportando fuentes y documentos, pero a la vez estaríamos reconstruyendo una experiencia vital y personal. Esa reconstrucción constituye una gran ventaja, siempre que no seas un megalómano, y siempre que hayas sabido captar bien el significado del hecho en cuestión, de ese instante histórico.

– Es oportuna la mención de Carrero Blanco, al menos por dos razones. En primer lugar fue durante muchos años Presidente del Patrimonio Nacional y llegó a escribir en esta misma Revista, en sus primeros números; pero en segundo lugar porque usted escribió en 1993 una larga y documentada monografía sobre su vida y su obra.

– El libro lo escribí con motivo de los 20 años del asesinato, que tuvo lugar en diciembre de 1973, y fue una monografía que me costó mucho esfuerzo, muchísimo trabajo.

– A mucha gente le sorprendió que frente a la imagen política dura de Carrero hubiera un hombre austero, honrado, desde el punto de



vista económico, porque al morir no poseía más que su tumba, la "parcelita" como él la llamaba, y un apartamento a medio pagar en la costa alicantina.

– Sí, en Campoamor, para ser más exactos. Lo que pasa es que este dato, políticamente, no dice nada. Se puede ser perfectamente honrado y absolutamente inconveniente desde el punto de vista político. Repito que me costó mucho esfuerzo el libro sobre Carrero. Me daba mucho miedo Carrero cuando estaba vivo, y procuré acercarme al libro desde la frialdad, pero yo le temía cuando él mandaba. Recuerdo que en aquellos años mi mujer y yo nos encontramos en Estados Unidos, y leímos un día en el New York Times que en España se iba a purgar al profesorado; pues bien, el resto del viaje por aquel país lo pasé absolutamente acongojado. Menos mal que al volver a España me dí cuenta de que el Gobierno no había pensado nunca en serio llevar a cabo tal medida.

Yo procuré ser muy frío, muy distante, al escribir la monografía, y algunos me lo han reprochado, pero me parece que el resultado del libro es honrado, con independencia de que la imagen de Carrero y su relación con la sociedad española salga bastante cruel.

– Carrero escribió dos artículos en esta revista Reales Sitios. El primero en 1964 sobre el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y el segundo en 1968 sobre la batalla naval de Lepanto.

– Sí, escribió mucho con el seudónimo de Juan de la Cosa, sobre táctica y temas navales, y otros trabajos los firmaba con su propio nombre, como estos a que usted se refiere.

– Pues en 1964, en el primer número de la revista Reales Sitios, el que escribió sobre la batalla de San Quintín fue el propio Franco, aunque yo creo que tendría algún colaborador, alguien que le ayudase a escribir aquel artículo. Quizá el propio Carrero.

– No sé. Carrero le escribió muchas cosas, pero tratándose de un tema de historia militar es probable que fuera el propio Franco quien lo escribiera.

- En su reciente libro sobre el rey Juan Carlos I, *La restauración de la Monarquía*, hay una frase en la que usted se refiere al Rey como "una buenísima persona", que es algo que muchos hemos sentido y no hemos acertado a expresar.

- *Es que a veces lo más elemental es lo que descubres al final. La gente se divide en lista y tonta, en buenas personas y malas personas, y habría que empezar por esas declaraciones fundamentales. Yo pensaba, al salir de una de las audiencias con el Rey: "Hay que ver lo que aguanta este hombre, los "peñazos" que debe soportar al cabo del día, para estar conmigo dos horas y media, terminar casi a las diez de la noche, teniéndome que contar cosas de su propia vida". En fin, un "latazo". Y eso no se entiende si no es por un sentido de obligación, de tener que cumplir con su deber. Esto es algo que se aprecia con claridad en el Rey, es un hombre con sentido del deber, que rectifica, que procura estar bien informado, que está pendiente de los demás, que tiene una profesión muy complicada, y que la cumple. Esta imagen parcial del Rey en bermudas, en verano, paseando tan ricamente, pues no es real, no se corresponde con la realidad.*

- Tendríamos que dedicar algunas líneas no al Tusell historiador o profesor, sino al Tusell metido en un cargo político en los tiempos de UCD. Creo que fue con Cavero en el Ministerio de Cultura.

- *Yo empecé con Manuel Clavero de ministro, luego con Ricardo de la Cierva, después Íñigo Cavero, y al final Soledad Becerril. Esos fueron mis cuatro ministros.*

- De aquella época recordamos dos asuntos importantes desde la Dirección General de Bellas Artes: las exposiciones y la vuelta del "Guernica".

- *Yo estoy muy contento de haber sido Director General de Bellas Artes. Y hablo en pasado, porque si lo tuviera que ser otra vez, no lo aceptaría bajo ningún concepto. No volvería porque me parece una etapa ya pasada, pero entonces fue muy atractiva.*

- Era usted catedrático en Valencia, muy joven.



- *Sí, yo fui primero Director General de Protección Escolar en 1977, con Cavero en el Ministerio de Educación. Luego Cavero pasó a Justicia y a Cultura. Fue una etapa apasionante porque había que hacer la transición cultural.*

- Un momento difícil, y algunos dicen que milagroso, porque salió muy bien, pero pudo haber salido mal.

- *Salió bien, sí. Yo recuerdo que al cesar en Bellas Artes en 1982 me fui a despedir del Rey, y me dijo que la Monarquía tenía un apoyo en el mundo intelectual, como no tenía ninguna otra. Y eso fue algo que logró el Rey, pero él me decía: "Habéis conseguido atraer a la gente a La Zarzuela".*

- ¿Y lo del "Guernica"?

- *Pues también es algo de lo que estoy muy satisfecho porque no hubo día que no le dedicara algún tiempo al "Guernica", y el cuadro vino principalmente por el hecho de "dar la lata", de insistir con tesón una y otra vez. Ellos sabían que tenían que devolverlo, pero había que reclamarlo sin cesar.*

- "Ellos" eran el MOMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

- *Sí, y debo decir que allí tuvimos buenos amigos, que colaboraron en la devolución. Pero lo esencial fue el repetir insistentemente que lo queríamos. Por el contrario, la familia Picasso prestó muy poca ayuda.*

- ¿La viuda, Jacqueline?

- *No, ella colaboró, al igual que algunos de los hijos. Pero otros no, otros se querían quedar con la obra, no el "Guernica" en sí, sino los cuadros y bocetos que lo acompañaban.*

- ¿Y lo de las exposiciones de Bellas Artes?

- *Pues aquello fue una contribución más a la idea de que la transición no era algo exclusivamente político, sino también algo cultural, una transformación global de la sociedad española. En aquellos años nació, o al menos se recuperó, la pasión por la cultura.*

Esta pasión podrá ser en parte ficticia, podrá tener inconvenientes, pero tuvo una presencia en aquellos años que consiguió consolidar un "hacer cultural" que estaba perdido. En la práctica, por ejemplo, hubo una difusión de la cultura musical que fue el inicio para que España se poblara de auditorios. También procede de la época de la transición el hecho de que la gente se acostumbra a visitar una exposición los sábados o los domingos.

- En el tema musical influiría mucho Jesús Aguirre, el Duque de Alba.

- *Sí, sin duda, fue el hombre que trajo a Ros Marbá; hizo una buena labor, fue un hombre con vitola. Es uno de los mejores Directores Generales que yo he conocido en el Ministerio. Pero la gran tarea de los auditorios, finalizada en la época socialista, yo creo que en gran parte es obra de Íñigo Cavero, que es un melómano.*

- Y un buen político, que debería escribir sus memorias.

- *Es una persona que con su apariencia modesta administró muy bien carteras muy difíciles, llevándose muy bien con mucha gente. Los dos*



grandes ministros de Cultura que ha tenido este país son dos personas de apariencia no excesivamente brillante, Íñigo Cavero y Javier Solana, y sin embargo son los que han hecho las cosas más importantes, los que han dado más peso a la política cultural. Quizá la ventaja de Solana estriba en que estuvo más tiempo en esa cartera, pero, sobre todo, coincidiendo con una importante crecida de presupuestos.

– Hablábamos de la vuelta a casa del “Guernica”, y el trabajo que dio. Recuerdo la foto en portada del *Herald Tribune*, allá por septiembre del 81, en la que se veía a Cavero junto a un 747 de Iberia, en Barajas, con la bodega abierta mientras unos operarios sacaban el lienzo que venía enrollado. Fue emocionante.

– *Lo fue, porque significaba el final de la transición cultural. Era como un testimonio de reconciliación, como las elecciones, pero en el terreno cultural.*

– ¿A quién se le ocurrió lo del “Guernica” como objetivo que había que cumplir?

– *La verdad es que ese objetivo lo tenía mucha gente, pero una persona debe ser citada, porque trabajó mucho en ello, y trabajó por libre, sin ninguna representación pública: José Mario Armero. Y aparte de él, Íñigo Cavero como Ministro, por supuesto.*

– Y usted mismo, como su Director General.

– *Sí, pero yo de lo que estoy más satisfecho desde el punto de vista personal es de no haber dejado de trabajar ni un solo día en aquello, con todo lo que supuso de alegrías y de berrinches.*

Recuerdo haber llevado una carta de Adolfo Suárez a una hija de Picasso, insistiendo sobre la petición, y esta mujer, Maia, muy estrafalaria, pero muy simpática, se me queda mirando y me dice: “Yo quisiera perderme con este hombre en una isla desierta”.

Yo no sabía qué pensar, después de un viaje a París, para que me dijeran eso. En fin, también hubo sinsabores, por ejemplo, con otros hijos de Picasso, que eran casi intolerables.

– ¿De trato?

– *No, de trato no. Eran como la caricatura de un genio; teniendo tanto dinero no se comprende cómo ponían tantos inconvenientes.*

– Otro berrinche bueno fue su propio cese, que a todos nos sorprendió. Recuerdo que estaba usted en Zaragoza, cuando le llegó la llamada súbita de la Ministra comunicándole la destitución. Fue, cuando menos, sorprendente. Yo creo que se puede hablar ya de este asunto, después de casi catorce años.

– *Yo creo que tenía ya que cesar; en el cargo de Director General no se debe estar ni más ni menos de tres años, y yo ya los había cumplido. No sé. Soledad Becerril era ya mi cuarto Ministro, es todo aquello de que yo era como el que estaba en la casa, y los ministros como interinos. Siempre hay unos celos, que son lógicos. También coincidió con su posible designación como candidata a la presidencia de Andalucía. En fin, yo sabía que aquello tenía que acabar así, y el hecho de que terminara abruptamente pues me convirtió en una especie de ... bueno, que salí*

bien. Y conste que, en aquellos momentos, maldita la gracia que me hizo.

– Fueron momentos duros, porque hacia el 78 ó 79, creo recordar que publicó usted un artículo titulado “Un insensato”, no diremos sobre quién, llamando a las buenas formas en política, aunque hubiera diferencias profundas de fondo entre Gobierno y oposición.

– Yo creo que hubo gente muy injusta con Adolfo Suárez, y la mejor prueba la tenemos ahora. Y algo parecido, en tono menor, va a suceder con Felipe González, que ha cometido muchos errores, indudablemente, pero está muy por encima de lo que es la media de la política española y antes o después se descubrirá. Debo recordar una anécdota del año 1979, después de las elecciones de marzo, cuando se celebra el congreso del PSOE. González sale derrotado y dimite. A mí me cae bien de Felipe González eso que dice pero que nunca cumple: que le apetezca retirarse.

– Pero es que la gente ya no se lo cree.

– Ya, ya lo sé, pero le comprendo. Lo que me ha inducido a pensar mi conocimiento de la historia política es que los políticos no son de plástico, y quiebran por cosas inesperadas, por sensación de impotencia, de cansancio, de desvalimiento. Por sensación de que les fallan sus apoyos.

– Ese podría ser el caso de Suárez, más que el de González.

– Sí, una gran diferencia entre ambos es que Suárez es una persona que ha dimitido mucho. No sólo de Presidente del Gobierno, sino de Vice-secretario General del Movimiento, y de más cosas, y entonces se queda como a la intemperie. Repito que en González pasa algo parecido, ese “querer irse”, es para mí el mejor González.

– ¿Tiene pensado escribir algo sobre Franco?

– Yo he escrito ya sobre Franco y su época en muchas ocasiones.

– Sí, pero me refiero a algo nuevo a partir de los papeles de la Fundación Franco. Porque Suárez, Luis Suárez el historiador, ha hecho un libro, pero creo recordar que usted no ha tenido acceso a esos papeles, a ese archivo.

– Es cierto, pero esos mismos papeles no creo que sean tan decisivos. Lo que le molesta a un historiador es que no todo esté debidamente ordenado en un mismo sitio. Lo que ha ocurrido, creo yo, en El Pardo, es que parte de los documentos se los llevó la familia Franco y otra parte están, curiosamente, a 200 metros del despacho de Felipe González.

– ¿Se refiere a algún archivo en la propia Moncloa?

– Así es, los papeles del archivo de La Moncloa están perfectamente clasificados, y se pueden consultar. Hay un librito, por ejemplo, que escribió Franco durante la Segunda Guerra Mundial, titulado El ABC de la batalla defensiva, acompañado de los mapitas que hacía él mismo, y mucha correspondencia que se ve claramente que pasó por sus manos. En los despachos de los embajadores, las buenas noticias están subraya-

das en azul y las malas en rojo, lo cual es muy característico.

En cuanto a los papeles del archivo de la Fundación Franco, hay parte de ellos que están publicados, bien que con algunas erratas importantes. Dicen que los va a publicar todos, pero se han quedado en el año 1944, un año antes de que yo naciera, y tengo ya cincuenta años.

– Pues yo creo que esos archivos debieran publicarse porque arrojarían más luz sobre nuestra historia y sobre la figura de Franco.

– Hay cosas que Luis Suárez ha citado en su trabajo y que parecen muy prometedoras. Por ejemplo el impacto que sobre Franco tiene el Concilio Vaticano II. Franco no fue una persona de tomar muchas notas, pero algunas aparecen ocasionalmente en el libro de Luis Suárez. Por ejemplo una anotación de Franco, citada por Suárez, es: “No nos quieren en Roma”. Y otra, cuando la entrevista con Hitler: “No podemos entrar gratis”, frase que es muy descriptiva de lo que él pensaba, o sea, que no se podía entrar en la guerra si no le daban algo a cambio. Si le daban algo a cambio entraba, y efectivamente, entró.

– ¿Por lo de la División Azul?

– Entró con la División Azul, y sobre todo entró dando ayuda. En este sentido, no convirtiéndose en beligerante, pero desde luego ningún país neutral dio tantas facilidades como dio la España de Franco.

– Llama la atención, en el libro de Suárez, la protección que Franco presta a los judíos a través del embajador Sanz Briz.

– Pero eso es al final de la guerra. Hay que pensar que Sanz Briz es embajador en Budapest a finales del 44 y comienzos del 45, cuando ya está perdida la guerra. En ese momento lo que hay que hacer es sonreír a los americanos, que son los que tienen intereses con los judíos. De todas maneras la España de Franco nunca fue antisemita en el sentido nazi. Lo fue en sentido ... ¿cómo diría yo?... católico,...

– Retórico.

– Sí, retórico. Por ejemplo en esos años de la Guerra Mundial se funda Sefarad, la revista del Consejo. Es un tipo de antisemitismo que no tiene la brutalidad del nazismo, no es racista, es una oposición, digamos, al pueblo “que mató a Jesucristo”.

– Hay algunas opiniones que justifican el nacimiento o el crecimiento de los fascismos no tanto como afirmación propia, sino como reacción ante el temor del crecimiento de los frentes populares en aquellos años.

– Era un mecanismo muy característico en la Europa de entonces, y todo el mundo lo utilizaba como argumento defensivo. La propia Unión Soviética lo hizo para justificar las purgas de Stalin porque estaban agobiados por el cerco exterior. Ese argumento del temor al otro provoca, en la Guerra Civil española, todas las matanzas: “¡que vienen los otros!”, y entonces matan a Lorca, o matan a los de la Cárcel Modelo. Pero el miedo no justifica la barbarie.

“Lo que le molesta a un historiador es que no todo esté debidamente ordenado en un mismo sitio”

Crónica Cultural



JOSÉ HIERRO, "PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA"

Su Majestad la Reina entregó el IV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana al escritor José Hierro, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Premio, instituido por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, fue fallado el pasado mes de junio y está dotado con seis millones de pesetas, la edición antológica de poemas del autor, unas Jornadas dedicadas al estudio de su obra y un diploma acreditativo.

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

José Hierro, ganador del Premio, nació en Madrid en 1922 y es autor de *Tierra sin nosotros*, *Alegría*, *Con las piedras*, *con el viento*, *Quinta del 42*, *Cuanto sé de mí*, *Libro de las alucinaciones* y *Agenda*, entre otras publicaciones.

Ha sido galardonado con el Premio Adonais, el Premio Nacional de Poesía, el Premio de la Crítica (que le ha sido

concedido en dos ocasiones), el Premio Príncipe de Asturias y el Premio Nacional de las Letras Españolas.

El pasado mes de noviembre se presentó, en el Palacio Real de Madrid, la edición antológica de las obras del autor, a cargo del Patrimonio Nacional y de la Universidad de Salamanca, bajo el título: *Nombres propios*. En el mes de mayo tendrán lugar las Jornadas sobre la obra de José Hierro en la citada Universidad.



CONCIERTOS DE ÓRGANO

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se celebraron dos conciertos, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, organizados por el Patrimonio Nacional.

En el primero, realizado en colaboración con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, actuaron el Coro de la Comunidad de Madrid, dirigido por Paul Goodwin, y el organista Stephen Farr.

Días más tarde intervino Miguel del Barco, con obras como "Pangue lingua a tres sobre tiple", de Aguilera de Heredia, y "Tiento de medio registro de baxon de Sexto Tono", de Correa de Arauxo, entre otras.

Por otra parte, el Patrimonio Nacional, en colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia, organizó un concierto en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, con motivo de la celebración de la III Conferencia Europea de Educación de Adultos, que tuvo como organista a Maite Iriarte.

Asimismo, con la participación de la Asociación Cultural "El Eslabón", se organizó un concierto de coro y órgano patrocinado por Argentaria, en la Capilla del Real Monasterio de la Encarnación, a cargo de la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial y la organista Lucía Riaño.

CICLO DE CONFERENCIAS "LA CORONA Y LA CIENCIA".

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se ha celebrado el Ciclo de conferencias "La Corona y la Ciencia" (I. Época de los Austrias) en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid. En la primera sesión intervino Guillermo Céspedes del Castillo, académico de la Real de la Historia y catedrático, con una conferencia titulada "El conocimiento del mundo". Posteriormente, Pedro Lain Entralgo, académico de la Real de la Historia, disertó sobre "El conocimiento de la naturaleza". Por último, Luis Suárez Fernández, académico de la Real de la Historia, y catedrático, habló sobre "El conocimiento del hombre".



X CICLO DE "MÚSICA EN NAVIDAD"

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, tuvo lugar, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, el tradicional concierto navideño, en el que intervino el Coro Nacional de España, dirigido por Rainer Steubing-Negenborn,



y el organista José Peris Lacasa. La colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura hizo posible la actuación del Coro Nacional de España.

En el programa, titulado "La Navidad en Europa", se presentó una muestra de la obra de los grandes maestros de las Cortes de Europa, coincidiendo con la Presidencia de España en la Comisión de las Comunidades Europeas.

CATÁLOGO DE MANUSCRITOS DE LA REAL BIBLIOTECA

El Patrimonio Nacional ha llevado a cabo la edición impresa de los tres volúmenes del Catálogo de Manuscritos de la Real Biblioteca, que constituyen la primera entrega. Se han editado dos volúmenes de descripciones, que comprenden un total de 1.300 códices y el correspondiente de Índices.

Para cada uno de los códices, el Catálogo ofrece un encabezamiento normalizado, título y mención de responsabilidad, una esquemática descripción física, datación y relación de contenido, nota bibliográfica, procedencias, encuadernación, antiguas signaturas, etc.

El volumen de Índices, con un total de 12 listados correspondientes a otros tantos puntos de acceso, permite recuperar la información contenida en los volúmenes de descripciones. Es el punto de partida para la lectura del Catálogo.

El trabajo ha sido realizado por un equipo de filólogos e historiadores especialistas en descripción de manuscritos, y ha contado además con un

CATÁLOGO DE LA REAL BIBLIOTECA
TOMO XI
MANUSCRITOS
ÍNDICES VOLÚMENES I Y II



equipo de asesoramiento, formado por destacados y reconocidos expertos en varias ramas de las Humanidades: P.M. Cátedra, catedrático de Literatura Medieval de la Universidad de Salamanca; Elisa Ruiz, profesora titular de Paleografía en la Universidad Complutense; Fernando Bouza, profesor titular de Historia Moderna en la Universidad Complutense; y Carmen Codoñer, catedrática de Latin en la Universidad de Salamanca. A ellos hay que añadir una lista interminable de investigadores que frecuentan la Biblioteca y se acercan al Equipo de Catalogación de Manuscritos para intercambiar conocimientos.

Notas y Documentos

REMODELACIÓN DEL VIEJO TEATRO DEL REAL COLEGIO DE ALFONSO XII

En 1908 tuvo lugar el traslado definitivo del Teatro del Colegio desde el enorme y desangelado Salón situado encima de la Biblioteca Real del Monasterio de El Escorial. El 21 de mayo de 1992, año de innumerables acontecimientos históricos, el Colegio de Alfonso XII quiso unirse a tan solemnes efemérides nacionales con la renovación de su deteriorado Salón de Actos.

Las estructuras de remodelación y las transformaciones necesarias en el Salón de Actos se iniciaron el 16

Salón de Actos. Desaparecieron las butacas y todo el complicado maderamen del empobrecido y peligroso escenario, las raídas cortinas, el tendido de cables y el piso de pino, visiblemente deteriorado. Sólo pudo aprovecharse el sistema de rastreles que, a su vez, tuvieron que ser alargados con el fin de alcanzar una altura inicial de 18 cm. en la entrada del Salón, avanzando en progresivo declive hasta morir en la cota cero, junto a la embocadura del escenario.

Por los canales de los remozados rastreles se fueron distribuyendo los tubos protegidos para llevar la calefacción, las luces del salón y del escenario, cables de megafonía, de

De las butacas se conservaron los armazones antiguos de hierro niquelado. Se cambió la tapicería, en sus bajos, rellenos de asientos y espalderas. Los brazos de las butacas antiguas se enviaron a Guadalajara para poner nuevos suplementos en sus bases, de 5 cm. de grosor, con el fin de hacerlas más cómodas. Las armaduras se niquelaron; y las maderas de apoyo de los brazos, los enmarques, los bajos y las espalderas, fueron pintados de negro mate. El nuevo tapizado de tela afelpada, color verde olivo muy tenue, es muy relajante. El número de butacas se redujo de 494 a 472. Las 22 perdidas han quedado perfectamente justificadas, al ganar el resto en altura y en comodidad.

El escenario fue renovado totalmente y en vez de las maderas viejas de todo el entarimado, con el peligro que ello suponía, se colocó una estructura de tubos de hierro, con planchas de un conglomerado bastante pesado e ignífugo. Las paredes laterales, la del fondo y el suelo del escenario se han pintado con un gris muy apagado, a fin de evitar los reflejos de los potentes focos, con su variada gama de colores, distribuidos en sus torretas metálicas de aluminio. La nueva cortina de la embocadura va colocada a ras de la parte interior del arco principal. Es de terciopelo granate y lleva bordado en la parte superior el escudo del Real Colegio en hilo de oro. Los trazos del escudo son suficientemente gruesos como para poder ser vistos desde el fondo del Salón. La parte delantera del escenario está rematada en forma de la mitad de un yugo, con dos artísticas escaleras de acceso al escenario, a derecha e izquierda. En los dos ángulos de las mismas se hallan colocadas dos preciosas jardineras con plantas decorativas.

Las ventanas y arcos lucen nuevos cortinajes de color rojo. Tanto el tapizado de las butacas como el cortinaje, bambalinas, telón de fondo y las alfombras del suelo y de las escaleras han sido tratados con sustancias ignífugas, de conformidad con lo exigido por las leyes actuales para el uso de lugares públicos.

La obra llevada a cabo en el Teatro del Real Colegio de Alfonso XII



de marzo y, en efecto, se consiguió batir un récord de fechas en el acelerado ritmo de su ejecución, pues el trabajo se entregó perfectamente rematado en todos sus detalles el 20 de mayo. Cinco días después se puso en escena la famosa obra de teatro de Alejandro Casona: "Sancho Panza en la Insula", interpretada magistralmente por los profesores con la estimable colaboración de algunos alumnos. La obra de remodelación comenzó sincronizada en sus múltiples facetas de lugar, tiempo, personas y actuaciones de cada grupo, en sus parcelas previamente asignadas e interrelacionadas.

En primer lugar se procedió al desmantelamiento total del viejo

vídeos, de mezcladoras, de amplificadoras, de juegos de luces y candilejas. Todo ello centrado en sus mandos modernos en la antigua cabina del cine. Para insonorizar el entarimado se colocaron planchas de vitrofil y en el pasillo central se utilizó el moderno sistema de arlitas.

El lujoso entarimado del teatro lo realizó un experto con madera bien madura de roble canadiense, tratado contra la carcoma y las voraces termitas. Esta noble madera luce un vetado muy atractivo y elegante. A continuación se procedió a su acuchillado y lijado con máquinas modernas. Por último, se hizo un perfecto barnizado. La pieza denota en la actualidad un gusto exquisito.

Notas y Documentos

ha sido financiada íntegramente por la comunidad agustiniana, e impresiona por su sencillez y elegancia. Es perfecto el equilibrio de los colores. Por supuesto, cabría siempre discutir sobre pequeños detalles, pero, como ya dijeron los sabios latinos, "parum pro nihilo reputatur", lo poco no debe tenerse en cuenta. Desde aquí queremos dar las gracias a cuantos han contribuido con su esfuerzo personal a la magnífica realización de este obra de tanta perfección y mérito.

Leónides Antón de Lucas

PINTURA FLAMENCA INÉDITA EN EL PALACIO DE SAN ILDEFONSO

Son aún numerosas las pinturas flamencas que permanecen inéditas y sin que se haya identificado su autor en las Colecciones Reales.

Afortunadamente, tras el inventario realizado en los últimos años por el Área de Conservación del Patrimonio Nacional, y las tareas de documentación de obras que se llevan a cabo en la actualidad, muchos de estos autores están saliendo a la luz.

Sirvan de ejemplo las tres obras que ahora presentamos:

"RAMOS DE FLORES EN TORNO A LA VIRGEN CON EL NIÑO"

Obra perteneciente a Jan van Kessel "el Viejo", pintor nacido en Amberes en 1626 y muerto en 1669. Hijo de Jerome van Kessel, nieto de Brueghel de Velours y alumno de Simón de Vos. Maestro de la Cofradía de San Lucas ya en 1644, supo aunar perfectamente las enseñanzas de sus predecesores y las tendencias artísticas de su época. En su obra trató gran variedad de temas: paisajes, flores, alegorías, etc. con gran perfeccionismo técnico y profundo equilibrio compositivo. En los temas de flores no sólo muestra la influencia de sus familiares sino también la de Daniel Seghers. Para los medallones centrales reproduce a veces obras de Rubens.

Este cuadro forma pareja con el catalogado en el Museo del Prado con



el número 1552, "Guirnalda con el Niño Jesús y San Juan Bautista". Está firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J.V. Kessel fecit", sus medidas coinciden y también la numeración pintada en el mismo ángulo (Núm. 57 pintado en blanco) lo que supone la misma procedencia: la Colección de Carlos IV. Desde el punto de vista compositivo consta de cuatro ramilletes de flores simétricamente dispuestos en los ángulos, y un registro barroco central en el que se inscribe la figura de María sosteniendo en sus brazos al niño. Son característicos las rosas redondeadas, la delicadeza de la iluminación o el rigor con que se

reproducen los insectos (la mariposa blanca se repite de forma muy similar en el cuadro del Prado).

Esta obra forma parte actualmente de la decoración del Dormitorio Principal de las habitaciones privadas del Palacio de la Granja.

Su número de inventario es: 10024115.

"PAISAJE CON FIGURAS BAILANDO" Y "PAISAJE CON FIGURAS JUNTO A UNA FUENTE"

Los otros dos cobres que presentamos son obras de Peter van Bloemen, autor del que no se conservan muchas obras identificadas en España.

Nacido en Amberes en 1657, pasó bastantes años en Italia, hecho que influyó mucho en él. Regresa a su país en 1694. Fue hermano de Jan Frans y de Norbert van Bloemen. Murió en 1720.

Las dos obras representan escenas campestres, caracterizadas por su desenfadado y luminosidad, en las que con un fondo de construcciones en ruinas, a las que va invadiendo la maleza, se disponen pequeñas figuras. En el primer cuadro una pareja baila, mientras otras figuras, en pie o sentadas junto al camino, los observan. En el segundo un grupo de hombres y mujeres descansa junto a una fuente. Dos de las figuras están vueltas mirando los chorros de agua.



Descubra el Televisor del Año 95/96.



Juntas hacemos tu vida mejor.



Es fácil entender porqué un jurado europeo de periodistas especializados ha elegido el televisor Philips WideScreen Plus 28 PW 9521 "Televisor Europeo del Año 95/96".

La más clara y perfecta imagen en pantalla panorámica que usted jamás haya visto.

Compruébelo personalmente en su distribuidor Philips. **MATCH**  **LINE**



PHILIPS

BC
Tel
BI
MA
BA
SA
EX

Bodegas Bilbainas es una sociedad fundada en 1901, aún cuando el comienzo de su actividad se remonta a mediados del siglo XIX.

Es una explotación de 260 hectáreas de viñedo propio, situada rodeando la bodega, en el municipio de Haro, corazón de la Rioja Alta, donde se cultivan las variedades Tempranillo, Garnacha, Graciano y Mazuelo.

El vino tinto VIÑA POMAL, procede de un excepcional viñedo de 100 hectáreas de la propiedad de Bodegas Bilbainas en el término de Haro.

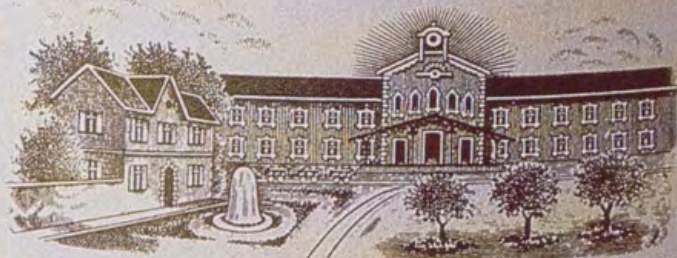
VIÑA POMAL RESERVA 1989 está elaborado con un 80% de uva Tempranillo, un 10% de Garnacha y el 10% restante repartido, en proporciones casi iguales, entre las variedades Graciano y Mazuelo.



REG. EMB Nº 1910

RIOJA

Denominación de Origen Calificada



BODEGA Y VIÑEDOS EN HARO

VIÑA POMAL

Reserva 1989

12% Vol.

75 cl e

EMBOTELLADO EN LA PROPIEDAD

BODEGAS BILBAINAS
HARO · RIOJA ALTA · ESPAÑA

BODEGA: C/ Estación, 3 - 26200 Haro-La Rioja
Telf.: (941) 31 01 47 Fax: (941) 31 07 06

BILBAO - Particular del Norte, 2 • Telf.: (94) 479 04 01 - Fax: (94) 415 00 59

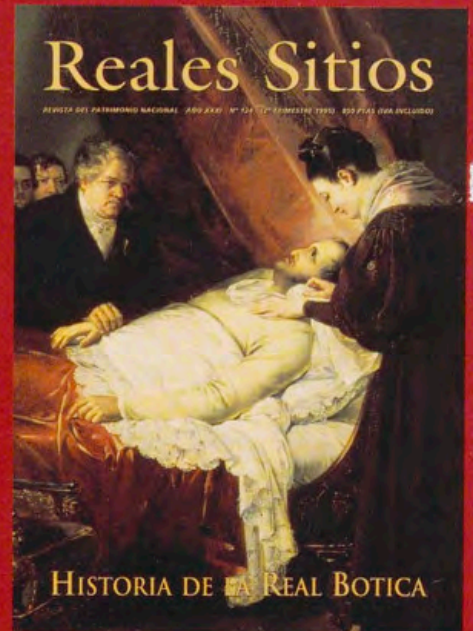
MADRID - Luis Peidró, 4 - 28007 Madrid • Telf.: (91) 552 39 77 - Fax: (91) 552 43 07

BARCELONA - Vía Augusta, 42 - 2º - 08006 Barcelona • Telf.: (93) 416 03 59 - Fax: (93) 416 09 24

SAN SEBASTIAN - Gaztela, 8 - 3º - 20015 San Sebastián • Telf.: (943) 32 21 10 - Fax: (943) 32 21 10

EXPORT DEPT.: P.O. Box 124 Bilbao • Telf.: (34-4) 415 17 41/08 Fax: (34-4) 415 00 59

Reales Sitios



Cada trimestre,

80 páginas con temas sobre los bienes histórico artísticos que conserva el Patrimonio Nacional, noticias, actividades y entrevistas con destacadas personalidades del mundo de la Cultura.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Suscripción a partir del número (inclusive):

DATOS DEL CLIENTE

Nombre: _____

Domicilio: _____ Telf.: _____

Población: _____ C. Postal: _____ Provincia: _____

DIRECCIÓN PARA EL ENVÍO

Nombre: _____

Domicilio: _____ Telf.: _____

Población: _____ C. Postal: _____ Provincia: _____

FORMA DE PAGO: Contrareembolso Domiciliación Bancaria

Banco: _____ Sucursal: _____ Nº cuenta: _____

Suscripción anual (4 números): España, 2.500 ptas.; extranjero, 5.000 ptas.
P.V.P. ejemplar atrasado: España, 800 ptas.; extranjero, 1.600 ptas.

Enviar el cupón a:

REALES SITIOS

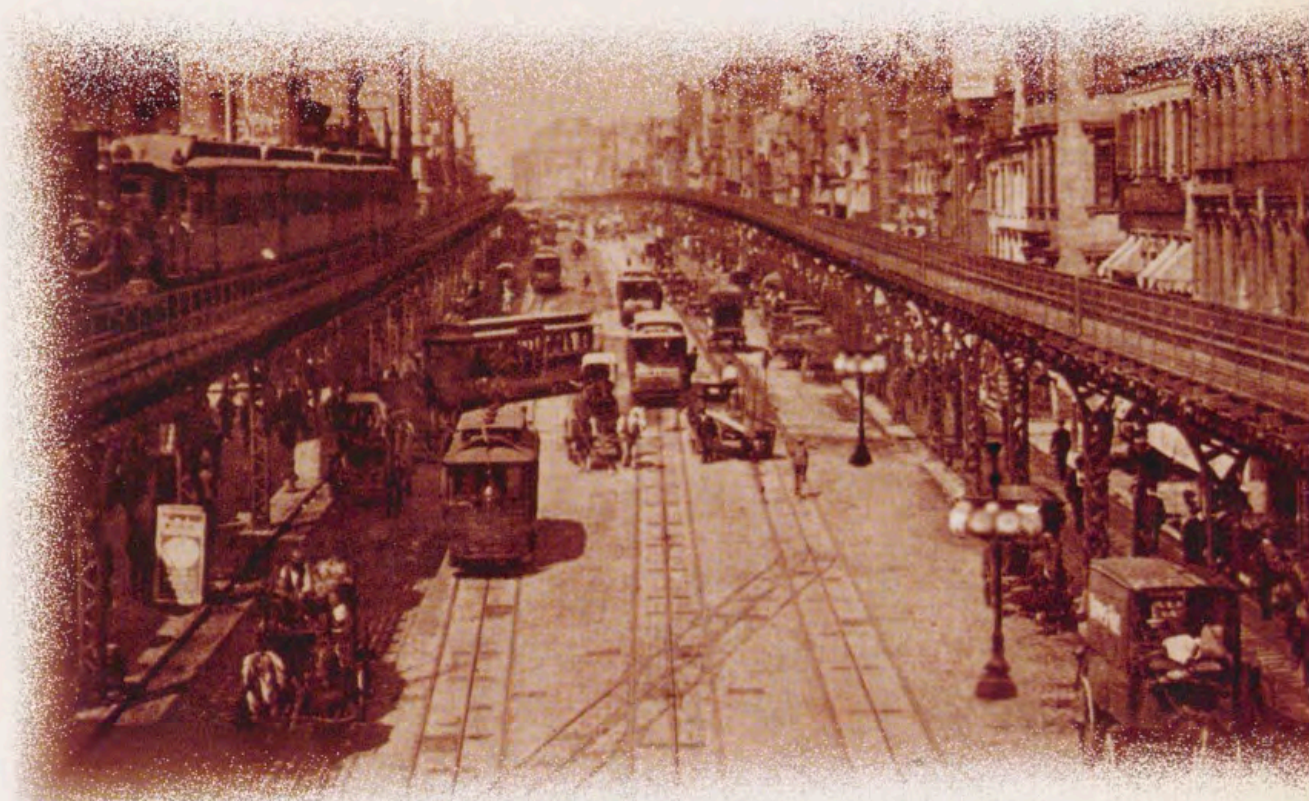
Actividades Comerciales

PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL

28071 Madrid

Las ventajas de la luz, en 1882, sólo se pudieron ver en las calles de Nueva York



El 4 de septiembre de 1882 Edison consiguió iluminar por primera vez todo un barrio de Nueva York

Desde que hace más de 100 años Thomas Alva Edison consiguiera iluminar todo un barrio de Nueva York para demostrar las posibilidades de la lámpara incandescente que acababa de inventar, la humanidad ha experimentado grandes avances gracias a la electricidad.

Avances que han ido aumentando la calidad de vida de todos nosotros.

Y es que esa es precisamente la gran ventaja de la energía eléctrica: su capacidad de darnos un servicio de calidad, limpio, ágil, seguro, completamente adaptado a las necesidades del presente y capaz de guiarnos hacia el futuro.

Un futuro en el que, como hoy, la luz nos acompañará cada día.



IBERDROLA

La luz de cada día

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



HUBLOT

CLASSIC

A SENSATIONAL FEELING




LA MORBIDEZ DEL CAUCHO,
LA PRECIOSIDAD DE LA CAJA, LA FIABILIDAD DEL MECANISMO.
HUBLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO. ELEGANTE Y CON ESPÍRITU DEPORTIVO.
EL PLACER DE LLEVARLO JUSTIFICA EL ORGULLO DE POSEERLO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

El número y nivel de los concesionarios HUBLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.
Para más información dirigirse a  DARS A. Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas», 28002 MADRID. TELFS.: (91) 519 56 83/72/24