

# Reales Sitios

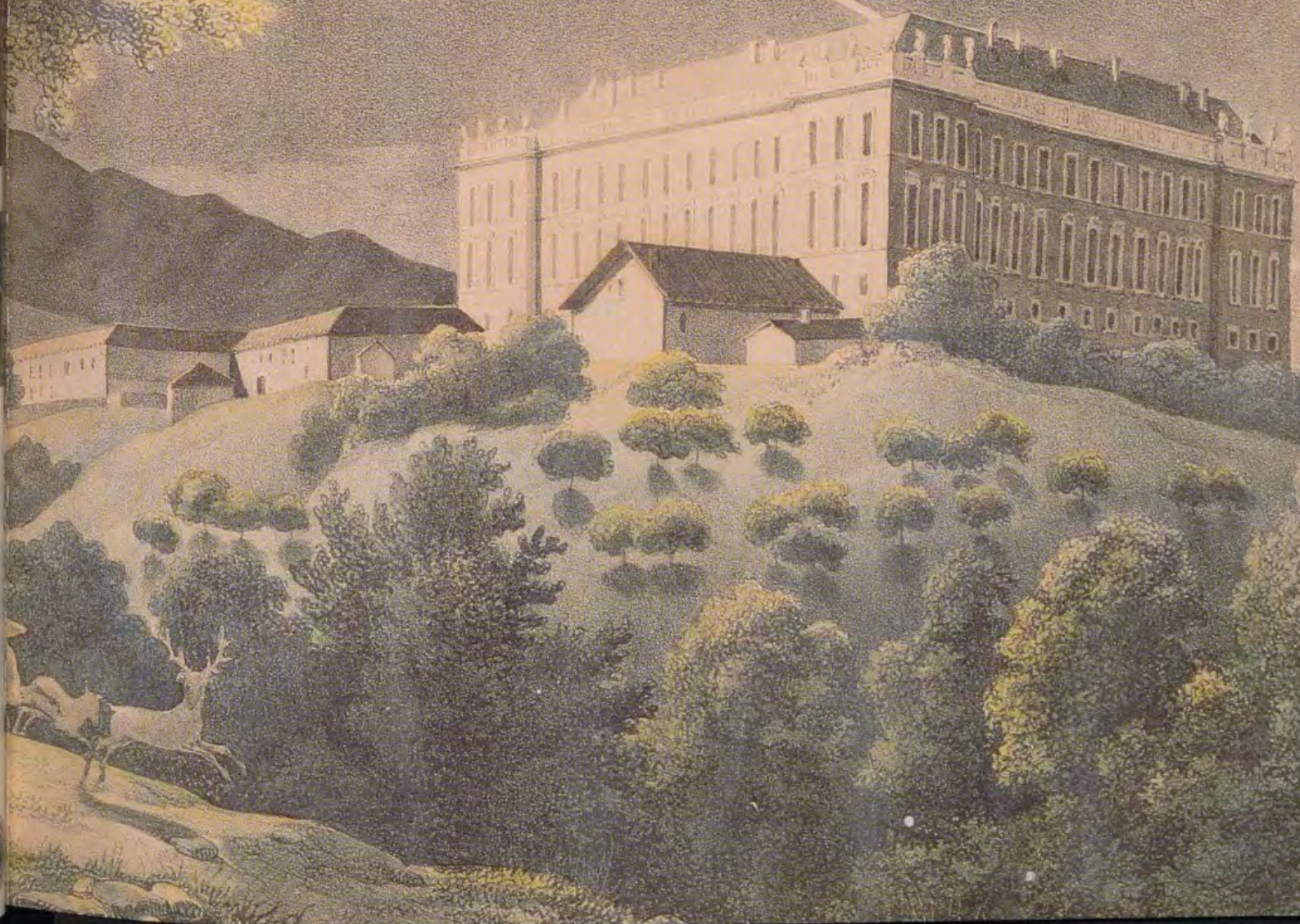
REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIV N° 132 (2° TRIMESTRE 1997) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

EL REAL BOSQUE  
DE RIOFRÍO

BREVE HISTORIA DEL  
TEATRO DEL REAL PALACIO

SAN LEUCIO  
Y CARDITELLO

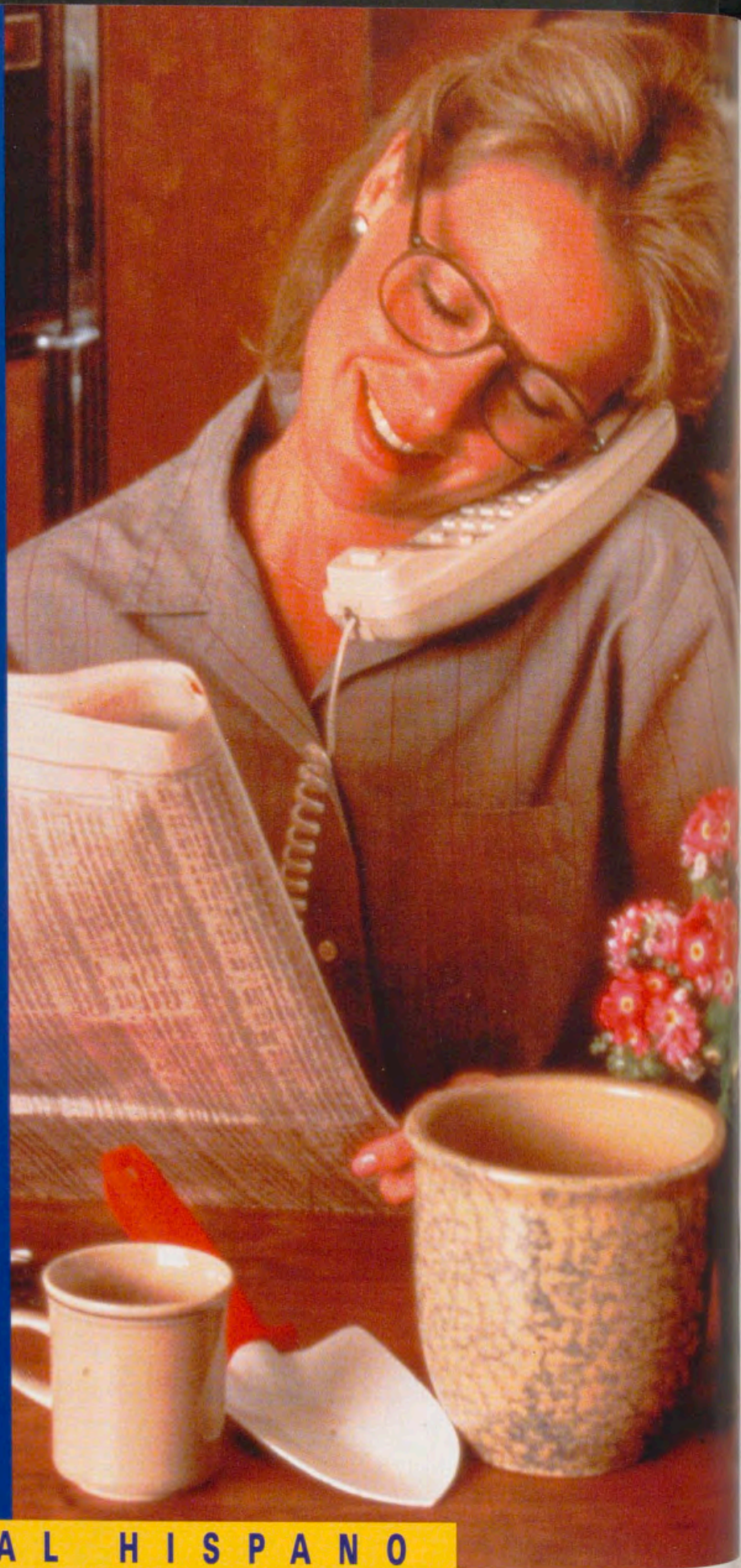
ENTREVISTA A  
JULIÁN GALLEGO



LLAMAR AL  
**902 24 24 24**  
es llamar  
AL **Nº1**



Nº 40.155 CALIDAD CERTIFICADA  
Banca Telefónica



## L I N E A C E N T R A L H I S P A N O

Ya sabe que si llama al Central Hispano puede realizar todas sus operaciones bancarias cualquier día del año en horario ininterrumpido. Lo que quizá aún no sepa es que, ahora, cada vez que nos llame, lo hará con la garantía que representa llamar a la primera banca telefónica de España que cumple la norma ISO 9002. El certificado de calidad con el que Bureau Veritas Quality International reconoce el servicio que, hoy, sólo ofrece la Línea Central Hispano 902 24 24 24. Su línea.



Central Hispano

# Sumario

## Reales Sitios

REVISTA DEL  
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:  
Duque de San Carlos

Consejero - Gerente:  
Joaquín del Pozo López

Vocales:  
José María Álvarez del  
Manzano y López del Hierro,  
José de Carvajal Salido,  
Miguel Ángel Cortés Martín,  
Juan Fageda Aubert,  
M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,  
Pablo Isla Álvarez de Tejera,  
Juan Junquera González,  
Benigno Pendás García,  
José Villegas Ortega,  
Fco. Javier Zarzalejos Nieto.

Secretario:  
Manuel María Zorrilla Suárez

Director:  
Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:  
Alicia Cámara Muñoz,  
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;  
M<sup>a</sup> Luisa Bujarrabal y  
Félix Lorrio

Reales Sitios,  
Patrimonio Nacional.  
Palacio Real. Bailén, s/n.  
Tel.: 559 74 04  
28071 Madrid

Año XXXIV. N<sup>o</sup> 132  
2<sup>o</sup> trimestre 1997

Precio:  
España, 900 ptas.;  
extranjero, 1.800 ptas.

Suscripción:  
España, 2.800 ptas.;  
extranjero, 5.600 ptas.  
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:  
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime  
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-97-003-0  
Depósito Legal: M. 11.160-64  
Prohibida la reproducción total  
o parcial de todos los artículos  
que se publican en esta Revista

Portada:  
"Vista del Real Palacio de  
Riofrío, tomada entre norte  
y levante", F. Brambilla.

## 2 El Real Bosque de Riofrío.

Por Juan Francisco Hernando Cordero.

El Bosque de Riofrío, ampliado en tres ocasiones, fue lugar de interés de monarcas como Carlos IV e Isabel II. En él se construyó el fastuoso Palacio y las Casas de Oficios y Caballerizas, así como cercados, puentes y puertas. El conjunto fue declarado en 1951 monumento histórico-artístico.

## 14 Algunas noticias sobre "La muerte de San Juan de Dios" de Luca Giordano.

Por Juan Martínez Cuesta.

Análisis de esta pintura de Luca Giordano, que por primera vez ha figurado en una exposición, celebrada en Granada, donde se han reunido las mejores representaciones de la iconografía de este santo.

## 24 Breve historia del Teatro del Real Palacio.

Por Fernando A. Martín.

El Teatro del Palacio Real fue creado a instancias de la reina Isabel II, gran amante de las Artes, para representaciones de óperas, comedias y otro tipo de espectáculos que se alternaron entre 1849 y 1851.

## 32 San Leucio y Carditello.

Por Massimo Vicinanza.

San Leucio y Carditello son ejemplos significativos de Sitios Reales realizados por los Borbones durante sus reinados. Aunque el origen de estos oasis se encontraba en la pasión por la caza de nuestros monarcas, se concebían sobre todo para el desarrollo de nuevos cultivos y para dar paso a nuevas especies.

## 38 Antonio Susini y el grupo escultórico del Toro Farnesio.

Por M<sup>a</sup> Jesús Herrero.

En los inventarios de los Reyes de España aparece en varias ocasiones el grupo denominado "del Toro" con una alta valoración. También el Laoconte, posible obra del taller de Juan de Bolonia o de Susini, según figura en el anagrama que aparece grabado en uno de los laterales de la misma.

## 46 Imagen de una calle: La configuración de Bailén.

Por Carlos Sambricio.

A lo largo de casi dos siglos la calle Bailén se entiende como un excepcional laboratorio de las tensiones y debates que surgen en el urbanismo madrileño, hasta que se termina de configurar de modo definitivo.

## 53 Génesis y conceptos urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid.

Por José Enrique García Melero.

El Teatro Real, como edificio vivo y dinámico, sufrió numerosas transformaciones arquitectónicas y acabó convirtiéndose en un modelo significativo del academicismo clasicista oficial.

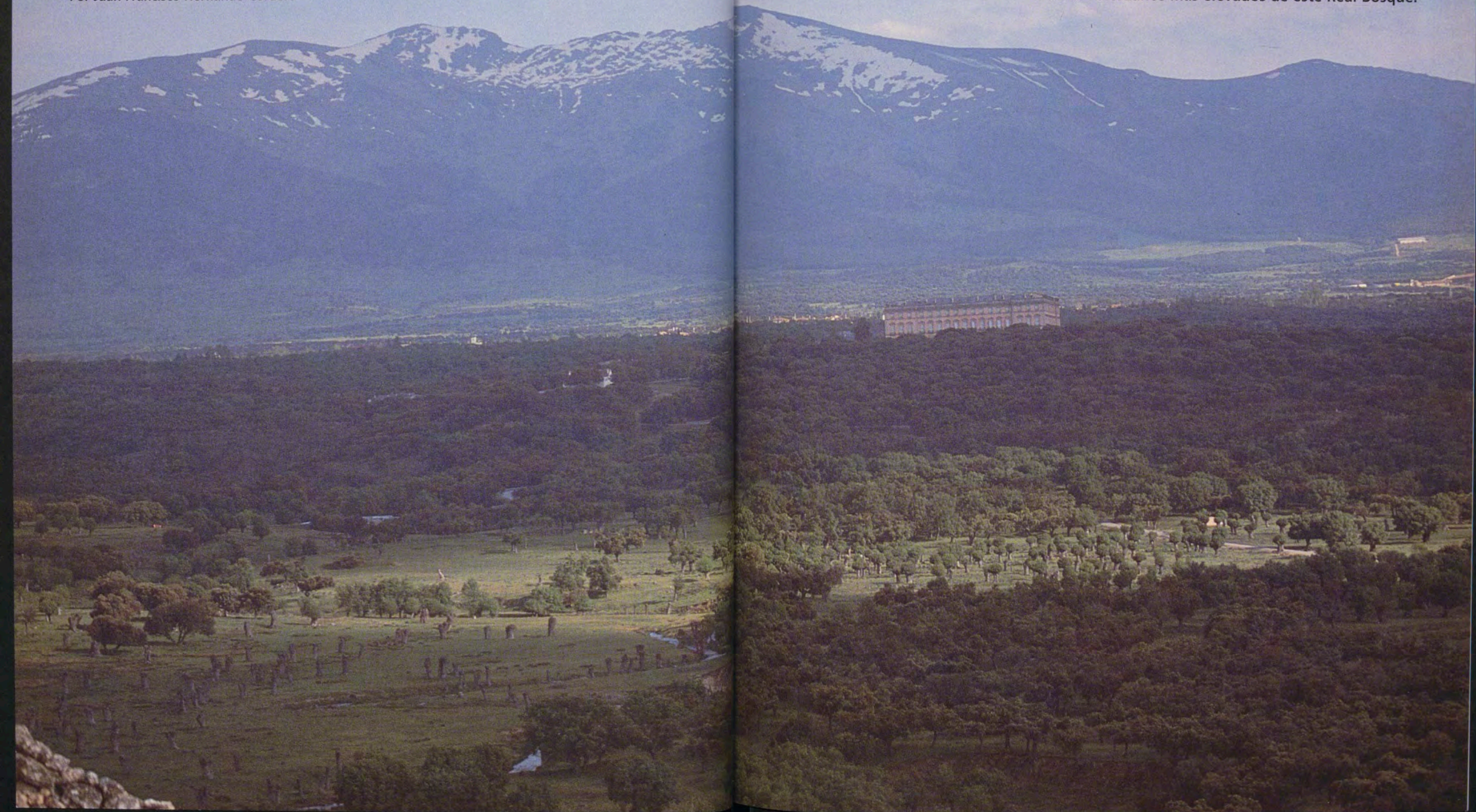
## 68 Entrevista

## 76 Crónica Cultural

# El Real Bosque de Riofrío

Por Juan Francisco Hernando Cordero

A tan sólo nueve kilómetros de Segovia y quince de La Granja de San Ildefonso se extiende el **Bosque de Riofrío**, donde en la segunda mitad del siglo XVIII la reina Isabel de Farnesio mandó construir un nuevo Real Sitio, del que únicamente se llevaría a cabo la realización de un fastuoso Palacio y parte de sus Casas de Oficios y Caballerizas, que nunca llegó a utilizar. En las centurias posteriores sus funciones se limitaron a ser las de un "Pabellón de Caza" ubicado en uno de los altozanos más elevados de este Real Bosque.



Si bien la culminación del Palacio de Riofrío no entró dentro de los planes de los Monarcas posteriores a Isabel de Farnesio, el Bosque sí fue, sin embargo, campo de interés de monarcas como Carlos IV e Isabel II, construyéndose nuevos cercados y puentes, y ampliándose en tres ocasiones.

El dato más antiguo que hemos podido encontrar sobre este término se remonta a finales del siglo XV, a 1496, cuando el citado Término de Riofrío fue comprado por don Sancho García del Espinar, miembro del Consejo de Estado de los Reyes Católicos, a Juan Arias, Señor de Torrejón y Puño en Rostro <sup>1</sup>.

Es en el año 1724 cuando Felipe V, que había cedido la Corona de España a su hijo Luis I, y que por entonces pensaba en un agradable retiro en el Palacio que estaba construyendo en San Ildefonso, decide arrendar el Bosque y Dehesa de Riofrío, donde poder ejercer su deporte favorito, "la Caza", ya que éste era un lugar donde se concentraban un gran número de animales <sup>2</sup>.

Este término pertenecía a principios del siglo XVIII a un noble hidalgo segoviano llamado don Joseph Orovio Recalde y Bravo de Mendoza, marqués de Paredes, descendiente del comunero Juan Bravo.

El arrendamiento se produjo por un tiempo ilimitado, hasta que Su Majestad se cansara de este lugar, con lo que pasaría de nuevo a su dueño, quien hasta entonces únicamente lo había utilizado como pastizal de ganado lanar <sup>3</sup>.

Sin embargo, lejos de cansarse de Riofrío, el rey Felipe V, que había vuelto al Trono de España tras la prematura muerte de su hijo Luis I, decide en el año 1733 incorporarlo a los Reales Sitios de Balsaín y San Ildefonso, por ser éste un territorio que convenía tener libre para la caza mayor, la cual en el tiempo riguroso del invierno, se retira a su abrigo, templanza y pastos.



Gamo.

La unión se efectuó de hecho pero no de derecho, ya que el Marqués de Paredes no estaría de acuerdo con la tasación que se hizo del terreno (725.591 reales de vellón), ya que ésta se llevó a cabo de manera extrajudicial por unos peritos elegidos por el ministro Patiño, pero sin el conocimiento del Marqués.

Acto seguido el Marqués de Paredes encomendó la realización de una segunda tasación. Se encargaron de dicha tarea Manuel de Lázaro Zepones y Manuel Hernández,

quienes declararon en 18 de septiembre de 1733 que costaba 3.000 pesos más que la tasa anterior <sup>4</sup>.

Por la discordancia de las dos tasaciones o por la falta de caudales y efectos para la recompensa, se paralizó la compra de la finca, aunque el rey Felipe V y los Infantes seguían haciendo uso de la misma como si fuera propiedad de la Corona.

Mientras tanto el Marqués trató de pedir una serie de recompensas que enmendaran en algún modo los daños cau-

sados por el enajenamiento de hecho de sus propiedades. Solicitó en un primer momento la Dehesa del Pizarral y las Tercias de la ciudad de Segovia.

Ambas solicitudes le fueron denegadas y hasta tal punto llegó la desesperación y la impotencia del Marqués de Paredes, ante los impagos de la Real Hacienda por el arrendamiento de la finca, que llegó a proponer la entrega de una remesa de cobre que venía de Indias, con el fin de acuñarlo él mismo a través de la Casa de la Moneda de Segovia, y cobrarse de esta manera sus deudas relacionadas con Riofrío, pero ni siquiera esta súplica le fue concedida <sup>5</sup>.

En el año 1743 volvió a reclamar al Rey los atrasos del susodicho arrendamiento, y expuso sus grandes ahogos económicos <sup>6</sup>. Y será en este año cuando Felipe V decida hacer otra tasación, llevada a cabo por el Corregidor de Segovia. Por los autos que hizo y remitió, consta que los tasadores nombrados por parte de Su Majestad y por parte del Marqués conformaron que:

- El término tenía 1.422 obras de tierra.
- Que estos terrenos y el Monte valen 668.709 reales.
- Que una casa y una tejera valen 90.000 reales.

Todas estas cantidades sumaban 785.351 reales de vellón

(que, posteriormente, sería la cantidad que pagaría la reina Isabel de Farnesio a la muerte de Felipe V en 1751), que suponían 57.740 reales más que la primera tasación.

De esta manera Felipe V volvía a tomar interés por la compra de Riofrío, y cuando el Marqués de Paredes parecía que iba a librarse de esta Dehesa que tantos quebraderos de cabeza le había dado, se produce la muerte de Felipe V en 1746, sin haber llegado a ninguna conclusión.

Sin embargo, el Marqués de Paredes, lejos de resignarse a perder su propiedad, en el año 1747, tan sólo un año después del fallecimiento del Monarca, insiste en sus reclamaciones encaminadas a la venta de aquella posesión, ante la reina Isabel de Farnesio, la cual le reconoce en un primer momento el pago del arrendamiento del Bosque por 15.000 reales, tal y como proponía el Marqués, hasta la venta definitiva a la Reina Viuda el 19 de julio de 1751 <sup>7</sup>.

De esta manera, la Reina Viuda llevó a cabo uno de los deseos de su difunto esposo, el rey Felipe V, la compra del Bosque de Riofrío, tal y como lo cita Ponz en su *Viaje de España*:

*"Pensó S.M. en efectuar un pensamiento del Rey difunto su Esposo, que fue la compra del Soto, llamado de Riofrío, para fabricar en él una casa de Di-*



*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.*

*versión, y así se hizo comprando dicho Soto al Marqués de Paredes, de Segovia, por ochocientos mil reales, que con regalos, y gastos extraordinarios se acercó el importe a un millón" <sup>8</sup>.*

Sin lugar a dudas, éste sería un dulce momento para el Marqués de Paredes, quien sacaría algún rendimiento de su problemática propiedad.

Sin embargo, una vez llegados a este punto, surgieron nuevos problemas antes de que se pudiera llevar a cabo la susodicha venta tan deseada por el Marqués, que tardaría cinco años en resolverse hasta el año 1751, ya que Riofrío estaba incluido dentro de un Mayorazgo <sup>9</sup>, y además el Marqués tenía que actualizar sus deudas y retrasos de una serie de impuestos con la Hacienda, unas alcabalas que ascendían a 42.000 reales de vellón <sup>10</sup>.

Una vez solucionados estos matices y recibida la autorización por parte del rey Fernando VI, para la separación del mayorazgo propiedad del Marqués de Paredes, se produjo la compra y posterior Toma de Posesión de la Dehesa y Bosque de Riofrío.

Después de firmada la escritura de venta de la Dehesa y Tér-

*Horno de teja y ladrillo.*



mino de Riofrío con el Marqués de Paredes, el secretario de la Reina, Juan Cascos Villademoros, escribió en su nombre al rey Fernando VI. Le solicita la plena jurisdicción civil temporal absoluta con separación de la Segovia y aldeas inmediatas, del mismo modo que la tenía Isabel de Farnesio en La Granja <sup>11</sup>, la cual le sería concedida unos días después de la compra, el 25 de julio <sup>12</sup>.

#### TOMA DE POSESIÓN DEL SITIO

El 25 de julio de 1751 tomó posesión de la Dehesa y Monte de Riofrío, en nombre de la Reina Viuda, su secretario de Estado, don Juan Cascos Villademoros <sup>13</sup>.

Ese mismo día, el Guarda Mayor de los Bosques Reales, don Juan de Cáceres, presente en el acto de la Toma de Posesión, se hizo cargo del cuidado de la nueva propiedad de la Reina:

*"...envió unos guardas, para que cuiden y celen dicho término de modo que en él, no se hiciera daño alguno tanto en sus casas, tejera, pastos y árboles, cuanto en sus encinas y demás plantas, río y aprovechamientos, no permitiendo se hagan cortas de leña ni otros excesos, siendo el cuidado de todos igual que en el resto de los Sitios Reales y en el caso de experimentar algunos excesos en ello, den parte a S.M. por donde deben a fin de tomar las providencias que sean de su Real agrado sobre dichos excesos; y oído y entendido por el citado D. Juan de Cáceres respondió cumplirá en todo y por todo con cuanto se le previene..."*

Con este motivo se celebraron en el término una serie de festejos, y la Reina ofreció al pueblo una gigantesca merienda que duró, según las cartas de gastos, tres días, y en la que se consumieron todo tipo de viandas y bebidas. Tuvieron lugar los días 25, 26 y 27 de julio de 1751 <sup>14</sup>.

Tras esta serie de actos y festejos, la reina Isabel de Farnesio, siempre asesorada por su

Secretario de Bolsillo y de Estado, el marqués de Scotti, encargado también de la educación del infante don Luis, elige al arquitecto italiano Virgilio Rabaglio, que ya había trabajado para ella en algunas ocasiones, para que diseñara un Sitio Real encabezado por un Palacio directamente inspirado en el Palacio Real de Madrid.

Una vez comprado el Bosque de Riofrío, que el rey Felipe V había venido utilizando para la caza desde 1724, fue ampliándose en sucesivas fases en los reinados de la propia Isabel de Farnesio, Carlos IV e Isabel II.

#### PRIMERA FASE DE AMPLIACIÓN EN TIEMPOS DE ISABEL DE FARNESIO

Según una descripción que aparece recogida en una carta fechada en 1751, el Bosque de Riofrío en el momento de la

compra tenía los siguientes límites:

*"La Dehesa y Termino Redondo y despoblado que llaman de Riofrío, Jurisdicción de Segovia, legua y media de ella con todas sus posesiones en Prados, pastos, tierra, casas, arboles, encinas, fresnos, y demas predios y aprovechamientos incluidos en él, y dentro de sus cotos y mojones que al presente lindan:*

- *Hacia el Levante con términos de los lugares de las Navas de Riofrío, Revenga, Hontoria, y despoblado de Castellanos.*
- *Hacia el Poniente con termino que dicen de Ceponillos, propio del lugar de la Losa.*
- *Por la parte de el Aire Gallego (Norte) con término del Conde de Puñonrostro, que tienen en arrendamiento a pasto y labor los vecinos del lugar de Madrona.*
- *Al aire Cierzo le circumbala el Término del dicho lugar de Hontoria" <sup>15</sup>.*

Horno de cal.



De esta manera se describían los límites de la posesión comprada por Isabel de Farnesio, llamada "Término Redondo de Riofrío", que tendría una extensión de 1.422 obradas<sup>16</sup> de terreno; unas 554,5 hectáreas, superficie bastante inferior a las 700 hectáreas que aproximadamente tiene en la actualidad.

Uno de los primeros encargos que recibe Virgilio Rabaglio, en relación con Riofrío, es el de realizar un plano del Bosque, tal y como aparece citado en una carta fechada el 17 de octubre de 1751<sup>17</sup>.

El arquitecto propone, como lugar donde asentar el nuevo Real Sitio, un alto cerro que quedaba fuera de los límites de la reciente propiedad adquirida por la Reina Viuda, la cual aceptaría de buen grado esta disposición, ya que el Palacio destacaría sobre su entorno, orientado hacia los cuatro puntos cardinales. Se podían aprovechar los desniveles para la configuración de jardines a la italiana, diseñados por el propio Rabaglio; en lugar de colocar el nuevo Real Sitio en un valle rico en agua, enmascarado por la gran cantidad de bosquetes de robles y encinas, que lo ocultarían en la distancia<sup>18</sup>.

La compra se efectuó el 13 de febrero de 1752; 63 obradas pertenecientes al Concejo de las Navas (24 hectáreas aproximadamente) y 31 pertenecientes al Cura de esa localidad, don Nicolás Quintanilla (unas 12 hectáreas)<sup>19</sup>.

Por lo tanto éste es el primer añadido que se hizo al originario bosque perteneciente al Marqués de Paredes, y sobre el cual se asentaría el Palacio. En julio de 1752 se comienzan las obras de cimentación del Palacio y el día 24 de octubre se produce la ceremonia de colocación de la primera piedra, acto que fue presidido por el Cardenal de Toledo, el infante don Luis, el único hijo de Isabel de Farnesio que la acompañaba en su disimulado destierro de La Granja. Se enterró una caja solada con todas las monedas en curso en



*Puente del Rey.*

aquel momento, así como una medalla de oro, hecha ex profeso para tal ocasión, en cuyo anverso figuraban las armas de la Reina, y en el reverso su efigie<sup>20</sup>.

Pero antes de iniciarse estos trabajos, era preciso acometer una serie de obras hidráulicas encaminadas a traer agua a esta zona elevada, para poder llevar a cabo los morteros de las obras, por un lado y por otro, a las dependencias que allí se iban a construir para albergar a los trabajadores, los cuales llegaron a un número de 800.

Virgilio Rabaglio diseñó una cacera que canalizara el Río Peces, que nace en las postrimerías de la Mujer Muerta, y también una presa (que se conserva todavía en la actualidad), que almacenase las aguas del Río Frío, que da nombre al Término y Palacio. Por tanto, una de las mayores preocupaciones del arquitecto tésinés era el control y la captación de agua, que se distribuye posteriormente a través de una serie de canales y acequias que recorren la finca y que se utilizan para suministrar el agua suficiente para los hornos de ladrillo y para el riego de prados y bosques del término.

#### TEJERAS Y CALERAS

En la actualidad todavía se conservan restos de estos hornos de cal y de teja disemina-

dos por el Bosque (Término de los Charcones y el Enebral), los cuales fueron construidos en 1752, tal y como se desprende de los pliegos de condiciones de los maestros asentistas de la Maestranza Italiana, en los que se comprometían a realizar los hornos de cal y ladrillo necesarios para abastecer las obras del Palacio<sup>21</sup>.

Así pues, el Bosque de Riofrío en tiempos de Isabel de Farnesio ya resultó ampliado y en cierto modo acondicionado, con la realización de una serie de infraestructuras destinadas al abastecimiento de materiales para el Palacio que se estaba construyendo en dicho término.

#### RIOFRÍO EN EL REINADO DE CARLOS III

Durante el reinado de Carlos III, lo más significativo que aconteció en relación con Riofrío fue la anexión de los Pinares y Matas Robledales de Valsaín, Pirón y Riofrío en el año 1761.

Para una mejor gestión y control de las cortas de leñas de estos pinares, que hasta entonces habían pertenecido a la ciudad de Segovia, al Común y a su Noble Junta de Linajes, Carlos III decide su compra para asegurar el abastecimiento de las mismas al Real Sitio de San Ildefonso y a la Fábrica de Cristales.

Carlos III, tras el fallecimiento de su madre Isabel de Farnesio y el reparto de sus bienes, trató de quedarse con el Palacio para continuar sus obras, pero, al ser tasado en 14.000 millones de reales, tuvo que desistir de su compra y el Palacio quedó repartido en cuatro hijuelas, de las cuales le correspondía una <sup>22</sup>.

El Bosque pasó a propiedad de los bienes del Estado, y durante este período no se produjo ninguna compra ni anexión, aunque sí se continuaron las obras de las Casas de Oficios de manos de Manuel Serrano, Arquitecto Director las Reales Obras de Aranjuez <sup>23</sup>.

Será en el reinado de su hijo Carlos IV cuando se produzcan de nuevo importantes anexiones al Real Bosque de Riofrío.

#### SEGUNDA FASE DE AMPLIACIÓN EN EL REINADO DE CARLOS IV

Carlos IV continúa con el interés por Riofrío y decide la construcción de un nuevo cercado en el año 1792, que quedará plasmado en un plano <sup>24</sup>, en el cual se pueden

apreciar perfectamente tanto las dimensiones y forma del Bosque de Riofrío, como las distintas construcciones que se disponían en torno al Palacio y a las Casas de Oficios, cuyos cimientos se pueden apreciar con claridad hoy día.

En una carta fechada el 10 de mayo de 1792 se exponen los motivos por los cuales se decide la construcción de esta cerca, así como la compra de una serie de terrenos en la mayor parte de sus límites:

*“Para evitar los daños que hasta ahora ha hecho la Caza del Monte de Riofrío en los sembrados y posesiones de los Pueblos circunvecinos, ha decidido el Rey que se cerque de piedra tosca, y ha encargado la ejecución y dirección de la obra a Don Miguel de Cáceres, Guarda Mayor de los Bosques de Balsain. Este manifiesta en la adjunta representación, lo conveniente que sería dejar dentro de la nueva cerca, parte del término de la villa de las Navas de Riofrío, dándola un equivalente que ha pedido, de los valdíos de la Ciudad de Segovia que se hallan inmediatos Y deseando*

*S.M no perjudicar a los referidos pueblos”* <sup>25</sup>.

El método que se siguió fue el siguiente: en primer lugar se construyó la nueva cerca, incluyendo tanto los terrenos pertenecientes a la Corona como los pertenecientes a particulares y que parecían más convenientes incluir, y luego se esperaron las reclamaciones de los expropiados.

Este hecho provocó en los años siguientes, como era de esperar, una abundante correspondencia, dirigida a la Real Hacienda, por parte de aquellos grandes y pequeños propietarios, cuyos terrenos habían quedado incluidos dentro de la finca sin poder oponerse. Posteriormente estos terrenos eran tasados por peritos y después de una serie de reclamaciones se pagaban a sus antiguos poseedores.

La mayor parte de los terrenos expropiados eran terrenos de labrantío o terrenos montuosos de escaso valor agrícola, que eran utilizados como pastizales para el ganado, sobre todo lanar y vacuno. Estos territorios colindaban todos ellos con la finca y pertenecían a los términos de los pueblos

Puente de Madrona.





vecinos de Revenga <sup>26</sup>, Hontoria <sup>27</sup>, Madrona <sup>28</sup>, Las Navas <sup>29</sup> y la Losa <sup>30</sup>.

El encargado de realizar y dirigir las obras del nuevo cercado fue el aparejador Joaquín Francisco Pérez, que llegó de Madrid en mayo de 1792. Tuvo como asentista de la obra, también con las funciones de pagador, a Juan Ventura Andrinúa y a Fernando Castro <sup>31</sup>.

Las obras se extendieron desde junio de 1792 hasta enero de 1794, tal y como lo atestiguan las cuentas de gastos de materiales y de obreros.

En estas fechas, además del cercado, también se construyeron una serie de Puentes, y las cinco Puertas que abren la cerca a los distintos caminos que cruzan el Bosque: la Puerta de Hontoria, la de Madrona, la de Castellanos, la de Madrid y la actualmente desaparecida de Ceponillos <sup>32</sup>, que se debió cegar muy pronto, ya que esta entrada no aparece en la descripción del Bosque que hacen Breñosa y Castellarnau en su *Guía de La Granja y Riofrío*, fechada en 1884 <sup>33</sup>.

Todas estas Puertas se encuentran cerradas con verjas de hierro, realizadas por el herrero Bernardo Bermejo, al lado de las cuales se levantan sendas casas de guardas-porteros <sup>34</sup>.

Las Puertas controlaban todos los caminos y accesos de entrada y salida de la finca, las cuales se abrían a los pueblos circundantes <sup>35</sup>.

También se construyeron en el Bosque de Riofrío una serie de Puentes realizados en buena fábrica de granito, entre 1792 y 1795.

El Puente del Rey o de la Solana unía el camino de Palacio con la Puerta de Castellanos. Esta era la principal vía de comunicación entre el Palacio de Riofrío y el Palacio de La Granja.

Su construcción data del año 1795, bajo la dirección de Juan Ventura Andrinúa, y consta de tres ojos, el central constituido por un arco de medio punto rebajado, más grande que los laterales, los cuales nos muestran ya unos tipos de arcos escarzanos. El Puente se levanta sobre una serie de losas graníticas <sup>36</sup>, sobre las cuales se asientan los pilares del Puente y los contrafuertes, llamados "tajamares", rematados por una especie de tejadillo o remate piramidal.

Este Puente del Rey aparecía cerrado por una serie de rejas móviles, las cuales se basculaban desde la parte superior del Puente a través de un sistema de cadenas, que todavía hoy se puede apreciar tanto en el Puente de Madrona como en el de San Antolín, y que no se conservan en el Puente del Rey, pero en el cual actualmente se observan los restos de este tipo de cerramiento enrejado <sup>37</sup>.

El Puente de la Madrona o de la Vega es el de mayor tama-

*Rejería de los puentes.*

ño y por ende el más monumental. Sus cinco ojos en forma de arcos carpaneles, y ubicado en el tramo del Río Frío más ancho, hace referencia a la importancia del cauce y caudal que tuvo este río a la salida de la finca, tras recibir las aguas de una serie de arroyos que se diseminan por el Bosque, imagen que contrasta en gran medida con la que se aprecia en la actualidad, en la que el cauce del río se limita al ojo central <sup>38</sup>. Al igual que el Puente del Rey, forma parte de la tapia, y todavía hoy sigue manteniendo el sistema de rejería basculante.

Estas rejas de traza sencilla, realizadas en hierro forjado y remachado, por el herrero Bernardo Bermejo, se componen de una serie de molduras curvas o volutas, que se repiten en todos los ojos <sup>39</sup>.

Retomando un poco la labor de Carlos IV, en lo que respecta a Riofrío, a pesar de más del medio millón de reales que se gastó en ampliar, cercar, organizar la nueva red viaria de caminos, y la construcción de una serie de Puentes en el Bosque de Riofrío, su interés por el Palacio no tuvo la misma trascendencia, ya que fue transformado en una cárcel donde se trasladaron una serie de prisioneros procedentes del Cuartel de Caballería de Burgos que, según algunos, también participaron en la realización de estas obras, aunque la mayor

parte eran trabajadores asalariados<sup>40</sup>.

También en este año de 1794, el conserje del Palacio y teniente de caballería, don Baltasar Llorente, solicita que se termine el cercado de una serie de dependencias que se dejaron a medio hacer, en cuyos subterráneos, cuevas, sótanos y conductos, que quedaron sin terminar en aquel Palacio, se albergan contrabandistas, ladrones y gentes prófugas, así como zorras que destruyen la caza<sup>41</sup>.

Por tanto no era éste el momento de mayor esplendor del Palacio, con bandidos en los sótanos de los murallones y con prisioneros entre los muros del mismo.



#### CONSECUENCIAS DEL CERCADO DE PIEDRA

Con el cercado del Bosque de Riofrío se produjo un descenso considerable de los gastos por los daños que producía la caza, obteniendo beneficios después de haber pagado también a los dueños de las tierras incluidas<sup>42</sup>.

En lo relacionado con la fauna que se contabilizaba en 1794, tras el cerco de la finca, es interesante citar que la población de gamos y de ciervos ascendía a cerca de un millar de ejemplares, con lo cual Riofrío era un auténtico paraíso para la caza<sup>43</sup>.

Una consecuencia directa propiciada por el cercado de la finca fue el empobrecimiento de la misma debido a la excesiva fauna cervuna que se agolpaba en los nuevos límites<sup>44</sup>.

#### Puerta de Castellanos.

#### TERCERA FASE DE AMPLIACIÓN EN EL REINADO DE ISABEL II

Las noticias sobre Riofrío vuelven a aparecer en tiempos de Isabel II. Es durante su reinado, en torno a 1845-1850, cuando se restaura el Palacio, sobre todo la carpintería exterior e interior. También fue en este período de tiempo cuando se habilitaron y decoraron parte de las salas del Palacio, para ser utilizadas por el rey consorte Francisco de Asís, cuando fuera de cacerías<sup>45</sup>.

El 11 de octubre de 1862, Isabel II compra dos montes en el Término de Navas de Riofrío, por la suma de 55.600 reales, denominados el Barrial o la Umbría, y el Chaparral o la

*alta tapia de mampostería y su cabida es de 700 hectáreas, de las cuales 559 están pobladas de encina, 51 de enebros, 20 de fresnos y álamos y 70 despobladas*".

Durante la Primera República la finca fue incautada por el Estado en 1869, y revertió al Patrimonio en 17 de mayo de 1875, ya durante el reinado de Alfonso XII, convirtiéndose Riofrío en uno de los cazaderos más queridos por este Monarca, de su hermana Isabel Francisca ("La Chata"), y por Alfonso XIII.

Según Real Decreto de 3 de junio de 1931, el Coto y Bosque de Riofrío, así como el Palacio y demás dependencias, fueron declarados *monumento histórico-artístico*.

Solana<sup>46</sup>. Entre los dos abarcaban unas 75 fanegas, alrededor de 33 el primero y 40 el segundo<sup>47</sup>.

Fruto de esta ampliación se levantó un tercer Puente sobre el Río Frío, llamado de San Antolín, que formaba parte de la nueva tapia y que repetía la misma estructura que el del Rey, al cual se trasladó su sistema de rejería basculante.

Esta compra supone la última ampliación del Bosque de Riofrío, cuyos límites no sufrieron variaciones hasta el día de hoy, ya que no fue afectado por las ventas de propiedades del Real Patrimonio en el siglo XIX, y por tanto la descripción que del Término realiza Breñosa y Castellarnau en 1884 demuestra que el Bosque del Antiguo Régimen coincide plenamente con el actual:

*"Al presente se halla rodeado en todo su perímetro por una*

## NOTAS

<sup>1</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/1.

<sup>2</sup> A. G. P., San Ildefonso, c.ª 15.546. El arrendamiento fue llevado a cabo por el Marqués de Grimaldi, Secretario de Estado, el 16 de mayo de 1724, por 7.000 reales anuales, 5.500 por el arrendamiento del monte redondo y 1.500 por la prohibición de la corta de leña.

<sup>3</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/2.

Según una carta de 31 de enero de 1751, se alude a una serie de dependencias que se encontraban en el Bosque en los tiempos anteriores al arrendamiento para la caza, cuya función era la de lavadero lanar, con sus casas correspondientes y una serie de casas de guardas de este ganado, las cuales se mantendrían en el momento de la compra de los terrenos por la Reina en este año de 1751.

En la actualidad existen en el Bosque restos de una serie de construcciones con plantas cuadradas y rectangulares, que bien pudieron ser corrales y

establos; y que hoy día se conocen con el topónimo de "Casas Viejas". Estos restos se encuentran ubicados en torno a un camino carretero, en el que algunos autores ven una antigua calzada romana.

Ponz también hace referencia a estos trabajos relacionados con la cabaña lanar, en su obra *Viaje de España* (Tomo de *Castilla León en el Siglo XVIII*. Ed. Ámbito, 1987, Madrid, p. 50).

*"...en los lugares de Palazuelos, Tabanera, Trescasas, Sonsoto, San Cristóbal, la Lastrilla, Riofrío, Madrona, la Lusa, Ortigosa y Ontoria, hay diferentes esquilos del famoso ganado merino, de cuyas maniobras y de los recintos donde se efectúan, como de los lavaderos, y de otras particularidades*

Solicita que se le abonen 5.000 reales al mes.

<sup>7</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Idem.

<sup>8</sup> Ponz, Antonio: *Viaje de España*, Tomo de *Castilla León en el siglo XVIII*, Ed. Ámbito, 1987, p. 25.

<sup>9</sup> El Mayorazgo se podría definir como la legislación que asegura el paso de las propiedades y bienes de padres a hijos sin autorización a su venta, si no se producía a través de una licencia real.

<sup>10</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/2.

<sup>11</sup> A. H. N., E-4821.

*Cascos Villademoros, Secretario de Estado del Real Despacho de la Reina Nuestra Señora Doña Isabel de Farnesio, que Dios Guarde, en su real Nombre y como habilitado por S.M. el Rey Fernando VI, en su decreto dado el día 7 de julio, a tomar posesión del Termino Redondo despoblado y Dehesa de Riofrío con sus casas, encerraderos, tejera, árboles, río, pastos tierras, cotos y demás aprovechamientos de que se compone, mediante la venta que de todos ha otorgado en virtud de facultad real a favor de S.M. el Marqués de Paredes como poseedor del Mayorazgo de el Doctor Sancho García del Espinar y Doña Ana Daza su mujer a que estaba afecto por testimonio de mi el escribano en dicho Real Sitio de San Il-*



*concernientes, no sé si estará V. enteramente informado...".*

Ponz cita también una estancia en Riofrío, donde vio y estudió estas labores: *"Hace algunos años me encontré toda la temporada del esquila en uno de Rio Frio, y por curiosidad fui apuntando varias cosas de las que veía: preguntaba la significación de terminos extraños, y en fin procuré escribir lo más particular, y notable que iba observando...".*

<sup>4</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/1.

<sup>5</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/1.

<sup>6</sup> A. G. P., Sec. Adm., Idem.

Hasta ese momento se le debían diez años, por un importe de 70.000 reales.

<sup>12</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Idem.

En una carta fechada el 25 de julio de 1751, el rey Fernando VI concede a su madrastra la plena jurisdicción civil y criminal sobre su nueva adquisición.

<sup>13</sup> Archivo protocolos de Segovia, Prot. 2937.

Esta ceremonia de Toma de Posesión aparece claramente descrita en una carta firmada por el escribano Manuel Machuca el día 27 de julio de 1751:

*"Estando en los cotos del término redondo despoblado y Dehesa de Riofrío, jurisdicción al presente de la Ciudad de Segovia a 27 de julio del año 1751 por la parte que mira al término del lugar de la Lusa, de la misma Jurisdicción; el Señor Juan*

*Puerta de Cefonillos.*

*defonso a 19 de este mismo mes y año".*

<sup>14</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/1.

La reina Isabel de Farnesio no escatimó gastos a la hora de celebrar su reciente adquisición, tal y como lo reflejan una serie de cuentas en las cuales se describían los manjares que se consumieron, entre los cuales voy a citar algunos que me parecieron curiosos como: *"...una vaca procedente de Madrona, 30 carneros, 6 terneras, 160 pollas, 220 pollos, 100 pichones, 45 patos, 42 pabos, 20 gansos, 15 pares de palominos, 20 pares de perdigones, 16 de codornices, 10 conejos, 8 liebres...".* La lista continúa con otro tipo de alimentos, como pescados, truchas, frutas, vinos, pan, etc.

<sup>15</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/exp. 2.

<sup>16</sup> La obrada segoviana mide 59 áreas, unos 4.000 m<sup>2</sup> (5.900).

<sup>17</sup> A. G. P., C.<sup>a</sup> 15.587.

En una carta enviada por Virgilio Rabaglio a Juan Cascos Villademoros, con fecha 17 de octubre de 1751, comunica que le envía un plan, hecho por él, del Bosque de Riofrío y posible ubicación del Palacio y sus Jardines.

La carta dice lo siguiente:

*"El Plan que esta acompaña del Real Bosque de Riofrío que pongo en mano y alta consideración de V.S y habiendo practicado toda la diligencia posible en medir su circunferencia a que compone de 1.375 obradas, que la una obrada se compone de 400 estadales, que un estadal se compone de 15 cuartas de vara castellana; que de las tres partes deste Real Bosque, dos se hallan pobladas de encinas, fresnos y espinos, y la otra se halla raso y sólomente produce algún tomillo".*

Esta descripción de la finca se ajusta a la zona que se conoce como el Soto, cruzada por el Río Frío, que daba nombre al término, y flanqueada por una serie de escarpados cerros, denominados el Enebral y las Lastras.

<sup>18</sup> A. G. P., Sec. Adm., *opus cit.*, Leg. 1279/2.

La carta que describía los límites del Bosque, cuyo plano se había enco-

mendado a Rabaglio, continúa haciendo referencia a una porción del Bosque, perteneciente al Curato de las Navas y beneficiado de Riofrío, el cual también midió pensando en su posterior compra:

*"El referido bosque se compone de 94 obradas (36 hectáreas aproximadamente) y este se halla con algunas encinas y algo montuoso de modo que con el dismorte que se haga de 6 varas (una vara son 0.83 m, unos 5 m, aproximadamente) de alto se logrará desde la parte de levante a Poniente 200 varas de latitud de piso llano (166 m) y asimismo por la parte de mediodía al norte se logrará 630 varas de longitud (523 m) y en el caso de unir el terreno y sitio que ocupa el Santo terraplenado el vacío de 40 pies (1 pie son 0.27 m, unos 10 m) más bajo deste piso se logrará mayor amplitud para los jardines y para la fábrica, y todo lo ejecutaré en un plan general si fuese de su voluntad.*

Por lo tanto en esta carta Rabaglio nos indica la ubicación donde se iría a construir el Palacio y que se encontraba fuera del Término Redondo comprado por la Reina al Marqués de Paredes. La Reina tendría que comprar este otro terreno perteneciente al Concejo y curato de las Navillas, de 94 obradas de extensión, unas 57 hectáreas, y ubicado en un paraje agreste, montuoso, y que precisaba una gran labor de desmorte para igualar el plano donde posteriormente se debería construir el Real Sitio.

*"Vista del Real Palacio de Riofrío, tomada entre norte y levante", F. Brambilla.*

<sup>19</sup> Archivo Protocolos de Segovia. Prot. 2958, fol. 102.

Estos terrenos elegidos por Rabaglio fueron tasados el 11 de diciembre de 1751. En dicha tasación se incluyen las tierras, árboles de encina y leña que se habían de vender a la Reina por el Concejo de las Navas, por la cantidad de 25.425 reales de vellón.

<sup>20</sup> Tradicionalmente se ha venido diciendo que esta moneda era de plata y no de oro y que en una de sus caras figuraba la efigie de Isabel de Farnesio y en el reverso el proyecto del Palacio de Riofrío; sin embargo, he encontrado una carta (A.G.P., Sec. Adm., Leg. 1279/1) en la que se describe cómo era esta moneda: Debía presentar en una de sus caras las Armas de la Reina, y en la otra el Retrato de ésta.

Se utilizaron para su realización dieciocho doblones de oro y en la carta se insiste en que se debía realizar con una gran rapidez en la Casa de la Moneda de Segovia, y que el retrato de la Reina debía ser lo más heroico posible, idealizando el que se enviaba de modelo.

<sup>21</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/2.

Según he podido constatar en algunos documentos de este legajo, existía ya una tejera en el Bosque cuando todavía era propiedad del Marqués de Paredes, que abastecía de ladrillo y teja a las obras de San Ildefonso, tal y como lo atestiguan numerosas cartas de pagos.



<sup>22</sup> Peña Lazaro, María del Rosario: *El Infante Don Luis de Borbón, Coleccionista y Mecenas*. Tesis Doctoral, U. A. M., Madrid, 1992, tomo I.

<sup>23</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/2.

<sup>24</sup> A. G. P., Planos, n.º 1671. Plano del Real Sitio y Bosque de Riofrío, fechado en 11 de marzo de 1792.

<sup>25</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1285/7.

De esta carta se puede desprender la conclusión de que hasta este momento la finca o no se encontraba cercada, o si lo estaba era con una cerca bastante precaria, ya que permitía el fácil paso de la caza de los labrantíos al Bosque.

<sup>26</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1285/12.

Se enajenaron una serie de terrenos pertenecientes al Marqués de Castellanos, que todavía hoy día mantienen este topónimo. 8.402 reales (febrero de 1795).

<sup>27</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1285/9.

Se expropiaron terrenos pertenecientes al Marqués de Peñas Rubias, tasados en 2.150 reales de vellón el 1 de mayo de 1795.

<sup>28</sup> A. G. P., Sec. Adm., *opus cit.*, Leg. 1285/9.

Terrenos pertenecientes al Conde de Puñonrostro, 20 obradas (7,8 Ha). Esta fue quizá una de las expropiaciones más importantes que se hicieron en este momento. Se reclamó su valor en 1798. Es posible que el terreno enajenado pueda incluir parte de la zona montuosa del Enebral, uno de los puntos más altos del Bosque.

<sup>29</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, id.

Se expropiaron una serie de terrenos cuyas características aparecen citadas en una carta firmada el 27 de junio de 1792:

"...130 obradas (50 Has) de cabida, pero que su tierra es de ninguna substancia, montaraz, peñascosa y de poquísima utilidad por cuyo motivo no podrá causar perjuicio su privación..."

- Por lo tanto, la Villa de las Navas cedió 150 obradas de tierra con algún arbolado de encina y las aguas de un arroyo, dándole en recompensa otras 55 obradas (19,5 Ha) de tierra de los Valdíos de Segovia y cercándoselas por cuenta del Real Erario.

- Los vecinos de las Navas pidieron que no se incluyeran en la Cerca las 55 obradas de la Humbría, ya que supondría un gran perjuicio por no poder pastar allí sus ganados. Este terreno se añadirá años más tarde, en tiempos de Isabel II.

<sup>30</sup> Arch. Prot. Seg., Prot. 5.248.

A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1285/7.

Se expropiaron terrenos pertenecientes al Conde de los Villares (según una carta fechada el 31 de octubre de

1792), y a los vecinos de la Losa Joseph Labrador y Basilio Rodríguez, vendidas en 2.915 reales en 31 de octubre de 1792.

Los vecinos de la Losa, Manuel Nogales, Alfonso Barreno, Manuel Lázaro y Nicolás Plaza, y don Francisco del Río Arias, vecino de la ciudad de Segovia, también sufrieron expropiaciones de terrenos, aunque de reducidas dimensiones.

Eran terrenos pertenecientes a mayoraes y aniversarios.

<sup>31</sup> A. G. P., C.º 15.672.

<sup>32</sup> Esta Puerta de Ceponillos se encuentra actualmente cegada, y le faltan los remates de piñas, pero mantiene la misma estructura que las anteriores.

<sup>33</sup> BREÑOSA, Rafael: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884.

<sup>34</sup> Las que se conservan en la actualidad, un total de cuatro, se fechan en torno a 1940.

<sup>35</sup> Todas ellas nos muestran un mismo sistema compositivo: dos pilares cuadrados, realizados con sillares graníticos, rematados por una serie de molduras y detalles en forma de piñas. A ambos lados de estos pilares aparecen una especie de retopilas, rematadas también por una especie de ménsulas.

<sup>36</sup> LAVALLE COBO, María Teresa: *El Mecenazgo de la Reina Isabel de Farnesio. Reina de España*. Tesis Doctoral, U. A. M., Madrid, 1994, Doc. 555, tomo III.

En las escrituras de obligación realizadas entre Domingo Gamones y Virgilio Rabaglio, sobre la construcción de la presa, aparece un punto en el cual se establece que el río debía ser enlosado desde su entrada en la finca, que se ubicaría en el Puente del Rey, hasta la llegada a la presa. Estas losas graníticas son las que hoy día todavía se pueden ver en los periodos de estío, cuando el río baja con poca agua, sobre las cuales se asentó la cimentación del Puente. El punto dice lo siguiente:

"...11. Que después de hecho toda la mampostería de buena factura y sentado encima de su entablado, se macizará en todo el largo y ancho del río, de buenos cantos, hasta subir y recibir la corriente de agua, a fin de que no quede cavidad ni charco alguno".

<sup>37</sup> Es posible que las rejas que se encontraran en el Puente del Rey se trasladaran al Puente de San Antolín, tras la ampliación de los límites de la finca en tiempos de la reina Isabel II.

<sup>38</sup> A. G. P., C.º 15.672.

Realizado también por Juan Bentura Andrinúa entre 1795 y 1795, su construcción fue un tanto complicada, ya que se ubicaba en una zona bastante encenagada y pantanosa, donde la situación de los pilares era muy complicada, tal y como lo reflejan algunas cartas, en las cuales los maestros,

ante lo poco que se les pagaba, y ante las complicaciones que originaba la obra, se despidieron todos hasta que no se les doblara el salario.

<sup>39</sup> A. G. P., *opus cit.*, C.º 15.672.

<sup>40</sup> A. G. P., *Idem.*

<sup>41</sup> A. G. P., *Ibidem.*

<sup>42</sup> A. G. P., Sec. Adm., Leg. 1279/1.

En una carta firmada por don Miguel de Cáceres se explicitan las consecuencias económicas que se produjeron por el cercado del monte:

"Tengo mucha satisfacción y gusto en participar a V.E que se vea ya verificado lo que expuse al tiempo de proponer el expresado cerco de que muy brevemente se resarciría todo su coste. Esto se manifiesta patentemente en los estados del Abono de daños de caza del año 93 antes de cerrarse y del último 94 después de cerrado.

En aquel importaron los daños 2.076.627 reales y en este último sólo ascienden a 921.533; y si se atiende a las fanegas de grano de toda especie que se han considerado de daño, fueron en el 93 47.233 y en el próximo del 94 reducidos a 1 número de 18.897".

<sup>43</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1279/1.

En una carta del Guarda Mayor de Pinares, don Miguel de Cáceres, enviada al Duque de Alcudia, para que se lo comunicase al Rey, fechada en 1794, decía lo siguiente:

"En el monte de Riofrío cuya caza vi antes de ayer muy despacio, se cuentan 78 venados, 380 venadas, 130 gamos, 440 gamas, un venado y una cría perla y 4 gamas blancas.

Luego que quedó cerrado el Monte, se nota, como debía suponerse, la violencia de la caza rondando de continuo las puertas para salirse y murieron en aquellos primeros meses de invierno unas 130 reses, algún venado entre ellas".

<sup>44</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, *opus cit.*, Leg. 1279/2.

En la misma carta se hace una referencia sobre esto:

"Así también se nota a causa de esta abundante caza, lo más comida que está la yerba del Monte, y como se encuentran más florecientes y verdes los prados de afuera del cercado en aquellas inmediaciones".

<sup>45</sup> Marqués de Lozoya, "Desde el Palacio de Riofrío... Cartas del rey don Francisco de Asís a doña Isabel II", *Reales Sitios*, n.º 20 (1969), pp. 27-56.

<sup>46</sup> A. G. P., Sec. Adm., San Ildefonso, Leg. 1285/19.

<sup>47</sup> Estos terrenos son los que en la ampliación realizada en tiempos de Carlos IV no se cercaron, debido a la solicitud del Concejo de las Navas de que no se enajenaran, ya que eran necesarios como pastizales para su ganado.

# Algunas noticias sobre "La muerte de San Juan de Dios" de Luca Giordano

Por Juan Martínez Cuesta

Dentro de las diferentes celebraciones realizadas por la Orden Hospitalaria de Hermanos de San Juan de Dios, para conmemorar el Quinto Centenario del nacimiento de su fundador, tuvo lugar en Granada –Hospital del Rey, Crucero Bajo– una magna exposición que quiso reunir las mejores representaciones que se conservan en España de la iconografía de este santo. Entre las diferentes obras presentadas en esta muestra, figuró un lienzo propiedad del Patrimonio Nacional, obra del pintor italiano Luca Giordano, con el tema de "La muerte de San Juan de Dios". Merece la pena reseñar este préstamo, ya que ha sido la primera vez que esta obra ha figurado en una exposición, motivo por el cual el lienzo pasó por los Talleres de Restauración.

#### CONTEXTO HISTÓRICO

Sin lugar a dudas, uno de los más importantes logros artísticos del reinado de Carlos II fue conseguir que el pintor napolitano Luca Giordano viniera a España con el importante encargo de completar la decoración mural del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La posibilidad de contar con algún artista italiano para trabajar en las decoraciones fijas de los Palacios Reales españoles fue una necesidad que ya había planteado Diego Velázquez en su segundo viaje a Italia (1650-1651). Tras fracasar en sus intentos para traer a Pietro da Cortona, el pintor sevillano logró contratar a los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, que no vinieron a España hasta

*Detalle de San  
Juan de Dios  
después de la  
restauración.*



1658, y que desarrollaron lo mejor de su arte en el Palacio Real del Buen Retiro y en el Real Alcázar.

Una vez finalizadas las obras del nuevo Panteón Real de San Lorenzo, Felipe IV concibió el proyecto de terminar la decoración mural de todo el edificio, al igual que se habían completado y reorganizando los fondos de pintura de caballete. Pero la idea estuvo a punto de frustrarse cuando en 1671 un voraz incendio destruyó la totalidad de las cubiertas y chapiteles del edificio y puso en peligro toda la estructura de la fábrica.

El empeño de Carlos II para reconstruir el Monasterio y culminar los planes de su padre llegó a buen término

*Foto del estado inicial con luz rasante.*

cuando en 1692, tras unas largas negociaciones, vino a España el famoso pintor napolitano Luca Giordano acompañado por su hijo Niccoló y un pequeño grupo de artistas que formarían su taller en nuestro país. El Rey conseguía ampliar el panorama pictórico español de forma inusitada, al tiempo que su figura se prestigiaba por contar con el más brillante y famoso pintor del momento a su servicio.

#### PERFIL BIOGRÁFICO DE LUCA GIORDANO

Nació en la ciudad de Nápoles en 1654, en el seno de una familia de pintores. Su padre, alertado por su increíble habilidad para el dibujo, la composición y el colorido, le im-

puso una férrea disciplina de trabajo que, bajo el grito de: "¡Luca, fa presto!", le confirió esa gran destreza y esmero que, junto a su constancia, hicieron de él un consumado artista. Tras sus primeros pasos por el taller de Jusepe Ribera, continuó su formación por las ciudades de Roma, Bolonia, Parma y Venecia, admirando e incorporando a su estilo nuevos elementos decorativos y de perspectiva, junto a una nueva técnica brillante e impetuosa con estudios de contrastes lumínicos y riqueza de colorido. A todo ello hay que añadir su extraordinaria capacidad en la imitación del estilo de cualquier pintor, sobre todo de los maestros antiguos. Regresó a su ciudad natal antes de 1656, donde se estableció y comenzó su carrera de éxitos hasta llegar a convertirse en el artista más importante del momento.

Este rápido ascenso hizo que su obra fuera ampliamente conocida en España desde sus inicios, gracias a los españoles establecidos en Nápoles, quienes pronto empezaron a encargarle lienzos que sin dilación remitieron a la península. Su estilo encajaba perfectamente con el gusto de sus mecenas hispanos y sobre todo con las corrientes estéticas de moda en Madrid, que oscilaban entre el crudo realismo riberesco y el brillante colorido veneciano, todo ello mezclado con la riqueza y exuberancia del mundo flamenco.

Quizá la primera obra documentada de nuestro artista en España sea el magnífico lienzo de "San Agustín y Santa Mónica" (Madrid, Real Monasterio de la Encarnación), adquirida por el virrey don García de Avellaneda, conde de Castrillo, a la que pronto siguieron otras de igual o superior calidad. Entre ellas merece la pena señalar el impresionante "Rubens, pintando: Alegoría de la Paz" (Madrid, Museo del Prado), adquirida por don Gaspar de Haro, marqués del Carpio; o el conjunto de cinco lienzos entregados



por don Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda, al Convento de Nuestra Señora del Carmen (Peñaranda de Bracamonte). Ante estos magníficos lienzos no resulta nada extraño que el propio Rey se interesara por su obra y no dejara pasar la oportunidad de contar con su presencia en Madrid. Ya Felipe IV había conseguido, en 1665, el envío de dieciséis grandes lienzos para decorar el Monasterio de San Lorenzo, ejecutados a la manera de los más afamados artistas del momento (Reni, Tintoretto, Veronés y Ribera, entre otros).

Si consideramos la vasta obra de este artista no resulta difícil pensar que el éxito de Giordano residió en su inagotable capacidad para resolver todo tipo de pinturas, no importa el tamaño, el asunto, ni el medio. Gracias a su inagotable genio acometía todos los encargos con una increíble rapidez, con la ejecución de obras de una perfecta composición y brillante acabado. Esta aparente facilidad en el trabajo se basaba en la alta perfección con la que realizaba sus bocetos, gracias al apoyo de dibujos preparatorios y a su dominio de la técnica, que le permitía avanzar con gran celeridad en su trabajo. La obra final nunca queda limitada por el boceto, sino que se convierte en su libre interpretación, enriquecida a base de geniales retoques. Esto nunca supuso un menoscabo en la apreciación de su trabajo, a lo que también contribuyó su carácter altanero, que nunca se doblegaba a las exigencias de sus mecenas, logrando ese respeto que tanto admiraron sus contemporáneos.

Una vez en España, Giordano desarrolló una ferviente actividad, complaciendo no sólo al Rey sino a todas aquellas personas e instituciones que le encargaron pinturas. Los impresionantes frescos escurialenses se convirtieron en su mejor carta de presentación ante sus nuevos mecenas, que



no cesaron de encargarle nuevas obras que siempre satisficieron los más exigentes gustos.

Y este es el caso que nos ocupa, ya que cuando, hacia 1690, en el Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios de Madrid, también llamado de Antón Martín, se decidió remodelar el interior de su Iglesia, se consiguió, gracias a la ayuda de un mecenas influyente, que el artista que estaba de moda ejecutara la obra que iba a presidir el nuevo Altar Mayor. La elección recayó, por supuesto, en Giordano, dejando, casi con seguridad, que escogiera libremente algún pasaje glorioso de la vida de San Juan de Dios, como tema principal de dicho lienzo.

*Foto con luz UVA para detectar los repintes.*

#### EL HOSPITAL DE ANTÓN MARTÍN

Uno de los centros hospitalarios más importantes de Madrid fue el fundado por el venerable Antón Martín a finales del año 1552, en el "sitio y distrito de la parroquia de San Sebastián, camino del Monasterio de Nuestra Señora de Atocha". Tras su paso por Granada, y después de la muerte de San Juan de Dios, el hermano Martín decidió establecerse en Madrid y fundar un hospital en unos terrenos cedidos por Hernando de Somonte y Catalina Reinoso. Fue poco lo que pudo ver avanzar de su obra, ya que durante la Nochebuena del año siguiente, en 1533, entregó su alma a Dios en olor de santidad.

En tan breve espacio de tiempo sólo pudo plantear las trazas del futuro Hospital. Se realizó toda la fábrica durante el reinado de Felipe III, momento en que don Elías Tormo dató la fachada del Templo. Pasados los primeros momentos de penuria económica, y ya afianzados en Madrid, la Orden Hospitalaria decidió redecorar su templo, encargando el cuadro del Altar Mayor a Luca Giordano. El tema escogido fue el final de la vida del santo fundador, cuando San Juan de Dios, sintiendo próxima su muerte, se incorporó de su lecho, se vistió con su austero hábito y, postrado en el suelo, exhaló su último suspiro, apretando contra su pecho una imagen de Jesucristo en la Cruz. En esta piadosa actitud permaneció su cuerpo durante unas seis horas ante el recogimiento y asombro de toda la comunidad, para luego ser enterrado. Como marco para el lienzo se hizo un altar dentro del más puro estilo churrigüesco.

Así permaneció la Iglesia hasta finales del siglo XVIII en que se decidió su remodelación. Gracias al testimonio de Antonio Ponz sabemos que la obra de Giordano nunca dejó de presidir el Altar Mayor, primero como obra única, para pasar luego a ocupar el ático del nuevo retablo <sup>1</sup>.

Pese a la desaparición del Hospital, que cerró sus puertas definitivamente el 24 de septiembre de 1897, la Iglesia se mantuvo abierta, convirtiéndose en Parroquia del Salvador y San Nicolás. Conservó toda su decoración sin grandes transformaciones, tal como la vio Tormo a principios de nuestra centuria <sup>2</sup>. Pero por desgracia, el edificio fue destruido por dos incendios provocados en 1936, a principios de nuestra contienda civil. Se salvaron únicamente los restos del venerable Antón Martín.

Al igual que ocurre con otros temas desarrollados por Giordano, la descripción del final de la vida de San Juan



*Proceso de limpieza.*

de Dios la volvió a repetir, que tengamos constancia, al menos una vez más. Junto al gran cuadro de altar, lamentablemente perdido, contamos con un segundo lienzo que, desde mediados del siglo pasado, se guarda en el Monasterio de San Lorenzo el Real, llamado de El Escorial. El lienzo aparece mencionado por primera vez por el Padre Quevedo en su descripción del edificio <sup>3</sup>, que lo vio en la Antecristía y que, aunque atribuyó correctamente la autoría, erró el título al denominarlo "San Juan de la Cruz, orando". Sin lugar a dudas, la confusión se debió a la premura con la que tuvo que hacer la breve relación de cuadros que decoraban el

Monasterio, y pensó que estaba ante la representación de un santo franciscano, que por llevar un crucifijo debería tratarse del santo abulense. Unos años después, en 1857, Vicente Poleró vuelve a mencionar el cuadro <sup>4</sup>, también en la Antecristía, pero esta vez corrigiendo el título y aportando nuevos datos sobre la obra, al precisar que estamos ante el boceto del cuadro que con el mismo tema se encuentra en el Altar Mayor del Hospital de San Juan de Dios en Madrid. El asiento catalográfico no aclaraba el tema exacto de la obra, pero al menos precisaba que el cuadro era una segunda versión del ejecutado para el Hospital. El autor supuso que se trataba

de un boceto, por la diferencia de tamaño —mucho más pequeño el de San Lorenzo—. Sus palabras han sido repetidas sin ninguna alteración por todas las guías y descripciones posteriores que se han hecho de este edificio, como es el caso de la de Rotondo, en 1868<sup>5</sup>, la del propio padre Zarco, en 1922<sup>6</sup>, y la de Matilde López Serrano, en 1963<sup>7</sup>. Su lugar habitual de exposición ha sido la Antesacristía hasta que, gracias a la reorganización de los fondos pictóricos del Monasterio, se ha trasladado a la Sacristía, donde actualmente se conserva. Se desconoce hasta el momento la procedencia del cuadro, ya que no es probable que fuera pintado para

San Lorenzo, por lo que su presencia no es mencionada por ninguna de las descripciones de este edificio hechas en el siglo XVIII. Por lo tanto hay que considerar que sería propiedad del propio Hospital o de algún otro templo o institución benéfica de Madrid que tuvo que ser arrasada durante la invasión napoleónica.

La primera mención de la obra la encontramos en una relación de pinturas traídas a la Real Academia de San Fernando en 1813, procedente de los depósitos de obras de arte realizados en San Francisco y el Rosario. En el asiento número 254 se describe un cuadro de seis pies y seis dedos por cinco escasos de ancho,

*Parte posterior del cuadro antes de la restauración.*

sin bastidor, atribuido a Giordano, con la breve referencia de representar a San Juan de Dios. Esto es “grosso modo” un metro y medio por un metro y treinta centímetros, que podría corresponder a lo que se midió, si tenemos en cuenta que las medidas tuvieron que ser tomadas a “ojo”. Seguramente el lienzo tuvo que ser restaurado en la Academia y, al no ser reclamado por su antiguo propietario, debió incluirse entre las pinturas que el rey Fernando VII mandó enviar al Monasterio de San Lorenzo para redecorar el edificio que tantos daños había sufrido y cuya pinacoteca había quedado tan mermada tras la Guerra de la Independencia. Es en este momento cuando se le coloca un nuevo bastidor, disminuyendo así su tamaño hasta el actual, y se cuelga en la Antesacristía de San Lorenzo.

De esta forma queda claro que no estamos ante el cuadro que estuvo en el Altar Mayor del Hospital de Antón Martín, sino ante una segunda versión de este mismo tema en menor tamaño.

#### COMENTARIO DE LA OBRA

De entre los diferentes momentos de la vida de San Juan de Dios, el escogido para presidir el de la Iglesia de este Hospital fue el momento final de la vida del santo. Su representación, agonizante, ofreciendo todos sus sufrimientos al Creador, tuvo que considerarse la más apropiada para el centro hospitalario dedicado al cuidado de enfermos, que podían encontrar gran consuelo en su contemplación.

Aparece el santo en primer término, arrodillado, con las manos en alto, presentando un crucifijo, con la mirada hacia lo alto y la boca entreabierta. Tomando como modelo a Cristo en la Cruz, San Juan se dispone a abandonar su cuerpo, para entregar su alma al Sumo Hacedor. Tal como vemos en la parte superior, donde una pequeña figura desnuda, que repre-



senta a su alma, aparece envuelta en un amplio paño de pureza y con las manos elevadas en actitud de subir impulsada por un fuerte resplandor. Al gran suceso han acudido un grupo de ángeles que, llenos de recogimiento y fervor, contemplan la escena. En segundo plano, descubrimos el lecho, ante el que dos hermanos hospitalarios están rezando, quizá uno de ellos sea el mismo Antón Martín.

La composición se equilibra, en el primer plano, con un banco que, a modo de "vanitas", ha sido utilizado por el pintor para colocar una calavera sobre un paño rojo, y, en el lado opuesto, con un cayado, una capa, un sombrero y un bolso, símbolo de la Orden Hospitalaria, elementos de trabajo de los hermanos, con los que recorría las calles de Granada recogiendo limosnas.

La obra está realizada sobre un lienzo con preparación bastante ligera, ejecutada en tonos pardos grisáceos, apreciables en algunos puntos, hecha a base de colores tierras y grises. La capa de pintura es muy fina, queda en ocasiones al mismo nivel que la de la preparación, y está compuesta por aglutinantes a base de aceites. Si algo sorprende en el examen técnico es apreciar con qué seguridad fue hecha la obra, utilizando poca cantidad de color, dando un efecto final de un trabajo espontáneo, fresco y terminado, sobre todo si consideramos que el artista ha evitado una composición complicada que le hubiera restado efectividad.

El lienzo presenta huellas de anteriores restauraciones, con barridos que han destruido muchas veladuras y han ocasionado la pérdida de plasticidad de algunos colores que ahora resultan planos. No es este el caso del azul del manto de algunos de los ángeles, donde todavía es posible apreciar esa fuerza colorística tan típica de Giordano. En la parte posterior del lienzo aparecen multitud de manchas de



*Detalle del cuadro antes de la restauración.*



*Detalle del cuadro después de la restauración.*

pintura. Debe tratarse de limpiezas de pincel.

Junto al cuadro hay que considerar un dibujo que se guarda en el Gabinete de Dibujos de la Galería de los Uffizi de Florencia (número 67165) y que también representa la muerte de San Juan de Dios. Comparando el diseño con el lienzo, pienso que, aunque la composición de ambas obras es prácticamente idéntica, el concepto con que fueron realizadas es diferente. En la obra florentina apreciamos una sensación aérea y espacial, al igual que un juego de perspectiva de la que carece el lienzo escurialense. Creo que esto es debido a que estamos ante el verdadero boceto del cuadro que presidió el altar de la Iglesia del Hospital, mientras que la obra guardada por el Patrimonio Nacional podría ser una segunda versión pensada para ser contemplada desde un punto de vista más bajo y con mayor intimidad. El mismo dibujo presenta la parte superior en semicírculo, cosa que no hace el cuadro, y podría haber correspondido a la estructura del retablo.

Otro punto que debemos considerar en este cuadro son sus medidas, nada habitual para ser consideradas propias de un boceto, al igual que la calidad de su ejecución y el efecto de su terminado. Por lo que se confirma, debe tratarse de una segunda versión de este tema, hecha hacia 1699, año en que también se fecha el realizado para el Hospital.

El cuadro destinado a Antón Martín tuvo que ser considerablemente mayor, ya que la figura del santo era de tamaño natural, al tiempo que, siguiendo las pautas del dibujo, presentaría una forzada perspectiva más acorde al lugar donde iba ir expuesto. Estas diferencias no fueron apreciadas por Vicente Poleró que, al advertir la calidad del cuadro, concluyó que se trataba del boceto del famoso cuadro madrileño y no de una segunda versión.

INFORMES DEL  
DEPARTAMENTO  
DE RESTAURACIÓN:  
Laboratorio Químico  
y Radiológico.

**1. Estructura de la pintura y naturaleza de los pigmentos.**

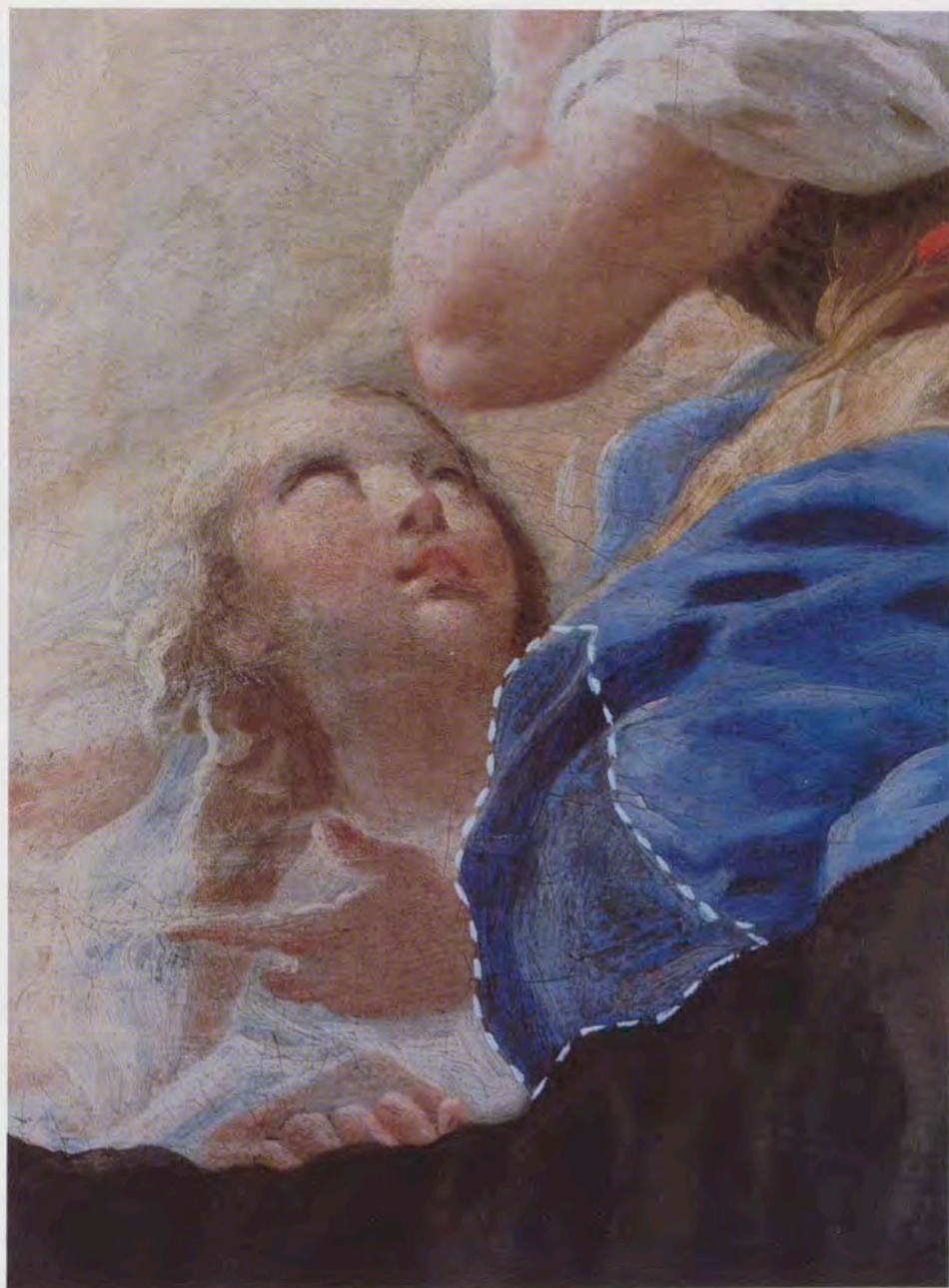
La preparación de este lienzo, según muestran los cortes estratigráficos y las radiografías, está aplicada uniformemente, es de color pardo grisáceo, compuesta por carbonato cálcico, silicatos de composición variable, negro carbón, óxidos de hierro y trazas de blanco de plomo. El aglutinante de esta capa es de naturaleza oleaginosa.

En todas las muestras analizadas aparece por encima de la preparación una capa que, en la zona inferior del cuadro, es

*Detalle del  
proceso de  
limpieza.*

de color blanco, compuesta por blanco de plomo. Según ascendemos en el cuadro esta capa va aumentando en espesor y en color, haciéndose más ocre, siendo su composición en la zona alta de blanco de plomo con óxidos de hierro, calcita y trazas de negro carbón.

Esta variación de espesor puede apreciarse en la visión radiográfica, ya que las placas que corresponden a la mitad inferior están ligeramente oscurecidas en comparación con las de la zona superior, que presentan un tono más claro. Éstas denotan una cierta oposición al paso de la radiación, que viene dado por el aumento de grosor de dicha capa intermedia. También de las radiografías pueden verse, como dato cu-



rioso, unas pinceladas en las esquinas, que no tienen nada que ver con la composición de la obra y parece que se deben a sucesivas limpiezas de los pinceles, e incluso en la parte superior derecha aparecen otras marcas que bien podrían ser de la limpieza de una mano. Siguiendo con la estructura de las capas pictóricas se ve en las muestras que el color va aplicado directamente sobre el estrato intermedio del que antes hemos hablado y los pigmentos que la forman son:

- Azul: Ultramar.
- Blanco: Blanco de plomo.
- Pardo: Óxidos de hierro, negro carbón, minio.
- Rojo: Minio, laca roja, bermellón.

Por último, en la muestra que corresponde a la carnación del angelito, la capa intermedia pasa a ser la capa de color por adición de minio para ajustar la tonalidad. La técnica utilizada en general es el óleo y la tela del lienzo es el lino.

*Micromuestras en las que se detalla la composición de la pintura:*

1. MUESTRA: 50 P<sub>1</sub>/95.

Localización: Azul, manto del ángel derecho.

- Carbonato cálcico, silicatos, negro carbón, óxidos de hierro y trazas de blanco de plomo: 200.

- Blanco de plomo y trazas de óxidos de hierro, negro carbón, esmalte y calcita: 50-25.

- Blanco de plomo y ultramar: 15-20.

- Restos de barniz: 5.

2. MUESTRA: 50 P<sub>5</sub>/95.

Localización: Azul, manto del ángel derecho.

- Carbonato cálcico, silicatos, negro carbón, óxidos de hierro y trazas de blanco de plomo: 150.

- Blanco de plomo y trazas de óxidos de hierro, negro carbón, esmalte y calcita: 50-100.

- Blanco de plomo: 45-90.

- Restos de barniz: 5.

3. MUESTRA: 50 P<sub>6</sub>/95.

Localización: Rojo, manto sobre la mesa.

- Carbonato de calcio, silicatos, negro carbón, óxidos de hierro y trazas de blanco de plomo: 100.

- Blanco de plomo y trazas de negro carbón: 15.



*Detalle del cuadro antes de su restauración.*



*Detalle del cuadro después de su restauración.*



- Minio, laca roja, blanco de plomo, negro carbón y trazas de esmalte: 50-75.

- Capa resinosa: 5.

- Minio y trazas de bermellón: 10.

- Barniz coloreado: 5.

## 2. Talleres de Restauración de Pintura.

Examen previo:

- Bastidor: Antiguo, sin cuñas, ni bisel. En mal estado.

- Tela: Formada por dos paños de lino con costura longitudinal. Bordes debilitados y escasos. Destensada.

- Capa de preparación: Capa fina de preparación coloreada: terrosa y oscura. Bien adherida al soporte.

- Capa pictórica: Capa fina de pintura. Pincelada rápida y segura. Con craqueladuras. Faltas de pintura. Suciedad superficial.

- Capa de protección: Barniz oxidado y repartido de forma desigual.

- Notas: El cuadro ha sido restaurado anteriormente. Se observa una limpieza desigual.

- Tratamiento efectuado: Limpieza de la parte posterior de la tela. Sentado de color y eliminación de las deformaciones del lienzo. Colocación de nuevos bordes de tela de poliéster pegados a la tela original de lino con beva para su mejor adaptación al nuevo bastidor. Limpieza de superficie para preservar las veladuras originales que conserva el cuadro.

## BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía fundamental correspondiente a este cuadro

Estado inicial de la pintura.

aparece recogida en la obra de FERRARI y SCAVAZZI (*Luca Giordano*. Nápoles, 1992, pp. 351-352, Núm. de Catálogo: A-659), a la que habría que añadir los siguientes títulos:

ORTEGA LÁZARO, L., *Antón Martín -el Hermano Antón Martín- y su Hospital en la Calle Atocha de Madrid, 1500-1936*. Madrid, 1981.

PONZ, A., *Viage de España*, tomo V. Madrid, 1795.

ROTONDO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1862.

TORMO, E., *Las Iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1979.

Sobre la actividad de Giordano en España merece la pena consultar:

MENA, M., *El napolitano Lucas Jordán en El Escorial*, en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1994, págs. 205 a 249.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Luca Giordano», en *San Fernando ante la Virgen de Luca Giordano. La recuperación de una obra maestra del museo municipal de Madrid*, Madrid, 1994, págs. 17 a 40.

## NOTAS

\* Quiero agradecer al Departamento de Restauración su colaboración en este trabajo.

<sup>1</sup> Antonio Ponz, págs. 57-59.

<sup>2</sup> Elías Tormo, págs. 218-221.

<sup>5</sup> José Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, 1849, pág. 290, núm. 7.

<sup>4</sup> Vicente Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, págs. 57-58, núm. 57.

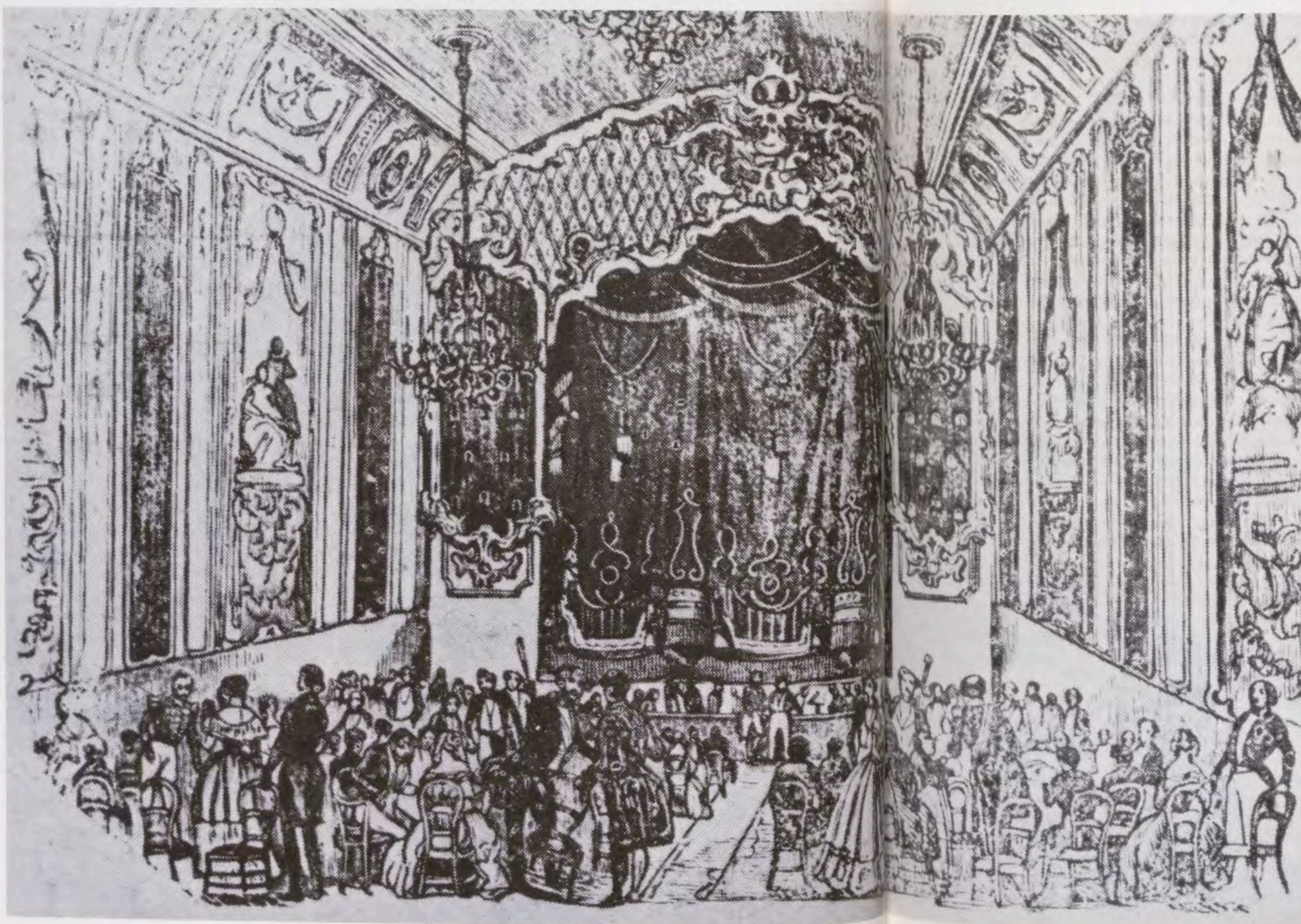
<sup>5</sup> Antonio Rotondo, pág. 252, núm. 57.

<sup>6</sup> Julián Zarco Cuevas, *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, El Escorial, 1955, p. 58.

<sup>7</sup> Matilde López Serrano, *El Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 90.

# Breve historia del Teatro del Real Palacio

Por Fernando A. Martín



Según todos los biógrafos e historiadores del siglo XIX, la reina Isabel II era muy aficionada a la música, al punto que había aprendido a cantar y lo hacía con cierta perfección y gusto, aunque su fervor por la música vocal era una de las cosas heredadas de su madre doña María Cristina de Borbón, que había mantenido un pequeño teatro en las habitaciones de la planta baja del Palacio, que sería el antecedente de éste que vamos a tratar. Esta afición llevó a Isabel II, a lo largo de su vida, a alentar y apoyar todas las iniciativas para fomentar la lírica en nuestro país. En el año 1845 se creó una Academia Real de Música por un tal Dionisio Scarlatti y Aldama, iniciativa que contó con el apoyo de la Reina, que

abrió la suscripción con diez mil duros. Scarlatti, tras la inauguración, burló a todos y se marchó con el dinero.

La Reina no se desalentó por este fracaso, pues tres años después firma el decreto para la creación de su Real Cámara de música vocal, y coloca al frente de la misma a su maestro y gran compositor Emilio Arrieta.

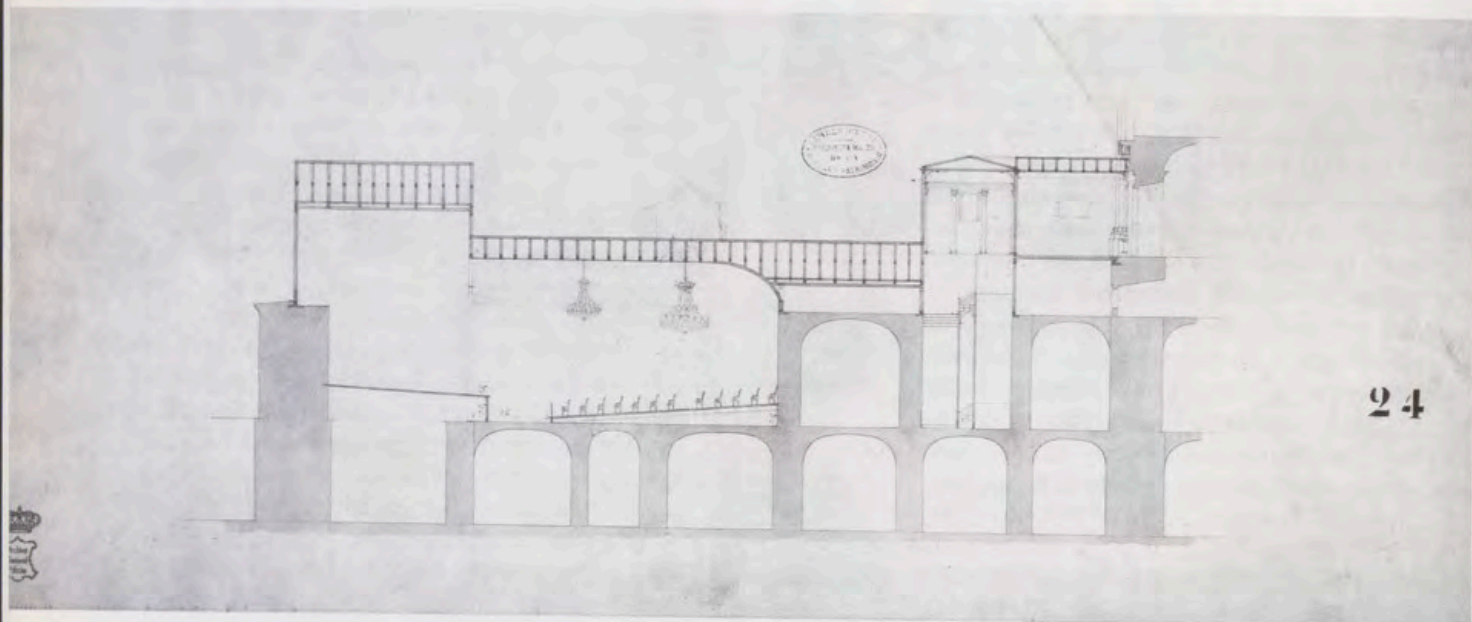
Todo ello nos revela, con su apasionado entusiasmo, que la idea de crear un teatro dentro del propio Palacio Real pudo provenir de la propia Soberana, que no había cumplido aún los veinte años; capricho o interés proverbial por el teatro y la música, lo cierto es que a los sirvientes de Palacio les pudieron mover otros intereses. Esto se pone de manifiesto tras leer los párrafos de don José Güelmes y Willame, a la sazón Archivero y Bibliotecario de la Real Casa: "...Ya no bastaban las fuerzas de que disponían los partidos para disputarse la codiciada presa de los primeros puestos de Palacio, era preciso apelar á otros recursos aunque fueran reprobados para ejercer influencia en el ánimo de la Reina Isabel y se aconsejó a esta Augusta Señora en hora menguada la creación de un Teatro dentro de los muros de mismo Alcazar Real, sin consideración al local que pareciese más apropiado y si no se estableció entonces en el recinto de la Real Capilla, no fue porque repugnase la idea a los inventores del proyecto, sino porque a ello se hubieran opuesto los instintos religiosos no apagados aun en el corazón de la Reina" <sup>1</sup>.

A mediados del mes de diciembre de 1848 la Intendencia comunicó verbalmente al arquitecto mayor, don Narciso Pascual y Colomer, que buscarse un local para erigir el Teatro. El 26 del mismo mes y año éste contesta: "... así, pues, en mí concepto el punto mejor, el que menos perjudica a la solidez y estabilidad del edificio, es el sitio que ocupa el Archivo de la Casa, para cuya traslación calculo unos 20.000 reales de gasto, siempre que se pueda disponer de la habitación que hoy ocupan los augustos hermanos de S.M. el Rey" <sup>2</sup>.

Una vez examinado el informe completo del arquitecto, el 29 de diciembre se ordenó proceder inmediatamente a la construcción del Teatro palatino. Se mandó trasladar el Archivo a las habitaciones que ocupaba en el piso bajo Su Alteza el infante don Fernando. Al día siguiente, penúltimo de aquel año 1848, comenzaron las obras y el traslado, todo al mismo tiempo, ya que se había acordado la inauguración de dicho salón de espectáculos para la Pascua de Resurrección del año siguiente.

Cambroneró nos lo resume así: "La obra resultó costosísima, pues para formar el salón hubo necesidad de derribar algunos tabiques de carga. El escenario se colocó en la parte más próxima al Palacio, y frente al proscenio se hizo una hermosa y elegante tribuna donde la familia real presenciaba la función. Se habilitó como salón de espera el antedespacho del Rey Francisco, desde donde, franqueando el balcón, se cruzaba a un tambor o pasadizo de manera que venía a

Vista interior del Teatro. Reproducción de la prensa de la época.



24

cubrir y amparar, en la terraza, el arranque superior de la escalera de bajada al teatro”<sup>3</sup>. Tanto Cambronero como Subirá repiten esta descripción del Teatro palatino, posiblemente basados en documentos o textos decimonónicos que se escribieron de memoria, pues, según los dibujos conservados en el Archivo de Palacio, el escenario estaba colocado en el lado opuesto al Alcázar y el acceso al mismo se hacía por el antedespacho del Rey y un pasadizo, derribado más tarde, que daba acceso a la escalera, hoy cegada, por la que se pasaba a la tribuna regia, colocada frente al escenario<sup>4</sup>.

*Sección del alzado del Teatro del Palacio Real. Narciso Pascual y Colomer. 1848. A.G.P.*

A los trabajos de edificación se asocian los de decoración, instalación de muebles y objetos complementarios. Debemos decir al respecto que la decoración del techo y de los muros corrió a cargo del pintor Vicente Camarón, quien el 8 de mayo de 1849 presenta una factura de 50.000 reales por la pintura al temple del Salón del Teatro. Se decoraba de la siguiente forma. En las paredes, cuatro cuadros con escenas de Comedia, Tragedia, Música y Baile, que sin lugar a dudas eran representaciones alegóricas, dos a cada lado, alternando con molduras. Retratos de poetas dramáticos: Felipe IV de Austria, Lope, Calderón, Tirso, Moreto, Cervantes, Quevedo, Lope de Rueda y Moratín, cuatro a cada lado, en medallones colocados en el cuerpo de arranque de la bóveda. Ésta se rellenaba con múltiples adornos moldurados, según se puede apreciar en el dibujo publicado por *La Ilustración*.

Los asientos parecen fijos en el dibujo del Arquitecto, pero en *La Ilustración* se puede ob-



*Retratos del matrimonio Romea, director y primera actriz de la compañía que se ocupó de las representaciones dramáticas.*



servar que eran sillas independientes. Se hicieron de imitación de caoba con asiento tapizado en terciopelo carmesí, en número de trescientas, por Tomás Green. A los hermanos Querín se les pagaron 4.572 reales por el importe de tres espejos grandes con marcos dorados, dos de los cuales se colocaron en ambos lados de la embocadura del escenario, y las lámparas se trajeron de París.

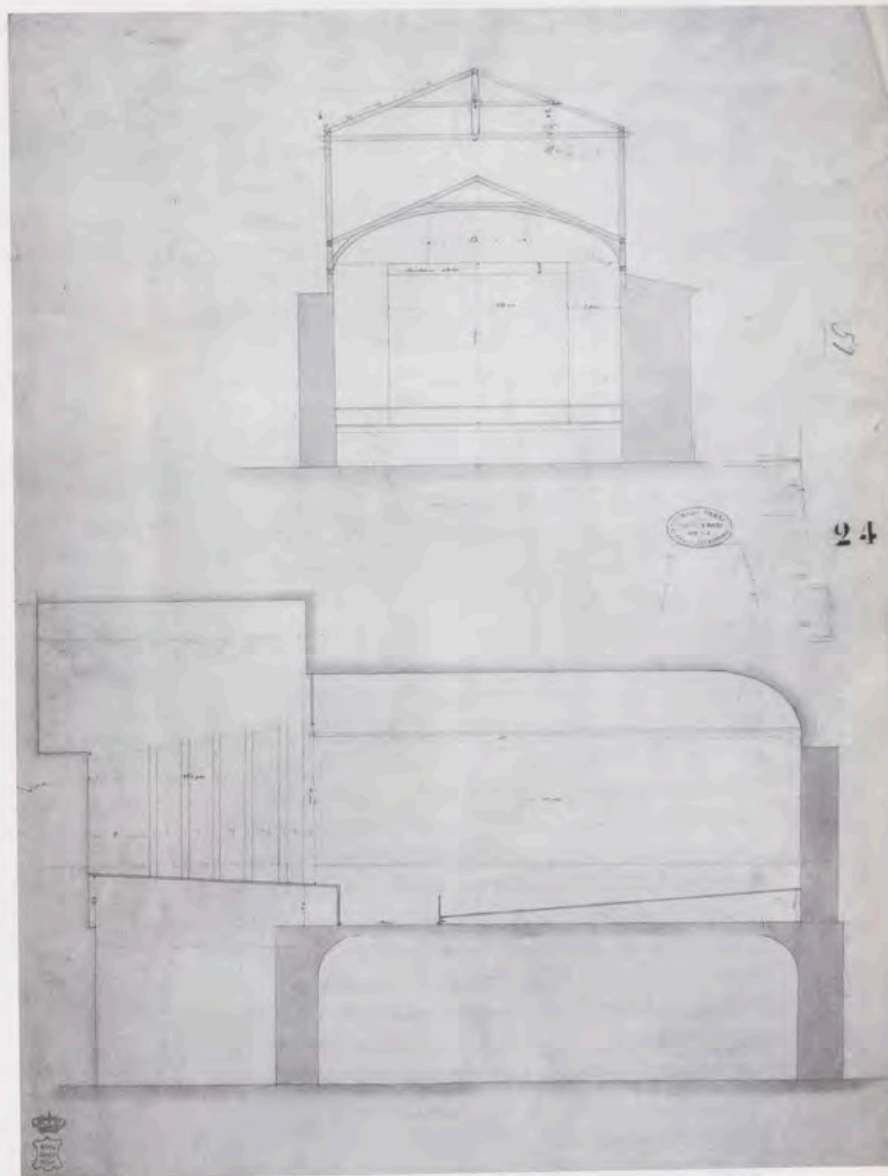
Otros diversos proveedores figuran en las cuentas, como el ebanista Miguel Duque, que hizo doce banquetas de caoba, Juan Bahamonde, que se encargó de la obra de tapicería, el telón sobre todo. De los vidrios se ocupó Pedro Arias; el calderero Pedro Burriel, de los candeleros nuevos que se hicieron; Miguel de San Francisco, de los papeles pintados, etc. Paralelamente a las obras y a la decoración de este nuevo coliseo, la Reina le fue dando contenido. Ya hemos mencionado cómo a finales del año 1848, por Real Orden, crea su Cámara de Música. Para ello cuenta con dos triples, un bajo, un tenor y un barítono, y nombra a principios de 1849 a Emilio Arrieta maestro compositor de su Real Cámara y Teatro. Los coros eran del Conservatorio y los músicos de la Real Capilla, aunque a veces se invitara a otras agrupaciones.

Para las representaciones teatrales se nombró en el despacho del 18 de abril de 1849 a Julián Romea, de la siguiente manera: "S.M. la Reina se ha servido disponer que D. Julian Romea reúna entre los actores más sobresalientes de la Corte, los que bajo su dirección han de trabajar en el Teatro de Palacio, así en su inauguración del día 27 del corriente como en las demas funciones que guste S.M."

Así pues, el nuevo Teatro creado bajo los auspicios de la Reina contó con los mejores intérpretes del momento. Entre los cantantes aparecen doña Manuela Oreiro de la Vega, Sofía Vela de Aguirre, Joaquín Reguer, Lázaro Puig y Adolfo Gironella. Como director de música figuró Frontera de Valldemosa. Francisco Asenjo Barbieri estuvo en nómina del Teatro como primer apuntador. El libretista fue Temístocles Solera, que alcanzó el nombramiento de Poeta italiano de la Real Cámara y Teatro, y Justo More, nombrado director de los coros.

Bajo la dirección de Romea, interpretaron papeles dramáticos personajes tan conocidos de la escena como su mujer, Matilde Díez, Josefa Palma, Jerónima Llorente, Mariano Chafino y Florencio Romea.

Llegado el mes de abril de 1849, todo estuvo dispuesto para la inauguración solemne, y la Reina eligió el día 27, por ser el de la onomástica de la Reina madre, doña María Cristina de Borbón. Por supuesto, la prensa del momento se hizo eco, tanto de la construcción del nuevo coliseo como de su inauguración y programación, pero por lo que hemos podido cotejar, las noticias que se daban eran bastante difusas<sup>5</sup>. Así, el 8 de marzo de 1849 *La España* anun-



Secciones transversal y lateral del Teatro. A.G.P.

ciaba que la primera función que debe ejecutarse en el Teatro de Palacio debe ser la ópera *Ana Bolena*, y, según parece, tomará parte en ella Su Majestad. *La Esperanza* el 25 de marzo decía: "parece que estas ultimas noches las destina S.M. la Reina al ensayo de la función que debe verificarse en el nuevo teatro de Palacio la proxima Pascua", sin mencionar el nombre de la obra y la compañía, que ya se sabía.

A lo largo del mes de abril se dan otras noticias, todas ellas imprecisas, y en lo único que aciertan es en la fecha de inauguración, que tendrá lugar en la noche del día 27, por ser el cumpleaños de doña María Cristina. Es curioso anotar también cómo en el propio Palacio, a los dos años y medio de la inauguración del Teatro, cuando la Reina pide las cuentas de lo que costó la puesta en marcha del coliseo, nadie recordaba cuál había sido la obra que se puso en escena el día de su inauguración. Incluso se llegó a poner por escrito que fue la ópera *Ildegonda*.

La verdad es que todo el mundo esperaba que este nuevo Teatro se estrenara con una ópera, dado el entusiasmo que la Soberana tenía

por esta manifestación artística, pero las necesidades del momento, así como el poco tiempo que hubo desde la terminación de las obras y la inauguración, no daban margen al montaje de una obra cuya escenografía requería algo más que un simple decorado. Para esta fecha se eligió una obra representada que se titulaba "Los caprichos de la fortuna", de don Ramón Navarrete, que en aquel momento dirigía el periódico *La Época*. La obra fue por encargo; y la Compañía formada por Romea, la encargada de ponerla en escena, no sólo ese día sino que se dieron otras cuatro representaciones más. Fue tal el éxito alcanzado que la Compañía de Romea decidió representarla para el público en general el día 15 de junio de ese mismo año en el Teatro Español.

En el mismo día, 27 de abril, por la mañana, el Mayordomo Mayor de Palacio ordenaba al decano de los Mayordomos de semana, según orden de Su Majestad, que se debían nombrar cuatro Mayordomos de semana "para que asistan de uniforme para recibir a los convidados los billetes de la función que debe verificarse a las ocho en el Teatro Real"<sup>6</sup>. Los convidados en este caso fueron altos cargos del Gobierno, cuerpo diplomático, criados de Palacio, diputados, senadores y particulares de la alta nobleza y sociedad. En total se ocuparon casi las trescientas sillas, y la Tribuna Real estaba al completo con toda la Real Familia. Todos ellos, como dice Subirá, se deleitaron no solamente con la vista y el oído, sino también con el paladar y el olfato, pues la cuenta del refresco, repostería y ramillete, en la función de apertura, ascendió a 4719 reales y 14 maravedís, reunión social y artística que duró hasta altas horas de la madrugada.



Encabezamiento del programa de *Ildegonda*, primera ópera representada en el Teatro. Biblioteca Real.



Modelo de invitación para asistir a las funciones del Teatro de Palacio. A.G.P.

#### PROGRAMACIÓN

A pesar de que este Teatro se había construido ex profeso para representaciones de ópera, como hemos visto, Su Majestad no dejó de lado las representaciones de comedias. En el corto espacio de tiempo que duró este Teatro, 1849-1851, se irán alternando tanto unas como otras. Pero no queremos pasar por alto el hecho de que también se dieron otro tipo de espectáculos, según recoge la prensa del momento, aunque no hemos visto reflejado ninguno de ellos en la documentación que se conserva en el Archivo de Palacio. Por ejemplo, el 6 de diciembre de 1849 el periódico *La Nación* daba la noticia de que la aplaudida zarzuela *El duende*, que tanta entrada ha proporcionado al Teatro Variedades, será puesta en escena en el Teatro de Palacio. El mismo periódico anunciaba el 8 de octubre de 1850 que las comedias representadas en Carabanchel podían darse en Palacio. También *El Heraldo* del 22 de agosto de 1851, cuando el Teatro de Palacio se había clausurado, anunciaba que la noche del próximo sábado es la designada por Su Majestad la Reina para que la compañía de perros y monosabios, que actualmente trabaja en el Teatro Paul, dé una función en el de Palacio<sup>7</sup>.

Como ya hemos dicho, la primera representación fue una obra de Navarrete titulada *Caprichos de la fortuna*, comedia en tres actos, original y verso, encargo de la propia Reina al autor. Se imprimió aquel mismo año en la imprenta de Omaña, con la siguiente leyenda en su portada: "Estrenada en la inauguración del Teatro del Real Palacio el 27 de abril de 1849". La escena transcurre en Madrid, en casa de doña Úrsula, papel que interpretó doña Jerónima Llorente. El resto del reparto fue así: Josefá Palma en Serafina; Matilde Díez en Matilde; Julián Romea en don Álvaro Gutiérrez; Florencio

LA  
**ESTRANJERA,**

MELODRAMA

que ha de representarse en el Teatro del Real Palacio el día 20  
de Enero de 1850.



MADRID:

POR AGUADO, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M. Y DE SU REAL CASA.

1850.

Encabezamiento  
del programa de  
La Straniera,  
ópera  
representada  
en el Teatro.  
Biblioteca Real.

CONQUISTA DI GRANATA

DRAMA LIRICO IN TRE ATTI

DI TEMISTOCLE SOLERA

Poeta italiano della Real Camera e Teatro di S. M.

Encabezamiento  
de La Conquista  
de Granada,  
ópera alegórica  
que cerró las  
representaciones  
en el Regio  
Teatro.  
Biblioteca Real.

Romea en Eduardo Cárdenas; Mariano Chafino en Valentín; Ramón García en Roque; y Antonio González como portero del Ministerio.

A los seis meses de su inauguración, en octubre de 1849, se puso en escena la primera ópera, encargo también particular de la Reina a su maestro de música, Enrique Arrieta, que, junto al libretista Temístocles Solera, crearon la obra *Ildegonda*, drama lírico en dos actos cuya acción transcurre en Milán en el año 1225.

El estreno se efectuó el 10 de octubre a las nueve y media de la noche, con motivo del cumpleaños de Su Majestad la Reina. Se cursaron 253 invitaciones, tanto a altos cargos por

parte de la Camarería Mayor, como a particulares, y se invitó ex profeso al príncipe Jorge de Prusia, que estaba de paso por Madrid como ministro plenipotenciario.

Los decorados fueron del famoso escenógrafo M. Humanité Philastre, el cual, según Subirá, era reputadísimo en París y en otras ciudades francesas. Por sus méritos fue llamado para trabajar en el Liceo, cuando su inauguración se acercaba, y también lo contrataría el Real con motivo de su apertura en 1850. Pero, por desgracia, no conservamos ningún dibujo de sus montajes en el de Palacio.

Las representaciones de la *Ildegonda* se sucedieron a lo largo de los días 11, 14 y 18 de octubre. El éxito fue total y por ello la Reina obsequió a los actores, cantantes y coros; a las actrices con ricas joyas de brillantes; a los hombres con las típicas botonaduras de brillantes y una sustanciosa propina a los músicos y coros. En el mes de noviembre se dieron otras dos representaciones más los días 11 y 14. Esta versión de Arrieta se puso en escena en el propio Teatro Real en 1854.

En el mes de enero de 1850 se programa una nueva ópera, *La Straniera*, de Bellini, bajo la dirección de Francisco Frontera Valldemosa y según un libreto de Romaní. La acción transcurre en Bretaña, en el castillo de Montolín hacia el año 1200. Los decorados fueron de Philastre, que cobró 96.500 reales, según recibo firmado por su apoderado Delamarne. Esta partida, junto con la de Frontera Valldemosa para el pago de la orquesta, coros, comparsas y apuntadores, que ascendió a la cantidad de 91.980 reales, son las dos más costosas de este montaje. El vestuario, encargado a Lorenzo París, ascendió a 11.762 reales. Intervinieron también José Colinas, guarnicionero, Manuel

LA SONAMBULA.

MELODRAMA EN DOS ACTOS

DEL MAESTRO V. BELLINI,

que se ha de representar

EN EL TEATRO REAL

DE MADRID

EL AÑO DE 1850.



MADRID:

Imprenta de D. F. J. Espoya, calle del Nuncio, número 19.

Encabezamiento  
del programa de  
La sonámbula,  
ópera  
representada  
en el Teatro  
de Palacio.  
Biblioteca Real.

Fournier, guantero, Jacinto Muñoz, por el calzado, Manuel Pérez y Peláez, por pelucas y barbas, etc.

No era nuevo este melodrama para la afición madrileña, pues ya se había representado en el Teatro del Príncipe y en el de la Cruz, pero llevaba casi diez años sin que se volviera a representar, cuando la eligió Isabel II para su Teatro particular —que en esta ocasión se le menciona como Teatro Real en la prensa, cuando apenas quedaban unos meses para que se inaugurase el que hoy conocemos como tal—, lo que avivaría muchos recuerdos para unos y tendría algo de novedoso para otros. El éxito fue clamoroso, tanto es así que las representaciones de *La Straniera* se sucedieron a lo largo de todo el año, alternando con comedias teatrales.

Entre marzo y octubre de 1850 se llevaron a cabo las representaciones de el *Astrólogo fingido*, de Calderón, que se complementaba con la comedia anónima en un acto titulada *El pan pan y el vino vino*; y la de Lope de Vega *Si no vieran las mujeres*, que tenía como complemento la parodia de Navarrete titulada *¡Un ente singular!*

Todas ellas no eran nuevas para el público madrileño, pues ya se habían realizado algunas representaciones de las mismas. La representación de la anónima fue aprobada en el año 1835 y en su primer reparto ya figuraba la familia Romea, tanto Julián como su esposa Matilde Díez. Los mismos habían puesto en escena la de Lope y Calderón, y la pieza corta

de Navarrete se había visto por los mismos actores en el Teatro del Príncipe en el año 1847. La puesta en escena de estas comedias en el Teatro del Real Palacio se hizo con todo lujo de detalles, y prueba de ello son las cuentas del vestuario utilizado en la de *Si no vieran las mujeres*, que discurría en la Corte del emperador Carlos V y que ascendió a la cantidad de más de 40.000 reales.

En octubre de 1850, como se hizo en el año anterior, se estrenó una nueva ópera con motivo del cumpleaños de la Reina. Se le encargó al compositor Arrieta que, junto al libretista Solera, compusiera la obra *La Conquista de Granada* que, según Subirá, era de tema heroico y regio. A esto se unía el hecho de ser su personaje central la reina Isabel I y estar dedicada la obra a su sucesora Isabel II.

De su reparto y escenografía da cuenta el programa que se entregaba a los asistentes, realizado como todos por el Impresor de Cámara Aguado, ricamente encuadernado en seda para los convidados y en terciopelo para la Real Familia. El texto era bilingüe, en italiano en las hojas pares y en castellano en las impares. El vestuario se trajo de París y costó 160.980 reales. Las decoraciones, como casi siempre, de Philastre. Un dibujo de Murguía, publicado en *La Ilustración* de la época, nos da una imagen de la escena final, no solamente historicista sino también de apoteosis lírica.

Al menos se dieron cuatro representaciones de la misma durante el mes de octubre. Transcu-

*Ilustración de la escena fina de La Conquista de Granada, reproducción de la prensa de la época.*



*Ilustración de la escena fina de la ópera del Sr. Arrieta: La Conquista de Granada, representada en el teatro de Valera.*

rridos varios años, esta ópera se cantó en el Teatro Real el 18 de diciembre de 1855. El título se cambió por el de *Isabel la Católica*. El vestuario utilizado fue el mismo que el de Palacio y en las decoraciones se reutilizaron algunas. Philastre y Lucini rehicieron otras nuevas. Esta nueva versión llegó a alcanzar unas once representaciones durante toda la temporada, lo que constituye un éxito del propio Arrieta, que se estaba haciendo muy popular en el mundo de la zarzuela, donde alcanzaría su cenit.

Con la llegada del nuevo año, 1851, comenzaron los ensayos para un nuevo estreno en el Teatro de Palacio. Mientras tanto se siguieron representando las piezas de Lope, Calderón y Navarrete. La ópera elegida para ser representada en el mes de abril fue *Luisa Miller*, de Verdi, y los primeros ensayos comenzaron en el mes de febrero. El periódico *La Nación* anunciaba su estreno para el 19 de marzo, pero, de acuerdo con la tradición marcada desde su inauguración, el estreno de la misma se llevó a cabo el 27 de abril con motivo del cumpleaños de la Reina madre.

La obra, basada en el drama de Schiller *Amor e hipocresía*, es una adaptación de Cammarano con música de Verdi, a la nueva forma, por lo que despertó una gran expectación entre la afición madrileña. Las decoraciones estuvieron a cargo de Aranda y Lucini, aunque se conservan algunas cuentas de Philastre en las que se menciona al menos una decoración para esta obra.

El vestuario, que fue sensacional, corrió a cargo del sastre Lorenzo Paris y su cuenta ascendió a 135.060 reales, que se pagaron el 15 de junio de ese mismo año, aunque existen reclamaciones del bordador José de la Cruz por el pago de un traje que ascendió a 3.500 reales, de los que sólo recibió 2.500 el 31 de julio. Otras reclamaciones las hizo Philastre, pues aún le debían algunas decoraciones y éstas no llegan a saldarse hasta el año 1852.

La dirección de esta obra corrió a cargo de Frontera Valldemosa que obtuvo un clamoroso éxito. Pero a pesar de ello, sólo se hicieron dos representaciones de la misma, el 27 de abril y el 4 de mayo, pues dado el gasto astronómico que estaba costando el mantenimiento del Teatro se llegó a murmurar, incluso desde la platea del mismo, de escándalos financieros dentro de la Real Casa.

El intendente de la Real Casa, don Agustín de Armendáriz, puso en antecedentes a la Reina, la cual parece que reaccionó primero con atención firme, después con sorpresa creciente por el cariz que tomaba el asunto, y por último con indignación justificada, de tal manera que redactó un decreto irrevocable con fecha del 30 de junio de este año de 1851, dirigido al Duque de Híjar, que a la sazón era el Mayordomo Mayor de Palacio y que dice así:

“Atendiendo a las razones que me ha expuesto mí Intendente general de la Real Casa y Patrimonio, vengo en suprimir mí Música de Cámara y canto y el Teatro del Palacio, clasificando a todos sus individuos según su tiempo de servicio. Lo tendreis entendido y lo comunicareis a quien corresponda”. Al día siguiente se comunicó su cese a todos los directores, compositores, libretistas, actores y cantantes que habían sido nombrados para actuar en dicho Teatro.

Esto aconteció cuando ya estaban adelantados los preparativos para el montaje de otras obras, como las óperas *La Sonámbula* de Bellini, y *El Regente* de Mercadante.

Con la desaparición del Teatro de Palacio, que ya contaba con su sucesor en el nuevo Teatro Real, al decir de Cambronero, la sociedad elegante de Madrid perdió la más distinguida y brillante de sus diversiones. Según él, en aquel centro escogido se reunía la flor y nata de lo que Madrid ostentaba en hermosura y en elegancia, en alcurnia y talento, y al decir de los que lo conocieron, en aquellos entreactos en que se cambiaban saludos y galanterías, se contaban noticias de política, de bolsa, de literatura, de arte y se murmuraba de manera prudente... Las funciones del Teatro de Palacio dejaron un grato recuerdo por su suntuosidad y elegancia; decoraciones adecuadas, trajes de ricas y bordadas telas, nada faltaba en este Teatro palatino para hacerle digno de la mansión real en la que estaba emplazado.

## NOTAS

\* Sobre la historia de este Teatro existe una monografía muy documentada de José Subirá, publicada por el C.S.I.C. en el año 1950, de la que hemos tomado la mayoría de los datos y referencias. La documentación que él menciona la hemos cotejado en el Archivo de Palacio. Se siguen conservando, aunque algunas han variado de signatura. Las actuales son: C.8655/1, C.8656/1 y C.222/17. Por nuestra parte damos a conocer los planos del Teatro que no vio Subirá.

<sup>1</sup> Libro mecanografiado sobre la Historia del Archivo de la Corona, desde su origen en 1814 hasta 1868, escrito por el archivero José Güelmes y Willame, ejemplar que se conserva en el Archivo de Palacio.

<sup>2</sup> A.G.P. Leg. 669. Sec. Adm.

<sup>3</sup> Cambronero, C.: *Isabel II, íntima*, Barcelona, Montaner y Simón, 1908, pág. 165.

<sup>4</sup> A.G.P. Sección de planos n.º 48-49.

<sup>5</sup> Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid: *Madrid en sus diarios*. Instituto de Estudios Madrileños, 1961-1971, 4 vol.

<sup>6</sup> A.G.P. C.8655/1.

<sup>7</sup> *Madrid en sus diarios*.

# San Leucio y Carditello

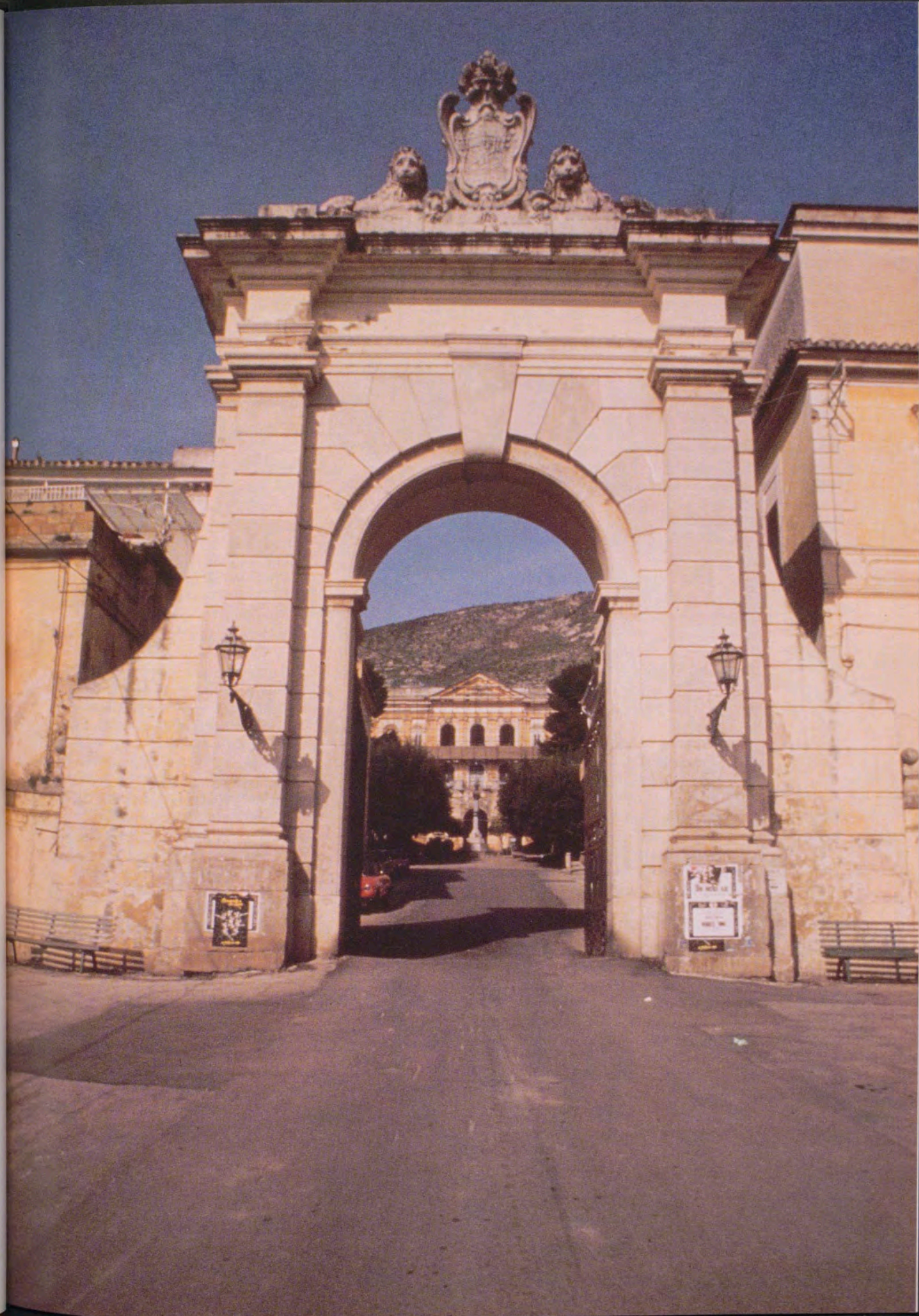
Por Massimo Vicinanza

La caza era una de las grandes pasiones de Carlos III de Borbón. El 20 de agosto de 1750, por escritura notarial pasada ante el notario Giovanni Ranucci, el Rey compró todo el “estado de Caserta” por la suma de 489.000 ducados. Caserta era una antigua posesión de los condes de Acquaviva, que pasó después a manos de Miguel Ángel Gaetani de Sermoneta, hijo de don Francisco. Éste se suponía que había sido uno de los enemigos más peligrosos de la Corona española, porque estuvo implicado en la conjuración del príncipe Macchia contra los Borbones.

El territorio al Norte de la zona donde después se construirá el imponente Palacio Real de Caserta, incluidos los collados de San Leucio, de Monte Briano y del Monte Maiuolo, fue destinado a reserva de caza. Por eso el Rey ordenó la reforestación de las áreas que hasta ese momento estaban destinadas al cultivo, y organizó un plano para la repoblación de la caza. Trajo de nuevo hasta ese lugar el jabalí, la liebre y el faisán, e hizo establecer una crianza de gusanos de seda, según la sugerencia de la reina María Amalia de Sajonia.

Pero en el mes de agosto de 1759 Carlos hubo de volver a España para suceder a su hermano Fernando VI, y el 6 de octubre del mismo año firmó el acta de cesión del reino de Nápoles y de Sicilia, en favor de su hijo Fernando. El joven Rey, tomando el relevo a su padre, terminó la reforestación de la posesión de San Leucio, que había iniciado su padre, y que pronto lle-

*Puerta de  
entrada al  
Real Sitio de  
San Leucio.*



gó a ser "...uno de los sitios más apreciables destinado al recreo de nuestros Soberanos", como dijo el comendador Antonio Sancio, administrador del Real Sitio. Pero Fernando no sólo se limitó a la simple repoblación de caza de las posesiones reales, siguiendo su instinto "ilustrado" y paternalista, que lo distinguía de los demás soberanos. Unos años antes de dejar Nápoles, en 1744, Carlos de Borbón compró la finca de Carditello, no muy lejos de San Leucio, que estaba destinada en principio a ser una simple reserva de caza, pero Fernando IV la transformó en una residencia real muy hermosa, con una pequeña comunidad agrícola junto a ella.

San Leucio y Carditello son sólo dos ejemplos de Sitios Reales realizados por los Borbones durante sus reinados. El origen de la creación de estos "oasis floridos", poblados de jabalís y de faisanes, era la pasión por la caza. Pero, en general, los Sitios Reales se concebían sobre todo para el desarrollo de nuevos cultivos y para dar paso a nuevas especies que después se propagarían por el reino. En San Leucio, por ejemplo, había mucho cultivo de arroz, maíz y algodón. Las tierras eran muy fértiles, gracias al agua que aportaba el acueducto carolino.

En la posesión de Carditello se prefirió, sin embargo, criar caballos de raza, y durante muchos años los mejores ejemplares de las Caballerizas Reales procedieron de este lugar. Los Sitios Reales del reino de Nápoles y de Sicilia eran explotaciones muy productivas, con una autonomía administrativa y contable, pero su supervivencia iba estrechamente unida al debate político sobre la reforma agraria. En



*Detalle del escudo de armas borbónico en la puerta de entrada a San Leucio.*

estas estructuras, los expertos de la ciencia y de la botánica mejoraban los cultivos tradicionales y experimentaban nuevas variedades agrícolas. Todos los años, según el balance económico, y después de haber restado del producto total de la propiedad los gastos que conllevaba su mantenimiento, se establecían las inversiones futuras del dinero que sobraba para destinarlo a la producción correspondiente.

Cada localidad tenía sus características propias. Así, pudieron desarrollar cultivos muy específicos: un naranjal en Portici, una viña en San Leucio, una producción de madera en Persano, ganaderías en Carditello, entre los árboles de plátanos, y después, en el Sitio Real de Capodimonte se plantaron las acacias de Constantinopla, los castaños de Indias y las camelias del Lejano Oriente.

Los Sitios Reales se entendían no como lugares de ocio o de caza,

sino como verdaderas posesiones agrícolas en las que invertir capitales, y por eso los Borbones compraron un patrimonio de tierras muy amplio. Nacidos tras un proceso de ósmosis entre la arquitectura, el hombre, la naturaleza y la caza, en poco tiempo los Reales Sitios, además de ser lugares preliminares de experimentación, por las subsiguientes planificaciones territoriales, se hicieron "lugares de delicia", donde además de las flores y los árboles frutales, los jardineros y los botánicos pudieron crear nuevos jardines y sistemas de cultivo. Durante el periodo borbónico, en el reino de Nápoles se inició por fin una verdadera política económica, basada en la intervención directa, por parte del gobierno, en las actividades industriales, con el propósito de adquirir la independencia productiva del mismo reino. Una independencia necesaria para poder sobrevivir a los demás estados



*Bloques de viviendas de los obreros de la fábrica de tejidos.*



*Tejados y chimeneas del Casino Real.*

Europeos, ya en evolución y fuerte expansión. El riesgo de tener que importar manufacturas, y de exportar productos agrícolas a precios bajos ha dado en efecto un impulso más fuerte a la industrialización del Sur y ha hecho que nacieran actividades y empresas de diversos tipos. La matriz ilustrada terminó por sobreponerse al proyecto de desarrollo de la producción, y de aquí nace el ejemplo de San Leucio: un sencillo cazadero que se transforma en un pueblo/colonia innovador, con una constitución legislativa revolucionaria propia que "...causaba maravilla en el mundo y agrado en los napolitanos", como ha escrito Pietro Colletta.

En el año 1789, según la voluntad de rey Fernando IV de Borbón, se construye la "Colonia-Opificium leucianorum", para el tejido, tratamiento y coloración de los hilados de seda.

El proyecto de la Colonia Real, además de las habitaciones del párroco, de los obreros, de la administración y de Sus Majestades, incluía una fábrica para hilar, para trabajar y colorar la seda, y otra para labrar los velos, los terciopelos y los tejidos destinados a las ricas residencias aristocráticas del reino.

El complejo de la manufactura textil fue diseñado por el arquitecto Francesco Collecini, un alumno de Luigi Vanvitelli, que destacó durante la construcción del cercano Palacio Real de Caserta. La estructura de la fábrica se terminó en 1825, por el arquitecto Giovanni Patturelli, quien la unió al Casino Real de Belvedere, que ya existía en el poder de San Leucio. Este pueblo para obreros tenía que ser parte de un proyecto mucho más amplio. Fernando IV quería crear una verdadera ciudad, que se llamaría "Ferdinandópolis". La primera piedra la colocaron durante una ceremonia solemne, el 18 de septiembre de 1789, pero la revolución de 1799 frustró ese proyecto urbanístico tan grande y tan ambicioso.

En los proyectos, las habitaciones de los obreros estaban en dos bloques continuos, simétricos y abiertos hasta un elemento escenográfico central, la estatua del Soberano, puesta en el "punto donde tendría que estar el centro de la Real Fábrica". Había de crearse una gran plaza circular, con "el diámetro de 650



Fuente en el jardín de la Casita de Belvedere.



Iglesia de Santa Maria delle Grazie, de fachada neogótica.

palmas", de donde salieran todas las calles, en forma radial, unidas a su vez con otras calles circulares y concéntricas.

En los dibujos había también una elegante catedral, con su fachada mirando hacia el Sur, y enfrente de un teatro y de un hospital para artistas indigentes. Después, nuevos acontecimientos modificaron y redujeron de manera muy drástica el proyecto original.

Se ha guardado la simetría. Las alineaciones de las casas de los obreros se encuentran a los dos lados

del monumental arco de la entrada, que está coronado por dos leones y por el escudo de armas borbónico. Las casas miran hacia un gran patio rectangular, cerrado entre los Cuarteles de San Carlos y de San Fernando, y hasta la casa de campo del Belvedere.

La Iglesia, dedicada a San Fernando, queda incorporada al edificio central, y está sobreelevada respecto a la plaza. Para entrar en el Real Casino hay una gran escalera simétrica doble. Dentro, además del apartamento real en el primer piso, estaban también las habitaciones del párroco y de la maestra de escuela y los locales para la administración de la manufactura. La planta inferior estaba destinada al equipo (maquinarias, etc.) para la vendimia, los depósitos para el aceite, la fruta y todo lo que se produjera allí; también estaban los locales destinados a la escuela, a las cocinas reales, a la armería y a la tapicería.

El apartamento real tenía grandes habitaciones con chimeneas de mármol blanco, en estilo neoclásico, y con techos abovedados y decorados con adornos de estuco. Los frescos de la galería eran de Fedele Fischetti. Filippo Hackert, el pintor de cámara de Fernando IV, realizó aquí algunas pinturas, según la técnica encáustica.

Desde el dormitorio se puede ver todo el panorama de la llanura de "Terra di Lavoro". El cuarto de baño de María Carolina en la Casita de Belvedere, con su gran bañera elíptica, ha sido denominado una "joya de la arquitectura y la decoración del siglo XVIII".

Cerca del pueblo de los obreros, en el cuartel de la Vaccheria, se organizaban las actividades agrícolas. Allí se levantó, entre 1799 y 1805, la Iglesia de Santa Maria delle Grazie, curiosamente ajena a las tendencias artísticas napolitanas de aquel momento. Su fachada neogótica de piedra gris y estructura "del Norte" es una anticipación de, al menos, treinta años, de la moda neogótica, que después se difundió durante el reinado de Fernando II.

Las hilanderías, que estaban encima de la Casita del Belvedere, produjeron sedas, brocados, damascos, terciopelos y tejidos de lampás para decorar los Palacios Reales y de los napolitanos ricos. La producción de alta calidad de la manufac-

tura le daba fama también en el extranjero, y al cabo de cincuenta años llegó a doblar su producción. Las maquinarias de tejidos eran telares para la seda de tipo Jacquard, de 1801, que existen todavía hoy, y funcionan en el segundo piso de la hilandería.

La Colonia Real tenía leyes y reglamentos especiales: un código jurídico-económico, elaborado por Antonio Planelli y revisado por Fernando IV, de gran originalidad, que ha sido traducido a cuatro idiomas: latín, griego, francés y alemán.

El "Re Lazzarone" (el "Rey Pícaro" era el apodo de Fernando) emitió un edicto en 1789, según los criterios del ministro reformista Bernardo Tanucci, y del legislador Gaetano Filangieri, que ordenaba la vida de las treinta y una familias que vivían en la manufactura textil de San Leucio. Este edicto estipulaba la abolición de cualquier distinción de clase, la instrucción obligada desde los seis años de edad, el matrimonio como elección libre y sin dote, y la obligación de vestir igual para todo el mundo, la anulación de testamentos con el derecho de sucesión de los hijos, de los padres, de los colaterales de primer grado, y el esposo superviviente (en otro caso



*Vista general de la Residencia Real de Carditello.*

los bienes tenían que entregarse a la comunidad), la creación de Montepíos para huérfanos, inválidos y ancianos, la asistencia sanitaria, y la elección de los magistrados y jueces por parte de los cabezas de familia.

El pueblo de San Leucio, que el historiador alemán Fernando Gregorovius llamó "la más maravillosa conquista de la filosofía desde los tiempos de los domadores de tiranos de la antigüedad", disfrutó esta gestión directa hasta 1843. Después, con la unificación del reino, el establecimiento se cerró y, como los demás bienes de los Borbones, pasó a manos del Estado, que lo alquiló a las privadas.

Como sucede muy a menudo, al lado de las grandes obras nacen grandes leyendas: se dice que Fernando IV de Borbón no era "sólo un pecador frente a Dios, sino también frente a los hombres", y naturalmente ha sido objeto de difamaciones por parte de sus contemporáneos, que decían que la Colonia era sólo una "reserva de campesinas para la cama del rey"; y también el humor de Alejandro Dumas ha comparado el pueblo a un harén, y Fernando al Sha de Persia, porque alguna vez han tenido hasta ochenta nacimientos en un sólo mes y porque el Rey tenía pleno derecho a "jus primae noctis".

Pero no hay ninguna leyenda ligada al Sitio Real de Carditello y sus 2.050 hectáreas de tierras destinadas a la ganadería de vacas y caba-



*Parte posterior de la Residencia Real de Carditello.*



*Detalle del Casino Real.*



*Pasajes en forma de arco que llevan a las escaleras internas para permitir que las carrozas den la vuelta.*

llos. El Rey pidió a los arquitectos “algo entre casa campestre de recreo y explotación agrícola”, y fue también Collecini quien resolvió el problema con gran equilibrio.

La Residencia Real está en el centro de una construcción lineal formada por varios bloques simétricos. Ya había una construcción en forma de castillo, iniciada por Carlos III en 1745, pero no completada. Sobre esta estructura Collecini inserta la Residencia Real, coronada por una galería mirador y dignificada con elegantes pilastras dóricas de sillares lisos. A los lados de la Residencia, dos pasajes en forma de arco llevan a las escaleras internas para permitir que las carrozas den la vuelta. Desde aquí, en simetría perfecta, los dos edificios destinados a la explotación agrícola, cuyo desarrollo es lineal; los brazos

tienen dos torres cuadradas, donde viven los guardianes, y terminan con dos torres octogonales. Éstas constituyen el centro de otros dos brazos perpendiculares, a cuyos extremos, tanto hacia el frente como hacia la parte posterior, se alzan otras torres, cuatro en total, iguales a las anteriores. Una pista de tierra apisonada, con un prado central, se utilizaba para las carreras de caballos en la fiesta de la Ascensión. En los dos centros de esta elipse se levantaron sendas fuentes con obeliscos de mármol; y en el centro, frente al Casino Real, un pequeño templo con una cúpula, sostenida por ocho columnas, que servía como palco real.

La diferencia entre la Residencia Real y los edificios funcionales del Sitio está resaltada por la esencialidad y sencillez de las líneas de la

posesión y por la diferencia tonal creada por el estucado del Casino Real. Dentro, los materiales marcan la diferencia entre la hacienda y la Residencia Real: mármoles de Mondragone y alabastros de Carrara, bajorrelieves, frescos y tapicerías, componían un valioso conjunto decorativo.

Los Sitios Reales de San Leucio y Carditello son un testimonio representativo del gusto tardobarroco, pero por desgracia la devastación de la última guerra, y después el estado de abandono sucesivo, han acabado con muchos adornos y detalles.

Desde Carditello nos ha llegado la noticia de un gran suelo de azulejos que representa el plano de todo aquel Real Sitio: parece que el rey Fernando IV la utilizaba para elegir el lugar de caza, su gran pasión.



*Fábricas destinadas a la hacienda agrícola.*

*Parque.*



# Antonio Susini y el grupo escultórico del Toro Farnesio

Por M<sup>a</sup> Jesús Herrero

Dentro del panorama escultórico de la segunda mitad del siglo XVI destaca en Florencia la personalidad arrolladora de Juan de Bolonia, Jean de Boulogne o Giambologna, como será conocido posteriormente. De origen flamenco, nació en Douai en 1529 y murió en Florencia en 1608.

Escultor fecundísimo, viajó a Roma hacia 1550 y allí permaneció sólo el tiempo necesario para ver los restos de la Antigüedad y las grandes obras del Renacimiento clásico, que tanta huella dejarían en su obra. Cuando sus recursos se agotaron emprendió el viaje de regreso a su país con el propósito de hacer un breve descanso en Florencia, que duró hasta el final de su vida. Le detuvo un rico florentino llamado Bernardo Vecchietti. Baldinucci<sup>1</sup> explica el comienzo de las relaciones entre el escultor y Vecchietti, que tenía entonces treinta y ocho años, y el artista sólo era diez años más joven, "Pasando por Florencia -dice Baldinucci- Juan Bologna encontró a Bernardo Vecchietti, quien enseguida se dio cuenta de su valor por los dibujos que traía de Roma. Le aconsejó demorar el regreso a su patria y quedarse en Florencia para poder bien apreciar las obras de Miguel Ángel y tantos geniales escultores florentinos que le habían precedido. Como a la pobreza del joven artista hacía más falta dinero que consejos, le ofreció mantenerlo en su palacio dos o tres años para estudiar con entera libertad, y así lo cumplió con gran provecho Juan Bologna"<sup>2</sup>.

Nombrado escultor del Gran Duque de Toscana en 1561, desde entonces toda su carrera artística estará ligada a la ciudad de Florencia. En su taller, situado en Borgo Ponti, empleó a ayudantes como Pietro Francavilla (1548-1615), Antonio Susini (act. 1580-1624), Pietro Tacca (1577-1640), Adrian de Fries (1546-1626) y Hans Reichle (1570-1642).

Algunos de estos escultores no eran italianos y cuando regresaron a sus países de origen llevaron el estilo del maestro fuera de Italia. Por esta razón las obras de Juan de Bolonia alcanzaron una gran popularidad y demanda.

Muchas veces no es factible trazar una clara línea divisoria entre la obra de Juan de Bolonia y la de sus más cercanos ayudantes. Durante el Renacimiento la intención básica de la formación artística no fue la originalidad sino la habilidad para ajustarse al estilo de un maestro dado. Así pues, los métodos de composición



Anagrama en las obras de Giambologna.

Grupo de Laoconte, atribuido a Giambologna.

de Juan de Bolonia, el tratamiento de los ropajes, peinado y otros detalles podían reducirse a fórmulas que sus discípulos y seguidores pudieron imitar con relativa facilidad.

Antonio Susini, cuya fecha de nacimiento desconocemos, fue discípulo de F. Trallesi y hacia 1580 ya está trabajando en el taller de Juan de Bolonia como uno de sus más estrechos colaboradores. El maestro se sirvió de su gran habilidad como fundidor para pasar a metal sus modelos y le acompañó en su viaje a Lombardía y Roma. Susini asimiló rápidamente el estilo del maestro y muchas de sus obras siguen sus modelos. Por este motivo resulta tan complicado distinguir a cuál de los dos artistas se debe determinada obra. Incluso la visión directa y yuxtapuesta de los diferentes ejemplos no conduce a conclusiones evidentes y satisfactorias, como se puso de manifiesto en la última exposición sobre Juan de Bolonia y sus ayudantes <sup>3</sup>.

Los documentos que mencionan obras propias de Susini llevan la fecha de 1596, cuando bajo la supervisión de Giambologna firma un contrato para hacer varias estatuillas en bronce de Cristo, los evangelistas y seis ángeles para el tabernáculo de mármol del altar mayor de la capilla de Galluzzo, a seis kilómetros de Florencia <sup>4</sup>. Algunas de estas figuras derivan todavía muy de cerca de los modelos del maestro para obras anteriores e incluso Susini reutilizó los evangelistas para la elaboración de las puertas en bronce de la catedral de Pisa en 1599.

Alrededor de 1600 Susini abandona los locales del taller del maestro en Borgo Ponti y se instala por su cuenta en la vía de Pilastrì. Desde aquí emprenderá una intensa labor en la fundición de pequeños bronce, uno de los cuales será la estatua ecuestre de Enrique IV, cuyo original realizara Pietro Tacca en 1602. Toda la serie de figuras ecuestres y caballos de este periodo siguen el modelo de Juan de Bolonia para el monumento ecuestre del gran duque Fernando <sup>5</sup>.

Los discípulos de Giambologna idearon un ingenioso sistema de producción que permitía fundir por separado el caballo, el jinete y la cabeza de éste. De esta forma se efectuaba una producción casi en serie de este tipo de monumentos reducidos en los que sólo se hacía por

*Detalle del rostro de Laoconte.*



*Sello de la Fundición de las obras de Barbedienne.*



encargo la cabeza del personaje retratado. El pequeño bronce ecuestre de Felipe III de España, obra de Tacca, que está en Casel, copia el caballo y el jinete del gran bronce del duque Fernando; el Fernando de la colección Liechtenstein, firmado por Giambologna, reproduce la gran estatua de Cosme I, padre de Fernando, y sirvió igualmente para el Enrique IV de la colección Wallace.

La lista de los bronce que Susini fundía según los modelos del maestro circulaba entre los amantes y coleccionistas de arte del Renacimiento, y el mismo maestro alababa y apoyaba la labor del discípulo como así lo manifiesta en una carta, donde dice: "Acaba de fundir según mis modelos, diferentes estatuillas para Alemania, que deben ser incluidas entre las más hermosas cosas que hubieran podido salir de mis manos" <sup>6</sup>. Según sus contemporáneos, Susini conservaba sus bronce dentro de armarios para mostrarlos a sus clientes, sobre todo a los viajeros extranjeros, más que a los florentinos. Una visita al taller de Susini entraba dentro de las obligaciones de cualquier embajada extranjera que se preciaría de conocer el ambiente artístico de Florencia. Por esta razón, o quizá por los orígenes nórdicos de Giambologna, los bronce de éste fueron especialmente populares en Holanda y figuran representados en los cuadros de gabinete que pintaron los artistas flamencos <sup>7</sup>.

En casi todos se pueden identificar los grupos de bronce como en el cuadro de Willem van Haecht que representa el gabinete de pinturas de Cornelius van de Geest durante la visita de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Encima de la mesa podemos reconocer el gru-

po Neso y Deianira, un toro, Hércules luchando con un centauro, un caballo y una ninfa dormida con sátiro, bronce que figuran en todos los catálogos de Susini<sup>8</sup>.

Este negocio de fundición de bronce que reproducían a pequeña escala obras maestras continuó a la muerte de Susini, bajo la dirección de su sobrino Gianfranco Susini († 1646), quien siguió utilizando los modelos de Giambologna y de su tío, aunque introdujo también algunas obras originales, como el pequeño bronce fechado en 1626 que muestra a Paris raptando a Helena, donde puede intuirse también cierta influencia del grupo del Rapto de Proserpina de Bernini, esculpido en Roma entre 1621 y 1622.

#### INFLUENCIA DE LA ANTIGÜEDAD:

##### EL LAOCONTE Y EL TORO FARNESIO

Muchas de las obras clásicas que adornaban la ciudad de Roma y las villas de los emperadores quedaron sepultadas cuando la capital del imperio romano sucumbió a la barbarie y al abandono. Uno de los grupos que llamó más la atención al descubrirlo fue el famoso Laoconte. Se encontró en la propiedad de Felice de Fredi en 1506, cerca de Santa María Maggiore y se lo vendió al papa Julio II, con lo que entró a formar parte de las colecciones del Vaticano. El grupo apareció fragmentado y maltrecho, por lo que el Papa encargó su restauración a Miguel Ángel. El gran artista no pudo acabar la obra y en ella trabajaron después Bernini y Agostino Cornacchini, hasta que al final fue instalado en el gabinete del cortile del Belvedere<sup>9</sup>.

Pocos años después, en 1546, tuvo lugar otro descubrimiento asombroso: el Toro Farnesio, que había sido desenterrado en las Termas de Caracalla, bajo el pontificado de Paulo III, de la familia Farnesio. Fue llevado a la Villa Farnesina, el palacio que esta ilustre familia tenía en el Palatino, y de ahí tomó el nombre.

Tanto el Laoconte como el Castigo de Dirce (Toro Farnesio) son obras helenísticas de escultores griegos, cuyos nombres conocemos gracias a Plinio el Viejo (23 a. C. - 79 d. C.). En su *Historia Natural*, magna obra compuesta de 37 libros<sup>10</sup>, hace una relación de las esculturas antiguas en mármol que tenía el célebre político y orador Cayo Asinio Polión<sup>11</sup>.

Ambas obras fueron alabadas con entusiasmo por los artistas contemporáneos del descubrimiento: así Federico Zuccaro describía esta "maravillosa montaña de mármol" (el Toro) como "la obra más sobresaliente y maravillosa del cincel de los antiguos, mostrando lo que el arte de escultura puede alcanzar en su máxima perfección"<sup>12</sup>.

Rápidamente estos grupos, junto con otras esculturas de la antigüedad, alcanzaron tal fama que se copiaron repetidamente en todos los materiales y formas. Así, el rey Francisco I de Francia pidió al papa León X que le regalara la gran escultura de Laoconte, pero el Papa le encargó a Baccio Bandinelli (1520) una copia en mármol de tamaño natural. Al entregarla le

gustó tanto al nuevo papa Clemente VII, que decidió quedársela para su familia y en su lugar envió otras estatuas de la Antigüedad al monarca francés.

#### EL CASTIGO DE DIRCE

Cuando el grupo fue descubierto sufrió grandes daños que obligaron a su restauración. En 1550 había sido restaurado parcialmente por consejo de Miguel Ángel, pero hasta 1579 no se terminaron de unir las partes, bajo la dirección del escultor Bartolommeo Bianchi. En 1788 fue llevado a Nápoles por mar y quedó erigido en la Villa Reale (Chiaio) en 1791, donde sirvió como pieza central de una fuente. En 1826 pasó al Museo Borbónico, más tarde Museo Nazionale, donde se puede contemplar actualmente.

A principios del siglo XVI el tema del grupo se describe como "un toro", "un Hércules, un toro, un pastor y tres mujeres" y la "montaña con el Toro y cuatro estatuas alrededor de él". Aldovrandi y Vasari lo interpretaron como uno de los trabajos de Hércules<sup>13</sup>. En la década de 1580, sin embargo, había sido restaurado como aparece en el relato de Plinio "de un grupo de mármol tallado por Apolonio y Taurisco de Rodas, que representa la Fábula de Dirce, sacada de la Antiope de Eurípides"<sup>14</sup>. Zeto y Anfión, hijos gemelos de Antiope, para vengar a su madre de los ultrajes que había recibido de Dirce, atan a ésta con una cuerda a las astas de un toro salvaje en una fiesta báquica, para empujarla a la muerte. La escena se desarrolla en los picos del Citero, donde aparece sentado un pastor sobre una roca, interpretada de un modo paisajista y con animales de la región: un perro salta ladrando por la peña arriba, todo ello bajo la atenta mirada de Antiope.

La composición es extremadamente compleja; en el original no se puede apreciar el conjunto por ningún lado, mientras que al reducirse gana interés en lugar de perderlo, de ahí la aceptación y el valor que alcanzaron las reproducciones a pequeña escala desde el siglo XVII hasta el XIX inclusive.

Los escultores que trabajaban en Roma y Florencia durante el último cuarto del siglo XVI se hicieron pronto eco de la admiración que provocaban estas obras y se lanzaron a la labor de hacer copias y reducciones como en el caso de grupos tan colosales como éste. Giambologna envió a Roma a su discípulo Antonio Susini con el fin de hacer copias de las mejores estatuas de la ciudad. Entre éstas estaba el Toro Farnesio del que Susini fundió hasta cinco ejemplares, ya que creó en él una especie de obsesión compositiva.

Hasta ahora dos eran las piezas que aparecían firmadas y fechadas por Susini con este tema<sup>15</sup>. Una se encuentra en el Museo del Hermitage de Leningrado y sus medidas son 48 x 35 x 36 cm. Aparece con la siguiente inscripción:

ANT<sup>u</sup> SUSIN<sup>u</sup> FLOR<sup>u</sup> OPUS /  
A.D. MDCXIII

La otra, de las mismas medidas, forma parte de la colección Borghese desde 1625. Sucesivas

"Laoconte  
fue el  
sacerdote  
troyano de  
Poseidón o  
de Apolo  
Timbreo  
que se  
opuso a la  
entrada en  
Troya del  
fatídico  
caballo de  
madera,  
ideado por  
la astucia  
de los  
griegos"



referencias del siglo XVIII mencionan que este bronce estaba colocado en una peana de ébano decorada con piedras duras, que ha desaparecido en la actualidad. La firma y fecha están grabadas en la base de la roca, entre los pies del joven que sujeta la soga:

ANT<sup>o</sup> SUSINII FLOR<sup>i</sup> OPUS /  
A.D. MDCXIII

Ambas son una cuidadosa reproducción del monumental grupo y cada pequeño detalle —cada una— está meticulosamente ejecutado. El

*Grupo del  
Laoconte de  
Barbedienne.*

escultor ha logrado una extraordinaria variedad en los ropajes, en la interpretación de las texturas y en los animales que bordean la base de la montaña: jabalíes, león, toro, caballo, ciervos, zorros, águila, cabra, etc., perfectamente acabados.

Es un "tour de force" técnico que ofrece un vocabulario completo de los métodos de acabado en los bronce de Susini, que fueron tan apreciados por sus contemporáneos.

En los inventarios de los Reyes de España aparece en varias ocasiones el grupo denominado

“del Toro” con una valoración alta. En los de 1666 y 1986 las dos salas más espectaculares eran el Salón de los Espejos y la pieza ochavada. En una habitación contigua, más pequeña, llamada “del Hermafrodita”, había copias en bronce de tamaño natural de la Ninfa de la Concha y del Hermafrodita, hoy en el Prado, juntamente con una copia de bronce pequeña del Toro Farnesio.

La testamentaria de Carlos II de 1700 la describe de este modo: “Item una peana de peral quadrada prolongada resaltada y enzima un peñasco de bronce con el grupo del Toro que se compone de quatro figuras de todo relieve y el toro y diferentes animalejos de medio relieve en la peana tasado en quatrocientos doblones”<sup>10</sup>.

Al revisar el inventario actual de pequeños bronce en el Palacio Real de Madrid, hemos encontrado una pieza que reproduce este tema y que podemos identificar con la descrita en los inventarios citados. El grupo es idéntico al de la Galleria Borghese, aunque hay una pequeña diferencia en cuanto a medidas. La del Palacio Real es ligeramente más alta (52 x 36 x 37 cm. N.º de Inventario 10006418) y ha perdido la figurilla del perro. Los orificios quedan donde irían sujetas las patas delanteras del animal, debajo del pie del joven que sujeta al toro por los cuernos. Debajo de los pies de este joven aparecen grabadas la fecha y el nombre del escultor:

ANT<sup>IV</sup>: SUSINII. FLOR<sup>I</sup> OPUS /  
A.D. MDCXVII

La forma de grabar estos datos es semejante a la de las dos obras anteriormente citadas, aunque ésta es unos años posterior, 1617 en vez de 1613.

Pero aun hay más. Dentro de la colección de bronce pequeños del Patrimonio Nacional existe otra reducción del Toro Farnesio (n.º de Inventario 10010500). Es idéntica a la anterior, excepto en que no está firmada, y en que la base es un poco más ancha y no parece haber estado colocada en una peana, como ocurre en la de Susini que conserva los orificios de unos tornillos.

Al igual que la de Susini, esta última también ha perdido la figurilla del perro, y quedan los orificios donde irían sujetas las patas delanteras. Es un bronce de excelente calidad, que también pudiera ser obra de Susini o quizá de su sobrino Gianfrancesco, que continuó con el negocio familiar utilizando los modelos de su tío.

La popularidad del grupo de Dirce invadió incluso el campo de la porcelana y en el Museo de San Martino se conserva un biscuit de Filippo Taglioni<sup>17</sup>. Francesco Righeti (1749-1818) también sintió una especial atracción por este grupo, ya que podía verlo de cerca. En 1812 instaló, junto con su hijo Luigi, un taller de reproducciones en bronce cerca de Nápoles, en San Giorgio a Cremano, de donde salieron numerosas obras que copiaban las esculturas más



Firma de  
Barbedienne.

famosas de la antigüedad<sup>18</sup> y, según el catálogo de los bronce en venta, el grupo del Toro era uno de los que tenía un precio más alto.

#### EL LAOCONTE

Si nos detenemos un poco más en el inventario, aparece mencionado otro bronce que reproduce el Laoconte. En la *pieza oscura* se describen dos bufetes de mármol de Italia y dos estatuas de bronce: “la una de Lauconte con sus dos hijos y las culebras y la otra de Hércules y Anteo. Se tasaron en mil doblones a quinientos cada una”<sup>19</sup>.

El Palacio Real cuenta con dos grupos en los que se representa este tema. Uno lleva el sello de la fundición de Barbedienne y el otro es de una calidad semejante a las piezas anteriormente citadas (número de Inventario 10005089). El estudio anatómico de Laoconte, en actitud de violento esfuerzo, recuerda el poder arrollador de las primeras obras de Juan de Bolonia. Los detalles naturalistas de la peana, sin embargo, están más en consonancia con las formas de Susini, tan aficionado a la minuciosidad. Los elementos vegetales recuerdan a la roca del Gólgota, para un crucifijo perdido, que se conserva en el Smith College Museum of Art, de Northampton, Massachusetts<sup>20</sup>. Susini alcanzó gran renombre en la fundición de crucifijos, especialmente los realizados en plata y fundió los modelos de su maestro<sup>21</sup>.

La descripción más conocida y cabal del tema del Laoconte nos la ha transmitido Virgilio en el libro II de la *Eneida*. No se trata de una invención poética del poeta mantuano. Virgilio la había recogido del innumerable fondo de las tradiciones de la guerra de Troya. Los poetas griegos, como Arctinos de Mileto y el mismo Sófocles, habían tratado de este episodio, mas el texto de la *Eneida* es el que lo ha popularizado. Hasta se ha hecho proverbial una de las frases que Eneas, en su relato a Dido, pone en boca de Laoconte: “Timeo Danaos et dona ferentis”<sup>22</sup>.

Laoconte fue el sacerdote troyano de Poseidón o de Apolo Timbreo que se opuso a la entrada en Troya del fatídico caballo de madera, ideado por la astucia de los griegos. Él lanzó un gran venablo contra el caballo lleno de guerreros, atravesando la pared del vientre y arrancando del interior un prolongado lamento. Irritada Minerva por la oposición del sacerdote al ardid de los griegos, se dispuso a castigarlo. Cuando Laoconte iba a sacrificar un toro a Poseidón, dos monstruosas serpientes salieron del mar y

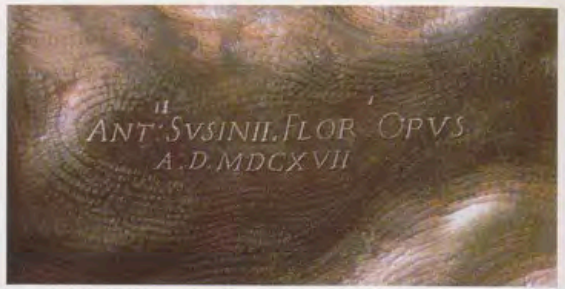
se enroscaron sobre los hijos del sacerdote, quien parece ahogado por los monstruos, cuando acude a liberar a aquellos.

El Laoconte fue admirado por el realismo de la anatomía y la fisonomía. La variedad de expresiones en las figuras, una sufriendo, otra moribunda, otra movida a compasión, fue comentada con frecuencia por los autores romanos durante los siglos XVI y XVII. En el XVIII no sólo se describieron estas expresiones sino que se debatió con gran extensión la naturaleza exacta de su dolor. Este debate, en su punto más álgido, afectó a los propios límites de las artes literarias y visuales y provocó generalmente la alabanza por el digno comedimiento y el gusto con el que se reproduce la agonía del moribundo Laoconte; este comedimiento contrasta con las angustias de la muerte tan dolorosa, y explícitamente descritas por Virgilio. El célebre ensayo de Lessing, de 1766, es la contribución más conocida a este debate, en el que también tomaron parte Schiller, Herder y Goethe <sup>25</sup>.

Las versiones grandes del Laoconte son relativamente escasas, debido a la dificultad de tomar y transportar vaciados. Para objetivos académicos, bastaba algunas veces un vaciado de la cabeza de Laoconte, como figura en los inventarios de los Austrias españoles <sup>24</sup>. Los ejemplos que se popularizaron fueron versiones pequeñas del grupo en terracota o en bronce, como el que aquí presentamos y que creemos poder identificar con el grupo que estaba en la pieza oscura en 1700. Nuestra suposición de que es una obra del taller de Juan de Bolonia o de Susini viene avalada por el anagrama grabado (I.B.) en el lateral derecho de uno de los escalones donde reposa el conjunto, semejante al que figura en la planta del pie del Marte en bronce dorado de una colección privada <sup>25</sup>.



Detalle del Toro Farnesio.  
Anónimo.



Inscripción de la obra de Susini.

Por tanto pensamos que este bronce sigue un modelo de Juan de Bolonia, fundido por Antonio Susini, y debe ser incluido dentro del catálogo de obras de estos dos artistas, al igual que el grupo de Dirce, del que no cabe ninguna duda en cuanto a su autoría.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Baldinucci, F.: *Notizie dei professori del disegno, 1681-1688*, Ed. Ranalli, 1846, IV, pp. 109 y ss.
- <sup>2</sup> Vecchiotti tenía una villa llamada *Il Reposo*, que todavía se conserva. Era un conocedor y aficionado a recoger cosas bellas, y además algo artista. En *Il Reposo* tenía un taller y horno de fundición y allí reunía a un grupo de amigos. Uno de ellos, Vincenzo Borghini, publicó un libro donde se conservan los diálogos y pláticas que sostenían sobre temas de Artes. Cfr. Avery, Ch.: Giambologna. *The complete sculpture*. Oxford, 1987, pp. 250-251.
- <sup>3</sup> Avery, Ch./Radcliffe, A.: *Catálogo de la exposición "Giambologna, 1529-1608, sculptor to the Medici"*, Londres, 1978.
- <sup>4</sup> Keutner, H.: "Die Tabernakelstatuetten der Certosa zu Florenz". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, V. 1955, pp. 139-144.
- <sup>5</sup> Montagu, J.: *Les bronzes*, Hachette, 1965, pp. 75-94.
- <sup>6</sup> Desjardins, A.: *La vie et l'oeuvre de Jean Boulogne*. París, 1956, p. 185.
- <sup>7</sup> Montagu, *opus cit.*, p. 82.
- <sup>8</sup> Baldinucci, *opus cit.* p. 110.
- <sup>9</sup> Haskell, F./Penny, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990, pp. 266-270.
- <sup>10</sup> Plinio Segundo, C.: *Historie naturelle de Plinio*. Traducida al francés con el texto latino. París, 1771-1782, T. XI, pp. 594 y ss.
- <sup>11</sup> Célebre político, orador, historiador y poeta romano, nacido el año 75 a.C. y muerto el año 4 de nuestra Era. Los últimos años de su vida los pasó en una villa que mandó construir en Tusculum, donde reunió una gran colección de arte griego. Estableció también una gran biblioteca pública.
- <sup>12</sup> Zuccaro, F.: *Scritti d'Arte*, Florencia, 1961, pp. 259-260.
- <sup>13</sup> Vasari, G.: *Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Siena 1791-1794, vol. VII, p. 224, en la biografía de Miguel Ángel.
- <sup>14</sup> Plinio, *opus cit.*, T. XI, p. 594.
- <sup>15</sup> Pergola, P.: *La Galleria Borghese en Roma*, Roma, 1972, p. 16. Avery y Radcliffe, *opus cit.* Cat. n.º 180 y 181. No aparecen fotografías de ninguna de las dos piezas.



*Detalle lateral del grupo de Susini.*

<sup>16</sup> Fernández Baytón, G.: *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II. 1701-1703*. Madrid, 1975, vol. I, p. 148. Ponz en su *Viaje de España*, en el tomo X al describir el Palacio de San Ildefonso cita un "modelo en bronce copia del famoso Toro o grupo Farnese" en la pieza duodécima del cuarto bajo (1787, p. 155).

<sup>17</sup> *Catálogo de la exposición "El arte de la Corte en Nápoles en el siglo XVIII"*, Madrid, 1990, p. 205, n.º 49. En el Palacio de Aranjuez se conserva también una obra en biscuit, ya del siglo XIX, n.º Inventario 10028761, con algunas variantes.

<sup>18</sup> González Palacios, A.: "Ristudiando i Righetti". *Antología di Belle Arti*, n.º 59-62, 1991-1992, pp. 17-46. Haskell/Penny, *opus cit.*, p. 372.

<sup>19</sup> Fernández Baytón, *opus cit.*, p. 140.

<sup>20</sup> Avery, *opus cit.*, p. 45.

<sup>21</sup> El Monasterio de las Descalzas Reales posee un crucifijo que sigue los modelos de Juan de Bolonia. Cfr. Coppel Areizaga, R.: "El envío de obras de Juan de Bolonia a España: Dos evangelistas en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, n.º 215, 1990. Idem: "El coleccionismo de pequeños bronce del Renacimiento en España". *A.E.A.*, n.º 264, 1995, pp. 372-392.

<sup>22</sup> Virgilio: *La Eneida*. Libro II. "Recelo de los griegos y más cuando ofrecen regalos".

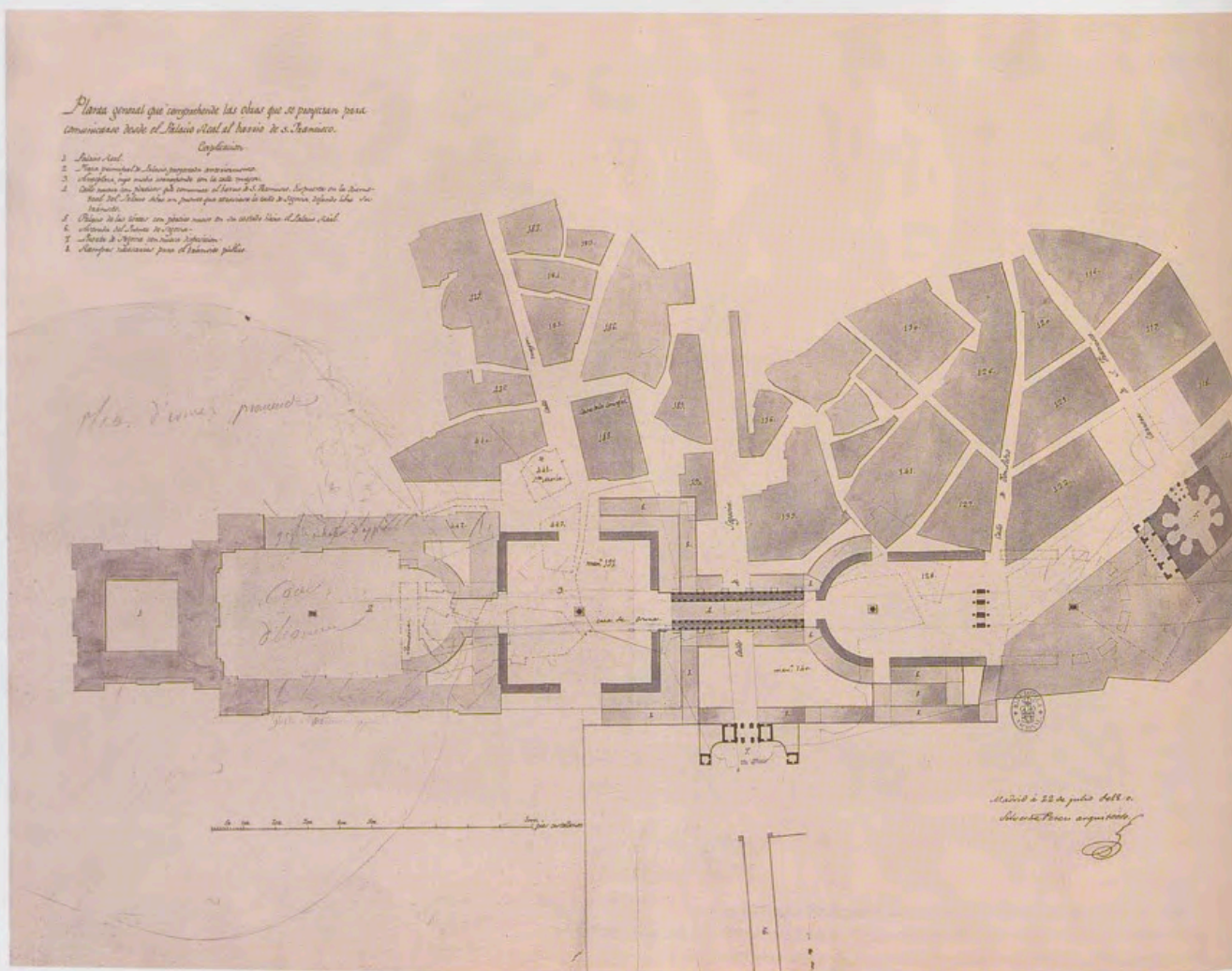
<sup>23</sup> Lessing, G. E.: *Laocoonte*, Madrid, 1977, caps. I y II.

<sup>24</sup> Martín González, J. J.: *El escultor en Palacio*, Madrid, 1991, pp. 221-275.

<sup>25</sup> Avery, *opus cit.*, p. 265.

# Imagen de una calle: La configuración de Bailén

Por Carlos Sambricio



El desarrollo urbano de Madrid se configuró, como es sabido, en torno al antiguo Alcázar: aprovechando vaguadas o cabalgando sobre las crestas de algunas colinas, el viario se ajustó a la topografía y fue ésta quien definió la ini-

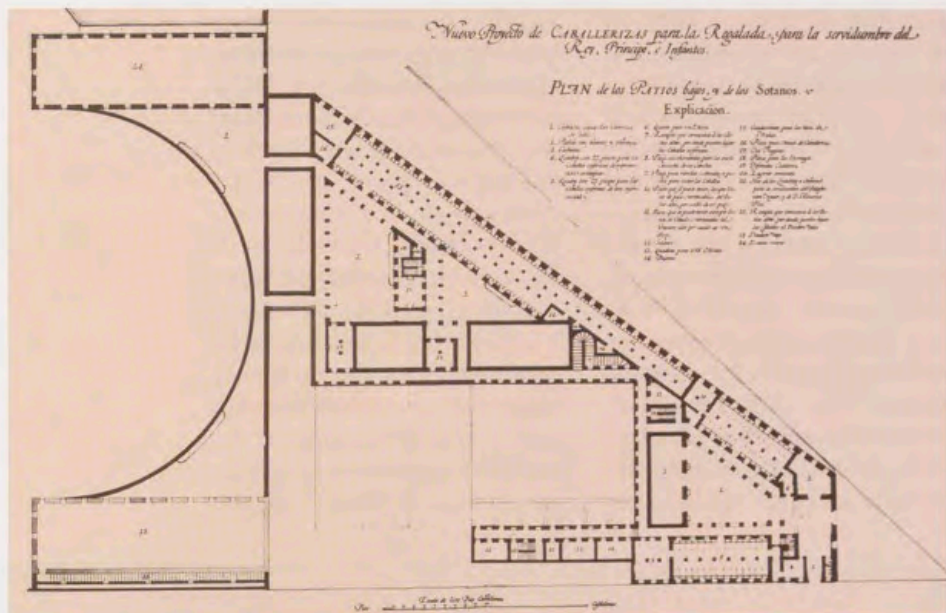
cial trama urbana. La configuración defensiva del Alcázar (castillo medieval) obligó a que éste se ubicara en una cota alta y, en consecuencia, el frente que bajaba hacia el río se convirtió en defensa natural idónea, al igual que lo fuera la fachada que daba a la

**Reforma del eje  
Palacio-San  
Francisco.  
Silvestre Pérez.  
1810.**

Cuesta de la Vega. La existencia de una doble muralla y la presencia en el frente Este (en el Buen Retiro) de un segundo Palacio hizo que, en los siglos XVII y XVIII, el crecimiento se apoyase en algunos de los ejes más representativos (San Bernardo, Hortaleza, Fuencarral,

el tridente Alcalá-San Jerónimo-Atocha o Toledo), radiando todos ellos desde las inmediaciones del antiguo Alcázar. Madrid creció desde el Oeste hasta el Este, enlazando el Alcázar árabe con el Palacio barroco del Buen Retiro a través del eje Mayor-Alcalá, y esta estructura se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Pero tras el incendio del Alcázar, cuando la Corte buscó residir en el Palacio (y la aristocracia adquirió los terrenos inmediatos a la nueva residencia real) el equilibrio hasta entonces existente se trastocó, convirtiéndose lo que antes era antiguo límite arbolado en paseo urbanizado, en lugar de encuentro de madrileños que acudían a un espacio ilustrado que nada tenía ya en común con la imagen barroca de la Plaza Mayor. Y en este sentido el Paseo del Prado se convirtió durante el reinado de Carlos III en lugar de encuentro de la nueva sociedad.

Durante el reinado de Carlos IV la ciudad, consolidada la trama, planteó un hipotético crecimiento hacia el Norte, propuesta que Jovellanos, como responsable de la Hacienda Pública, se encargaría de formalizar, manteniendo la estructura existente en la ciudad heredada: la novedad aparece cuando, en tiempos de José Bonaparte, se decide intervenir radicalmente en el casco histórico, y se trastoca una situación establecida por la topografía, uniendo físicamente dos zonas próximas (el barrio de la Latina y las inme-



**Planta de Caballerizas. Francisco Sabatini. 1780.**

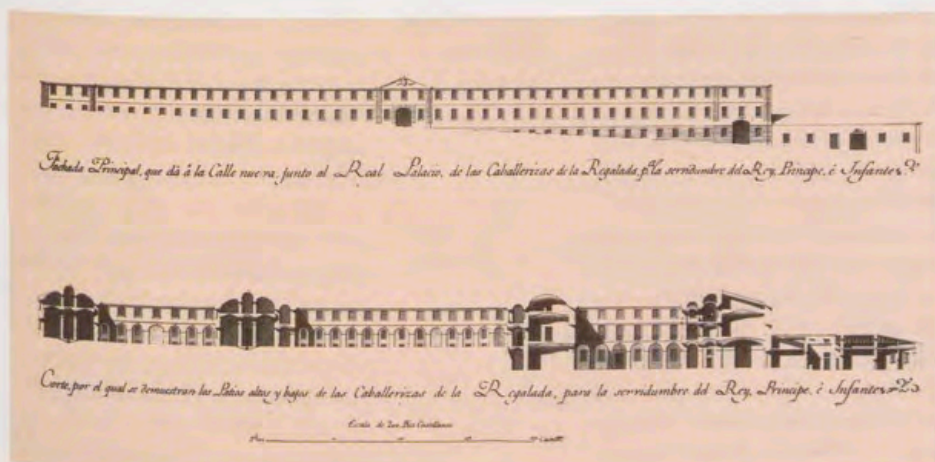
diasiones del Palacio Real), pero separada por la vaguada de la Cuesta de la Vega. Y fue así, en 1810, durante el breve pero fructífero reinado de José I, Silvestre Pérez proyectó unir, mediante un conjunto monumental de nuevos espacios, el entorno de San Francisco el Grande con el Palacio Real y de allí llegar a las Caballerizas.

La propuesta buscaba básicamente contraponer al Paseo del Prado, trazado por José de Hermosilla durante el reinado de Carlos III, otro gran espacio, representativo del nuevo momento. Para ello definió una sucesión de espacios urbanos: una gran ágora circular, concebida de forma semejante a como Antollini había definido el Foro Bonaparte en Milán, ponía en relación la fachada de Oriente del Palacio Nuevo con la ciudad; una plaza cuadrada,

**Alzado de Caballerizas. Francisco Sabatini. 1780.**

trazada a modo de plaza de armas, debía canalizar y ordenar el acceso desde la calle Mayor de Madrid hacia la Plaza de la Armería; a ésta seguía la propuesta de un viaducto que salvase la Cuesta de la Vega y diese paso a un espacio circoagonal por donde, tras una sucesión de obeliscos, arcos triunfales y elementos conmemorativos, se accedía a la iglesia de San Francisco el Grande, transformada ahora en Cortes del País. En otro momento he destacado cómo la relación entre Ejecutivo y Legislativo mediante un eje (acodado) en el proyecto que L'Enfant había definido en Washington, en 1792, sería posteriormente retomado en 1810 por Pérez. La importancia del proyecto de Madrid fue, a mi entender, su capacidad tanto por definir una sucesión de espacios urbanos como alternativa a la ciudad borbónica, como, al mismo tiempo, proponer una reforma interior a la trama existente.

Podría objetarse que Sacchetti había propuesto ya un primer viaducto sobre la Cuesta de la Vega o que Villanueva había procedido, pocos años antes, al derribo de las manzanas que dificultaban el acceso directo desde Mayor hasta Bailén: lo importante de la propuesta de Pérez es que traza un eje que, partiendo de San Francisco, llega a la fachada



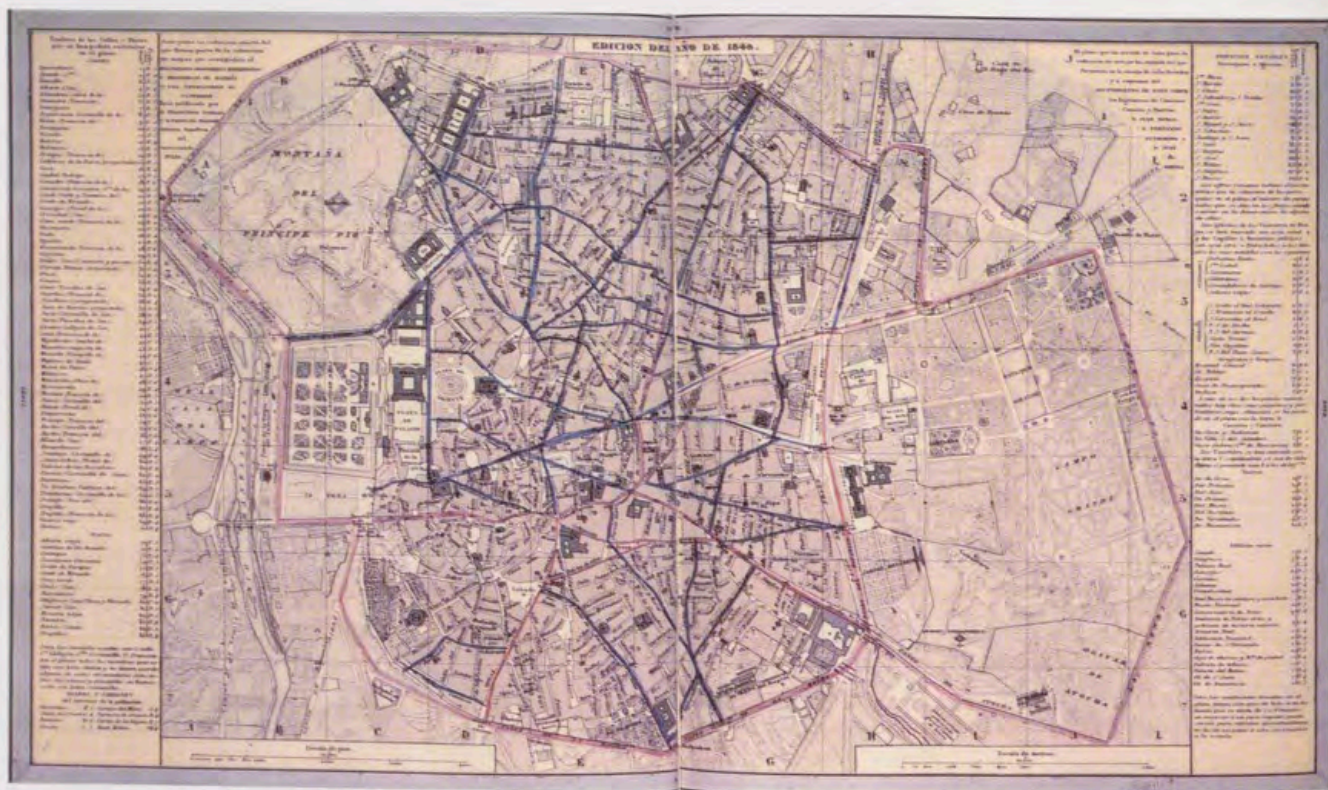
principal del Palacio Real en la Plaza de la Armería, entendiéndose que Cortes y Palacio son los edificios emblemáticos que hay que consagrar y modificar, y al mismo tiempo (en la fachada Este, fachada de Oriente) propone una gran Plaza que no solamente se entiende como ágora circular sino que busca comunicar el Palacio (a través de la calle Arenal) con el centro económico de la ciudad.

El proyecto de Pérez quedó en poco: tan sólo se inició el tra-

entenderse desde el cambio que, en aquellos momentos, experimentaba el Sur de la ciudad, como consecuencia primero de la edificación de la Fábrica de Gas en las inmediaciones de la Puerta de Toledo y después, tras la construcción del Embarcadero de Atocha (1848-1851) del cambio que sufrió aquella parte de la ciudad, cuando se decide ubicar en las inmediaciones del Manzanares un área industrial que iba a contraponerse al desarrollo del ensan-

trataba ahora de derribar viviendas modestas o de derruir barrios insalubres, forzando en su lugar la construcción de viviendas burguesas, sino que su intención era favorecer el transporte y, en consecuencia, dignificar y potenciar el entorno del Palacio, ensanchando aquellas calles y dando entonces una nueva presencia a aquel barrio.

En su estudio, Cerdá analizaba la longitud en metros de las calles de Madrid y contrastaba este dato con el an-



zado de la Plaza de Oriente, donde poco más tarde aparecería el proyecto del Teatro. Sin embargo, en 1860, aquella propuesta cobraría sentido de nuevo tras una idea formulada por el catalán Ildefonso Cerdá, cuando éste planteó el trazado de una Gran Vía que, desde las inmediaciones de la Puerta de Toledo, atravesase la Cuesta de la Vega merced al Viaducto y utilizando la calle Bailén como eje –discurriendo ésta paralela a la fachada de Oriente– y desembocara por fin en la Cuesta de la Vega. La propuesta de Cerdá debe

che burgués en el Norte. Cerdá proponía –tras haber teorizado sobre el Ensanche y Reforma interior de Barcelona– un nuevo trabajo urbanístico, centrado esta vez en Madrid: razonando sobre la necesidad de restablecer una reforma interior que pusiese en comunicación las distintas puertas de la ciudad, trazando para ello grandes avenidas que permitiesen la circulación de su trabajo (*Teoría de la viabilidad urbana y reforma de la de Madrid*) que iba más allá de la voluntad haussmanniana reflejada en París<sup>1</sup>. No se

*Propuesta de reforma interior de Madrid.*

*Ildefonso Cerdá. (AGA - E y C. caja 8195).*

cho de éstas; a partir de este punto deducía un hecho singular como, a pesar de ser Bailén una calle relativamente corta, su ancho –y como consecuencia el ancho medio de sus aceras– la hacía una de las más importantes de la ciudad. Por ello, en su propuesta de reforma interior proponía mantener el entorno del portillo de San Vicente, la necesidad de concebir un Boulevard o camino de ronda que, arrancando de la puerta del Príncipe, llegase hasta Bailén en su encuentro con la plazuela de

los Ministerios <sup>2</sup>. Y a fin de evitar la bajada de Caballerizas, sugería aprovechar la topografía “y faldear cómodamente hasta la calle de los Reyes”. En una palabra, Cerdá proponía –y la importancia de su propuesta radica en prever el futuro urbanístico de la zona– cómo el encuentro de Bailén con Caballerizas debía permitir el acceso al barrio que luego sería Plaza de España y conectando con la parte baja del barrio de Conde-Duque <sup>3</sup>.

sería aprovechada en 1862, cuando en el Museo Universal aparece la propuesta del ingeniero Eugenio Barón para construir un viaducto sobre la calle Segovia que uniese los distritos de Palacio y Latina, definiendo así una nueva ordenación de la zona <sup>4</sup>. A lo largo de la segunda mitad del XIX la voluntad de integrar el barrio de la Latina con el barrio de Moncloa se generalizó, y ello, en consecuencia, tuvo que potenciar el eje de Bailén: si años antes la zona de las

ta del nuevo trazado de la calle Bailén, presentado por Cerdá, y conocemos igualmente numerosas propuestas que buscaban tanto definir el entorno del Teatro Real como ofrecer una nueva imagen de Bailén. Una de éstas podría ser, en los primeros años del siglo, la propuesta que Miguel Mathet hiciera buscando ordenar el entorno de Arenal, Amnistía, Requena y Bailén <sup>5</sup>. Ejemplo de la segunda podrían ser, a su vez, algunos de los numerosos proyectos para reordenar el



La propuesta de Cerdá era coherente tanto con la idea que en esos mismos años propusiera Fernández de los Ríos en su *Futuro Madrid* sobre la conveniencia de recuperar el Sur de la ciudad, con cuatro barrios obreros de cien casas cada uno, uno en Moncloa, otro en el Paseo de los Ocho Hilos, un tercero en la Glorietta del Puente de Toledo, y el último entre el Paseo de las Delicias y la Estación de Circunvalación <sup>4</sup>. La idea entonces de forzar la presencia de un importante frente obrero en los barrios sur de la ciudad

*Reforma interior de Madrid. Mejoras de la Plaza Mayor.*  
J.L. Oriol. 1921.

Vistillas se entendía sólo como el entorno perteneciente al Palacio de los Infantados, poco a poco –y a partir de una división de la ciudad por uso– la burguesía abandonó aquel entorno y se traslada al Ensanche promovido por el Marqués de Salamanca. Por ellos, los numerosos documentos gráficos que conocemos reflejan la situación de abandono en que se encontraba el barrio. El Anteproyecto del Plan General de Reforma de Madrid, elaborado por la Junta Consultiva de Obras de 1905, recogía literalmente la propues-

barrio de las Vistillas o, lo que es lo mismo, la voluntad por dar a la calle Bailén un nuevo trazado que permitiese unir el Sur de la ciudad abandonado con la zona de Moncloa. De todas ellas, los proyectos más significativos se concibieron a comienzo de los años veinte y podríamos destacar tanto la propuesta de José Luis Oriol de una Gran Vía Circular que, partiendo de San Bernardo, llegase por Callao hasta la Plaza Mayor, y desde allí, por Tirso de Molina, volver hasta la Plaza de Canalejas <sup>7</sup>, como una segunda de García Navas (au-

tor del proyecto de ejecución del cementerio de la Almudena), que propondría, pocos años más tarde, la urbanización de las Vistillas, sustituyendo el antiguo Viaducto con una nueva propuesta que posibilitase la organización de la calle Segovia <sup>8</sup>.

La idea de Oriol ha sido reiteradamente comentada: tras estudiar las consecuencias que tuvo en Madrid la experiencia de Salaberry —con su Gran Vía, de 1910— proponía de nuevo una operación de reforma interior con objeto de revalorizar y potenciar lo que él entendía era una zona deprimida. Su propuesta fue, desde el punto de vista arquitectónico, más radical que el trazado de Salaberry: su Gran Vía se superponía a la trama existente, y, en caso de encontrarse con monumentos, no dudaba en absoluto en proponer su derribo. Una operación de este tipo fue la que se estableció al llegar a la Plaza Mayor, cuando cortaba ésta a cuchillo por la mitad, proponiendo derribar parte de la Casa de la Panadería y la Casa de la Carnicería, eliminando por completo el frente correspondiente al Arco de Ciudad Rodrigo y, al liberar en cambio un espacio frente al Mercado de San Miguel, “resolvía” el desnivel existente mediante una escalinata con fuente. La crítica más dura al proyecto se formalizó por parte de D. Leo-



poldo Torres Balbás, quien desmontaba la operación denunciando el absoluto desprecio existente hacia la historia urbana. Y si la propuesta de Oriol no fructificó y los dibujos de García Nava quedaron sólo en imágenes nostálgicas de una ciudad soñada, lo que sí queda claro es que desde 1925 una doble circunstancia trastoca radicalmente la zona: por una parte, el Teatro Real se hundía, debido a las obras realizadas en el subsuelo y, por otra, ante la ruina del antiguo Viaducto de Barón, se convocaba un concurso de ingeniería para la construcción de uno nuevo.

El hundimiento del Teatro Real fue consecuencia de una operación irreflexiva: al mover un subsuelo asentado

*Proyecto de reforma del sector de San Francisco-Puerta de Toledo. Oficina Técnica Municipal. 1935.*

*Primera fase del proyecto de reforma de la vía San Francisco-Puerta de Toledo. Oficina Técnica Municipal. 1935.*

y con abundantes corrientes subterráneas de agua, con vistas a construir la estación de metro de Ópera, se produjo un corrimiento de tierras y, en consecuencia, el interior del Teatro se vino abajo <sup>9</sup>. El segundo tema, el Concurso de Ingeniería para la Construcción de un nuevo Viaducto, dio como vencedor al equipo formado por Francisco Javier Ferrero, junto con Aracil y Aldaz, quienes trazaron un Viaducto “Decó”, tal y como una vez lo definiría D. Luis Moya <sup>10</sup>. En los finales de los veinte y comienzos del treinta los proyectos para la zona fueron numerosos. De entre todos ellos destaca la propuesta de Gustavo Fernández Balbuena, quien en 1926 había presentado en el Congreso Nacional de Urbanismo un importante plan para la recuperación de los márgenes del Manzanares. Integrando éste en la ciudad, señalaba ahora la conveniencia de organizar un Gran Viaducto que, desde la ladera de Francisco el Grande, llegase a San Isidro, buscando así expandir Madrid hacia un Noroeste (generando “un Retiro sin horizontes”) donde sería posible disponer un gran estadio, una plaza de toros y un hipódromo <sup>11</sup>.

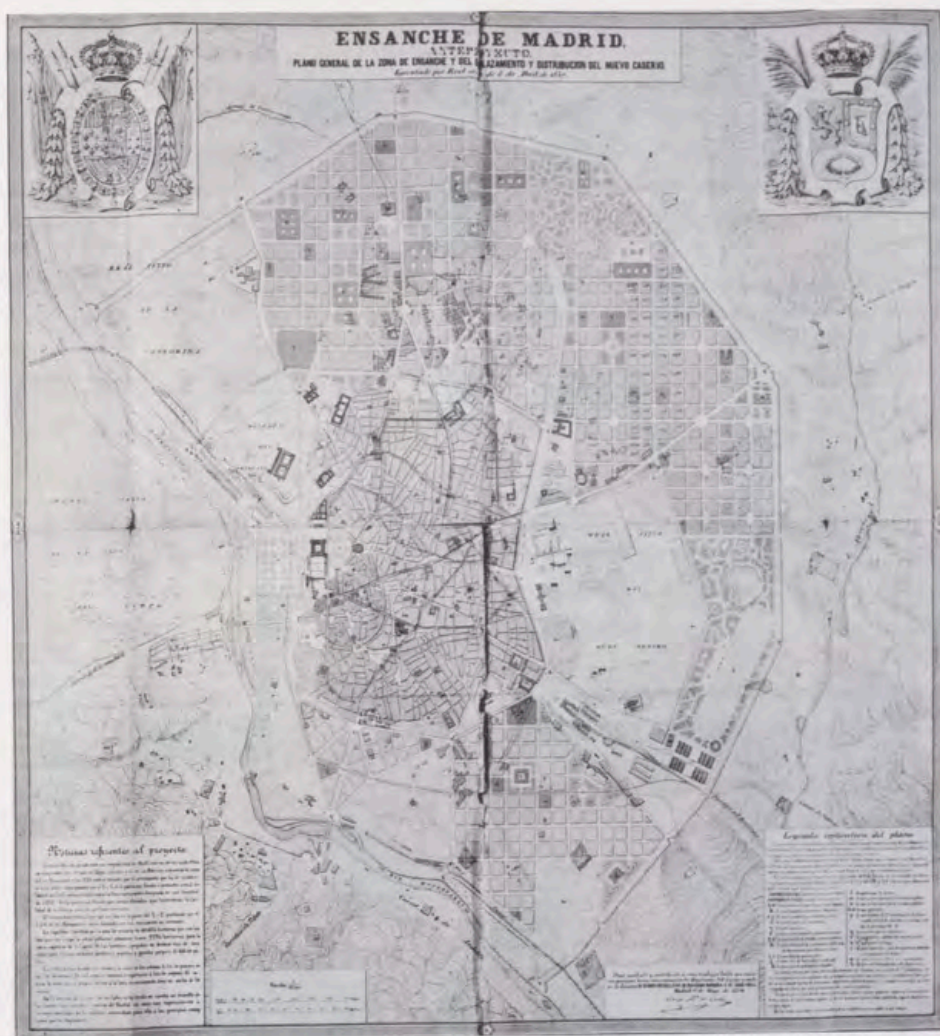
Si la reflexión de Balbuena se planteaba desde su voluntad por integrar el Sur en el desarrollo de la ciudad, la llegada de la República y la crisis la-



boral que surge en torno a 1952 hace que los sectores del PSOE ligados a Julián Besteiro -Muiño y Saborit, partidarios de lo que se entendía como "opción municipalista"- propongan, con la intención de fomentar obras oficiales que mitigasen en lo posible el paro existente, el derribo de un importante número de edificios históricos, entre los que destacan las Caballerizas de la Calle Bailén, la Iglesia de las Calatravas, el Ministerio de la Marina, la Casa de Correos, en la Puerta del Sol, el Cuartel del Conde-Duque... De aquella iniciativa, sólo se procedió a la destrucción, en la calle Bailén, de las Caballerizas Reales, proyectadas en el siglo XVIII por Sabatini.

El derribo de las Caballerizas -a pesar de la amplia polémica que suscitó- fue un auténtico desastre cultural en una sociedad que, entonces, carecía de sensibilidad para la defensa del Patrimonio histórico, y máxime cuando en su lugar se realizaron los banales jardines que hoy conocemos como "Jardines de Sabatini" <sup>12</sup>. Aquella operación, concebida sorprendentemente por García Mercadal, retomaba la idea esbozada años antes por Cerdá y sólo tenía una justificación: resolver el encuentro de Bailén con un espacio "distribuidor" (Plaza de España) en el que confluía por una parte la recién reformada Cuesta de San Vicente, el final del tercer tramo de la Gran Vía (Callao-Plaza de España) y el arranque del nuevo Paseo de Moret, que debía comunicar el centro de la ciudad con la recién construida Ciudad Universitaria y la zona de Moncloa.

Frente a esta política, partidaria del derribo de monumentos históricos, se plantearon un importante número de propuestas utópicas, de las que destacaría el Viaducto concebido por Antonio Palacios, que debía comunicar la ciudad con la Casa de Campo, ordenando así la parte situada más allá del río.



*Plano del Ensanche, donde alguien dibujó el trazado de grandes vías de Cerdá, introduciendo ciertas modificaciones que intentaban mejorarlo (AGA - E y C. leg. 8936).*

Pero frente a ello, en 1952 la Oficina Técnica Municipal del Ayuntamiento, dirigida por Bellido y constituida, entre otros, por Quintanilla, Lacasa, Colas y Escario, proponía el derribo del cuartel de San Francisco para, en el espacio liberado, reestructurar la zona próxima a San Francisco el Grande-Puerta de Toledo, sustituyendo las viviendas insalubres y malsanas allí existentes -carentes por completo de ventilación- por un conjunto de bloques donde se sustituía la imagen de manzana cerrada, característico tanto del Casco Histórico o del Ensanche por bloques, con grandes patios similares, en el diseño, a los ejemplos planteados por el Ayuntamiento socialdemocrático de Viena. Y cuando el proyecto de nuevo barrio social no pueda, a causa de la guerra, llevarse a cabo, lo único que pervivirá en los años inmediatos a la contienda será el trazado, por Fer-

nando Chueca, de lo que hoy llamamos Avenida de los Reyes Católicos, "sventramiento" que rasga el barrio de la Paloma, libera la fachada principal de San Francisco y organiza el tramo que, desde ésta, se dirige hacia la Capilla del Obispo.

La calle Bailén, tal como hasta hace poco la conocimos, acabó de configurarse a finales de los años cuarenta cuando, tras un Concurso Nacional de Arquitectura, el mismo Chueca Goitia (junto con Carlos Sidro) obtienen el primer premio, proponiendo con un proyecto más que discutible finalizar la cripta que el Marqués de Cubas había iniciado para la Catedral de la Almudena. Estableciendo entonces un nuevo monumento en la calle, la imagen del Palacio se ve cuestionada al perder escala y se diluye la fuerza de su propuesta clasicista frente al eclecticismo decimonónico de la Almudena. Y junto al proyecto de la nueva calle en

la parte Sur o al proyecto para la nueva Catedral, el concepto de calle se dará por concluido cuando Bidagor formule su idea de "fachada de ciudad" al presentar todo el frente oeste como proyecto urbano que marca el límite de la ciudad orgánica, señalando cómo el frente de Rosales se continúa por Bailén, concluyendo con la silueta de San Francisco.

A lo largo de casi dos siglos la calle Bailén se entiende pues como un excepcional laboratorio de las tensiones y debates que surgen en el urbanismo madrileño: en Bailén se lleva a cabo el intento de organizar el espacio colectivo, ejemplo del urbanismo napoleónico, se pretende desarrollar el conjunto de viviendas sociales representativo de la nueva paz social, en los años treinta, o se plantea por el contrario la visión de una ciudad autárquica, que diferencia mediante bellos ver-

des lo que es residencia burguesa, zona obrera y zona industrial. Por todo ello es lamentable que actuaciones irreflexivas y carentes de toda lógica den al traste con lo que, hasta ahora, era parte trascendental del patrimonio urbano: pero sobre todo sorprende que quienes más fuertemente reclamen la Historia como argumento para defender actitudes sean, al mismo tiempo, quienes menos valoren la tradición y menos comprendan el peso cultural del pasado.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Teoría de la viabilidad urbana y reforma de la de Madrid. Estudios hechos por el ingeniero D. Idelfonso Cerda, autorizada a efecto por Real Orden de dieciséis de febrero de 1860.* Edición a cargo de Arturo Soria y Puig, Madrid, 1991.

**Proyecto de reforma interior del ingeniero francés E. Pirel, 1856 (AGA-MOPU, leg. 8643).**



<sup>2</sup> *Ibidem.* Capítulo primero, *Topografía Madrid*, n.º 100: "Relación de las calles y plazas de Madrid, con sus longitudes, anchos, medios y superficiales, sus aceras y las de las partes empedradas", p. 67.

<sup>3</sup> *Ibidem.* Párrafo tercero, *Comunicación de los centros de movimientos entre sí*, n.º 1.024 y 1.025, p. 165.

<sup>4</sup> Antonio Bonet Correa primero y más tarde Clementina Díez de Baldeón han estudiado el texto de Fernández de los Ríos. A su vez Paloma Barreiro ha publicado documentación sobre aquellos cuatro barrios propuestos para Madrid.

<sup>5</sup> *El Museo Universal*. 1862, n.º 1, pp. 12-15.

<sup>6</sup> Miguel Mathet, "Proyecto de reforma urbana en Madrid". *Revista de Obras Públicas*, 1903, tomo 2, p. 599; y "Reformas urbanas en Madrid", *La Construcción Moderna*, año 4, n.º 16, 30 de agosto de 1906.

<sup>7</sup> J. L. Oriol "Reforma interior de Madrid. Estudio por zonas y cooperación con otros países". *Arquitectura*, n.º 60, abril de 1924, pp. 120-149.

<sup>8</sup> García Nava, "Proyecto de urbanización de las Vistillas", propone la construcción de viviendas de cuarta categoría de alquiler. *La Construcción Moderna*, tomo XXIII, 1925, p. 144. Ver también *El Eco Patronal*, 1 de marzo de 1925, p. 4, donde se señala la voluntad de construir 1.700 viviendas en aquella zona. Igualmente interesa el trabajo de Gonzalo Iglesias, "Proyecto de Urbanización de la calle Segovia y adyacentes", publicado en 1924.

<sup>9</sup> Sobre el derrumbamiento del Teatro Real ver *La Construcción Moderna* 1925, p. 360. Igualmente *El Sol*, 8 de noviembre de 1925, p. 5; *El Sol*, 19 de noviembre de 1925, p. 5; *ABC*, 20 de noviembre de 1925, p. 11; *ABC*, 19 de noviembre de 1925, p. 15; *La Construcción Moderna*, 1925, pp. 349-350.

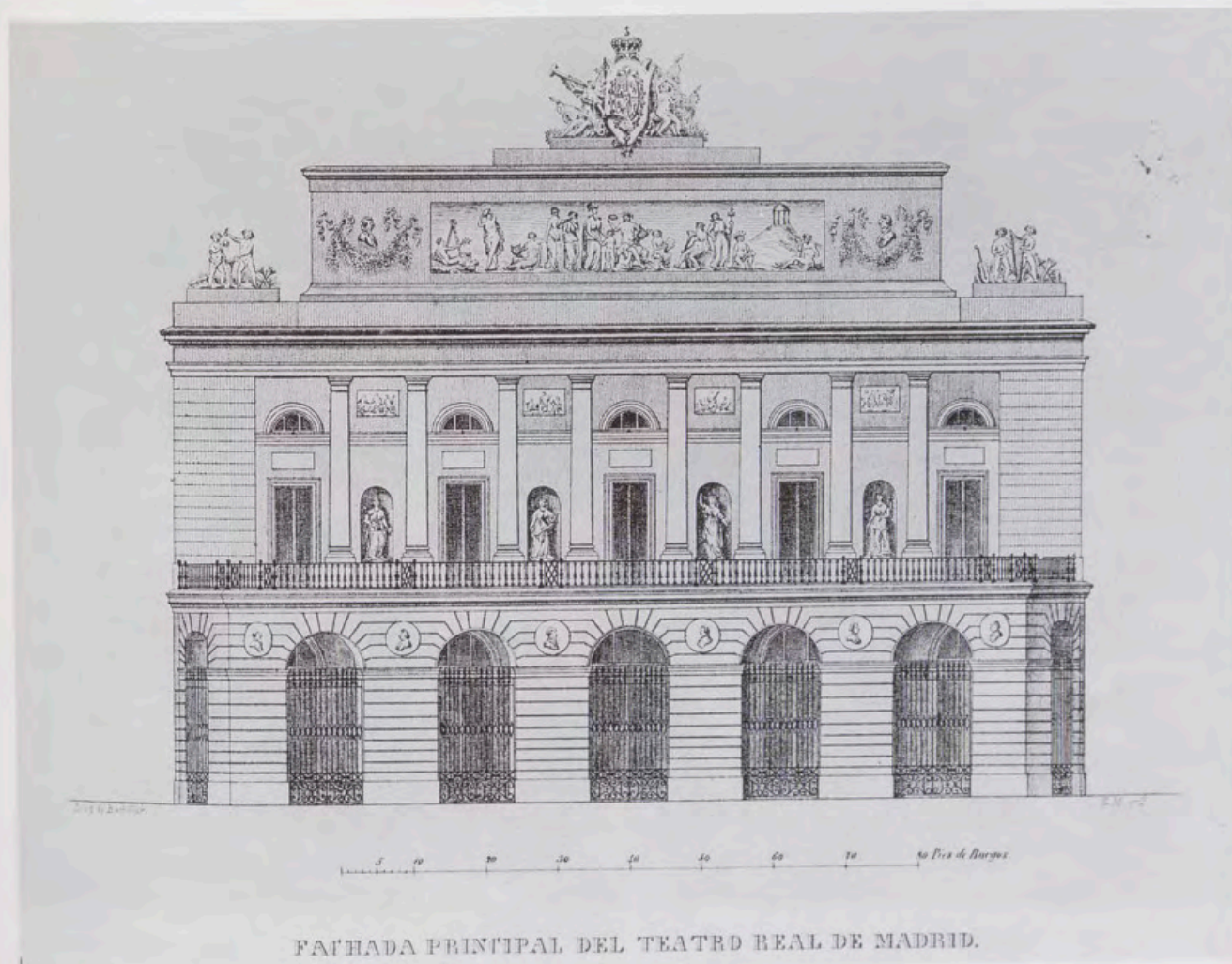
<sup>10</sup> La bibliografía sobre el nuevo Viaducto fue más que abundante: ver, especialmente, *Ingeniería y Construcción* de 1933, donde se publicaron los proyectos presentados. *Blanco y Negro*, n.º 2165, ofreció igualmente numerosa documentación gráfica. Sobre el proyecto de Ferrero, ver *La Construcción Moderna*, 1 de abril de 1935, pp. 24-26.

<sup>11</sup> Gustavo Fernández Balbuena, "Suceso arquitectónico", en *El Sol*, 17 de marzo de 1907.

<sup>12</sup> Julián Besteiro, "Paseo por las Vistillas", *El Socialista*, 29 de abril de 1925, p. 2. Sobre los jardines de Sabatini y el derribo de las Caballerizas se publicaron, en la prensa diaria, numerosos escritos entre 1933 y 1935. Ver al respecto tanto *Tiempos Nuevos* o *El Socialista* como *El Debate*, *El Sol* o *ABC*.

# Génesis y conceptos urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid

Por José Enrique García Melero



FACHADA PRINCIPAL DEL TEATRO REAL DE MADRID.

Antonio López Aguado-Teodoro Custodio Moreno. Fachada principal del Teatro Real a la Plaza de Oriente. Litografía de Bachiller. Reproducida en la obra Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, de Manuel Juan Diana, Madrid, 1850.

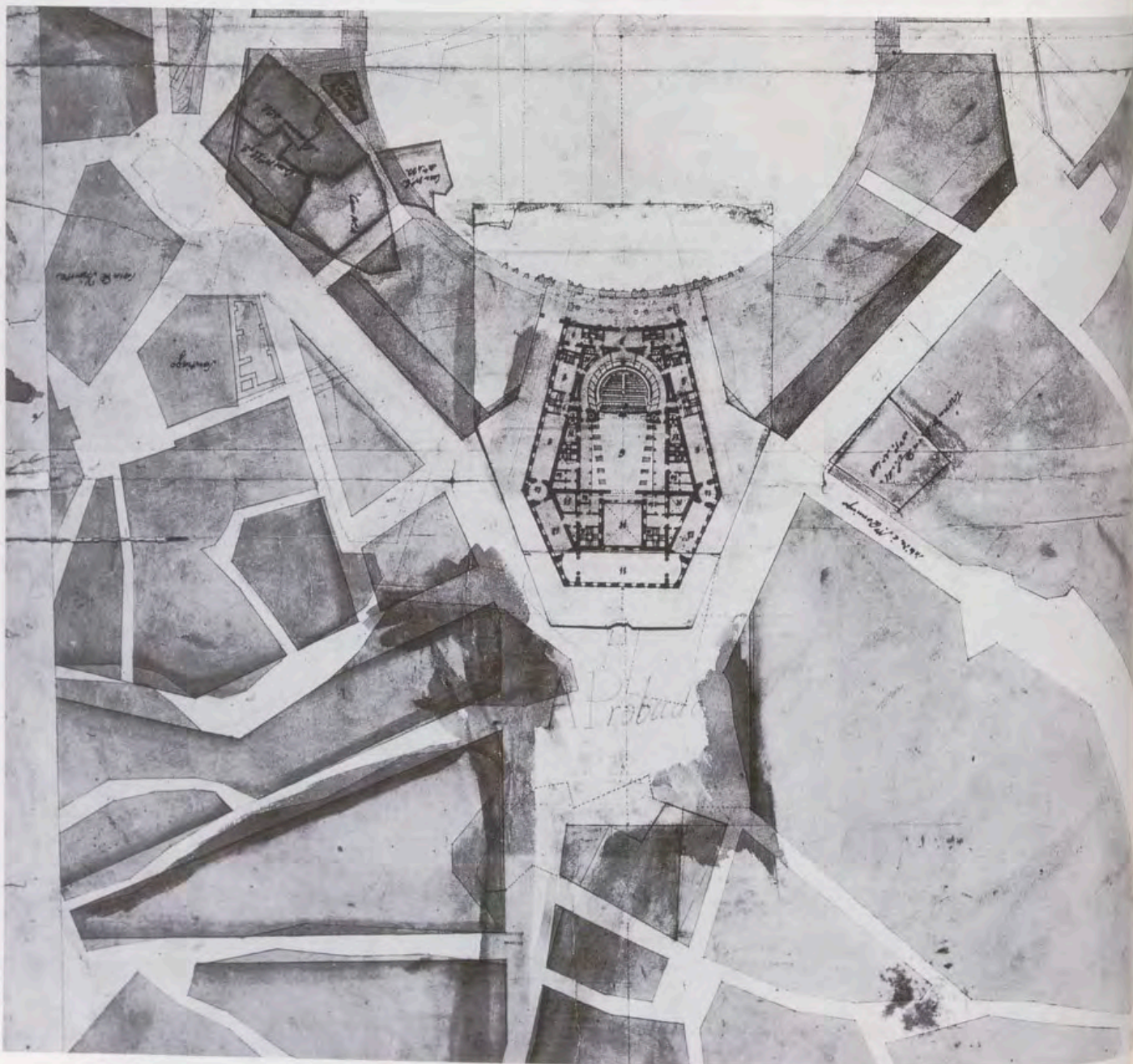
En una de las novelas naturalistas más emblemáticas de Benito Pérez Galdós, ese canario tan madrileño, que tituló *Miau* (1888), la esposa del protagonista Ramón Villaamil -un funcionario cesante y sin nómina, debido a la política alternativa de partidos y a la dependencia de la Administración a sus vaivenes- halla una forma de evasión de la realidad y, sobre todo, de disimular su pobreza, acudiendo a presenciar espectáculos operísticos en el Teatro Real<sup>1</sup>. Tal referencia galdosiana habla con toda elocuencia del interés que el edificio y su función tuvieron no sólo entre una aristocracia ya bastante mortecina entonces y una burguesía pujante, gracias al comercio, sino entre una clase media trabajadora para el Estado, que deseaba aparentar un cierto nivel social gracias a la burocracia, y hasta económico, la mayoría de las veces más imaginado que poseído. Obviamente, la vida en torno a este centro cultural y urbano madrileño, uno

de los rostros aparentes de la ciudad, tan representativo de toda una época en el sector más privilegiado de la población, tuvo que repercutir en la novela realista, que aspiraba a retratar fotográficamente la sociedad del momento y hasta su misma alma.

La realización del Teatro Real, después de la Ópera o de la Plaza de Oriente de Madrid, fue el resultado de un largo y complejo proceso constructivo, en el que desde 1818 intervinieron varios arquitectos antes de su inauguración en 1850: Isidro González Velázquez, Antonio López Aguado, Custodio Moreno y Francisco Cabezuelo. Tal duración de las obras se debió a la concurrencia de problemas económicos y políticos, que obligaron de continuo a paralizarlas.

Proyecto ambicioso que nace en el reinado de Fernando VII, no se realizó substancialmente reducido hasta el de su hija Isabel II, en plena época del llamado romanticismo histórico, tan propicio a la edificación de esta tipología ar-

*Proyecto de reforma de la Plaza de Oriente y planta del Teatro Real.*  
Isidro Velázquez-Antonio López Aguado.  
1817-1831?  
A.P.R. 25/1.



quitectónica, uno de los emblemas más significativos de la ciudad decimonónica en España.

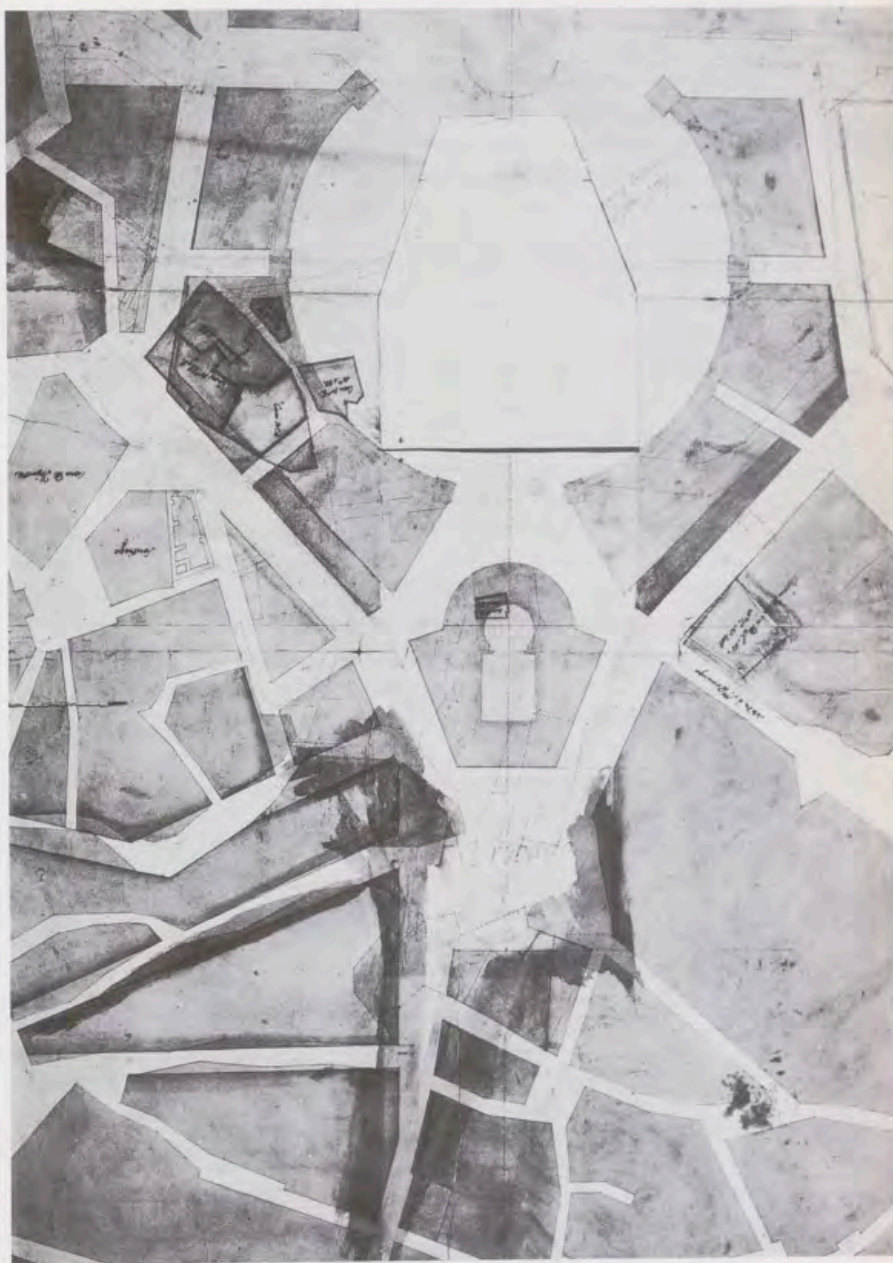
La complejidad constructiva del Teatro Real se relaciona además estrechamente con la de su entorno urbanístico. Así, resulta imposible el estudio de este edificio sin tener también que referirnos de forma paralela al escenario donde se alza, pues arquitectura y urbanismo, una vez más, aquí son ahora plenamente concurrentes. Éste fue uno de los factores que propiciaron también la larga duración de ese proceso constructivo y las mutaciones que las ideas originarias tuvieron que padecer.

Se pasó de un proyecto entonces muy ambicioso -casi ideal para las circunstancias de una España que antes quiso ser ilustrada y ahora estaba recién salida de una guerra, goyescamente desastrosa y disparatada, con un país vecino con ideas imperiales- a otro plan constructivo bastante más discreto y en consonancia con la realidad del momento. Entre tanto el conjunto urbanístico circundante perdió una parte substancial de su carácter simbólico monumental.

Pero las dificultades históricas y arquitectónicas -y las naturales de las aguas subterráneas<sup>2</sup>-, a veces mal resueltas, y los sempiternos problemas económicos de este edificio provocaron también continuas reformas desde su misma inauguración, con la intervención de importantes arquitectos en épocas diferentes, como Joaquín de la Concha, Álvaro Rosell, Enrique Repullés y Segarra, Antonio Flórez, Pedro Murguruza, Diego Méndez, Luis Moya...<sup>3</sup>.

De esta forma, el Teatro Real, por su condición de edificio vivo y dinámico, sufrió desde 1850 numerosas transformaciones arquitectónicas, algunas de restauración y otras de transformación, adecuándose a los nuevos tiempos, como si se tratara de una inmensa catedral bajomedieval, dada su importancia en la sociedad de la época y su carga simbólica. Entre tanto, a la par de las metamorfosis, las pasiones y los debates retóricos sobre este edificio, las polémicas por motivos dispares se sucedieron casi sin interrupción, entremezclándose planteamientos políticos, económicos y arquitectónicos, y hasta simples anécdotas.

El procedimiento proyectual fue en sus inicios una consecuencia lógica de las ideas del momento sobre esta tipología arquitectónica. Su carga ideológica obedece a una fase histórica durante la cual la Ilustración asume una actitud muy utópica, ya cargada semánticamente de tintes románticos, donde lo real y la idealidad parecen confundirse, y se inicia la elocuencia con algo de verborrea. Quizá la arquitectura española de la época se contagie de ese encuentro con mucho de coincidente entre utopía, funcionalismo y geometría, tan propio de los arquitectos visionarios franceses, que en el entorno cronológico de 1789 vivieron y proyectaron sueños arquitectónicos imposibles.



*Proyecto de reforma de la Plaza de Oriente y planta del Teatro Real, según Isidro Velázquez. 1817. A.P.R. 25/2.*

Partían del concepto de Antigüedad como ejemplo ético más que como modelo formal, como ocurrió con David, y tuvieron al clasicismo en calidad de una simple referencia para recrear nuevos sistemas constructivos. Pero el Teatro al final fue un modelo tan importante como significativo del academicismo clasicista oficial dominante al mediar la centuria.

#### EL TEATRO DE LOS CAÑOS DEL PERAL Y LAS FORMAS DE LOS AUDITORIOS DE LAS CORRALAS MADRILEÑAS

Es imposible referirse al Teatro Real de Madrid sin aludir antes al llamado de los Caños del Peral, que fue su precedente inmediato. Su ubicación privilegiada corresponde en parte al solar que ocupó en la actual Plaza de Oriente, en un espacio donde hubo una antigua fuente, que surtía de agua a varios lavaderos públicos en un pequeño edificio cubierto en un corral cercado, propiedad de la villa. Las compañías de comediantes italianos escogieron este sitio a fin de ejecutar sus comedias operísticas. De entre

ellos destaca la de Francesco Bartolli en 1708, quien eligió el lugar con gran intuición como uno de los mejores escenarios madrileños para representar sus farsas. Tan próximo al viejo Alcázar y a la iglesia parroquial de San Martín, y cercano a la Plaza Mayor, el centro urbano, y a la calle de ese mismo nombre, una de las principales arterias urbanas, era, sin duda, sitio oportuno en una ciudad carente entonces de casi toda monumentalidad. Pese a su ubicación privilegiada, debía ser, según testimonios de la época, encrucijada de todo tipo de inmundicias y vertedero de los más dispares despojos animales <sup>4</sup>.

El edificio del antiguo Teatro de los Caños del Peral, o Fuentes del Arrabal, se construyó entre 1757 y 1758, a los tres años de incendiarse el antiguo Alcázar en las Navidades de 1754, momento en que se detecta la presencia del soprano napolitano Farinelli en el Teatro del Retiro, y de que Juarra llegase a Madrid y falleciera a los pocos meses. Ocupó el sitio de una corrala, y fue edificado según proyecto atribuido por Carlos Sambricio a Virgilio Raba-glio <sup>5</sup>. Se rompe, así, con la información de Diana, siempre repetida por diversos estudiosos, quien consideró a Juan Bautista Galluzzi y a Santiago Bonavia como los autores <sup>6</sup>. El marqués Aníbal Scotti, ministro plenipotenciario del Ducado de Parma, y director y juez de los cómicos por nombramiento real desde 1722, debió desempeñar un papel importante en su construcción, al mismo tiempo que promovía la ópera italiana en Madrid. Pero el nuevo Teatro no se terminó hasta que Francisco Palomares aportó su ayuda económica para la conclusión de las obras. Se inauguró el domingo de carnaval de 1758 con el estreno de *Demetrio* del poeta Pedro Metastasio <sup>7</sup>.

Manuel Juan Diana publicó en nota, a modo de descripción del edificio, debido a la falta de un plano, y sin indicar dónde lo había hallado, el certificado librado por Francisco Sánchez y Blas de Mariatégui, que fueron encargados por Juan de Villanueva para reconocerlo y justipreciarlo <sup>8</sup>. En este documento se indica que el Teatro de los Caños del Peral tenía un *“salón de figura elíptica con galerías de pilastras, adornadas con sus balaustradas en su contorno, que constaba de cuatro pisos”*, figura adoptada por varios teatros europeos de la época y que fue defendida, debido a sus buenas condiciones acústicas, por diversos tratadistas franceses, entre ellos, y sobre todo, por Patte <sup>9</sup>. El sistema ya lo había empleado Carlos Fontana en 1695 para la tercera reedificación del teatro romano de Tordinona. El auditorio del Teatro del Príncipe, hoy Español, que ha sido atribuido a Sacchetti, realizado ya en 1745, tenía forma de elipse apuntada al modo codificado con posterioridad por Chaumont en 1766 <sup>10</sup>.

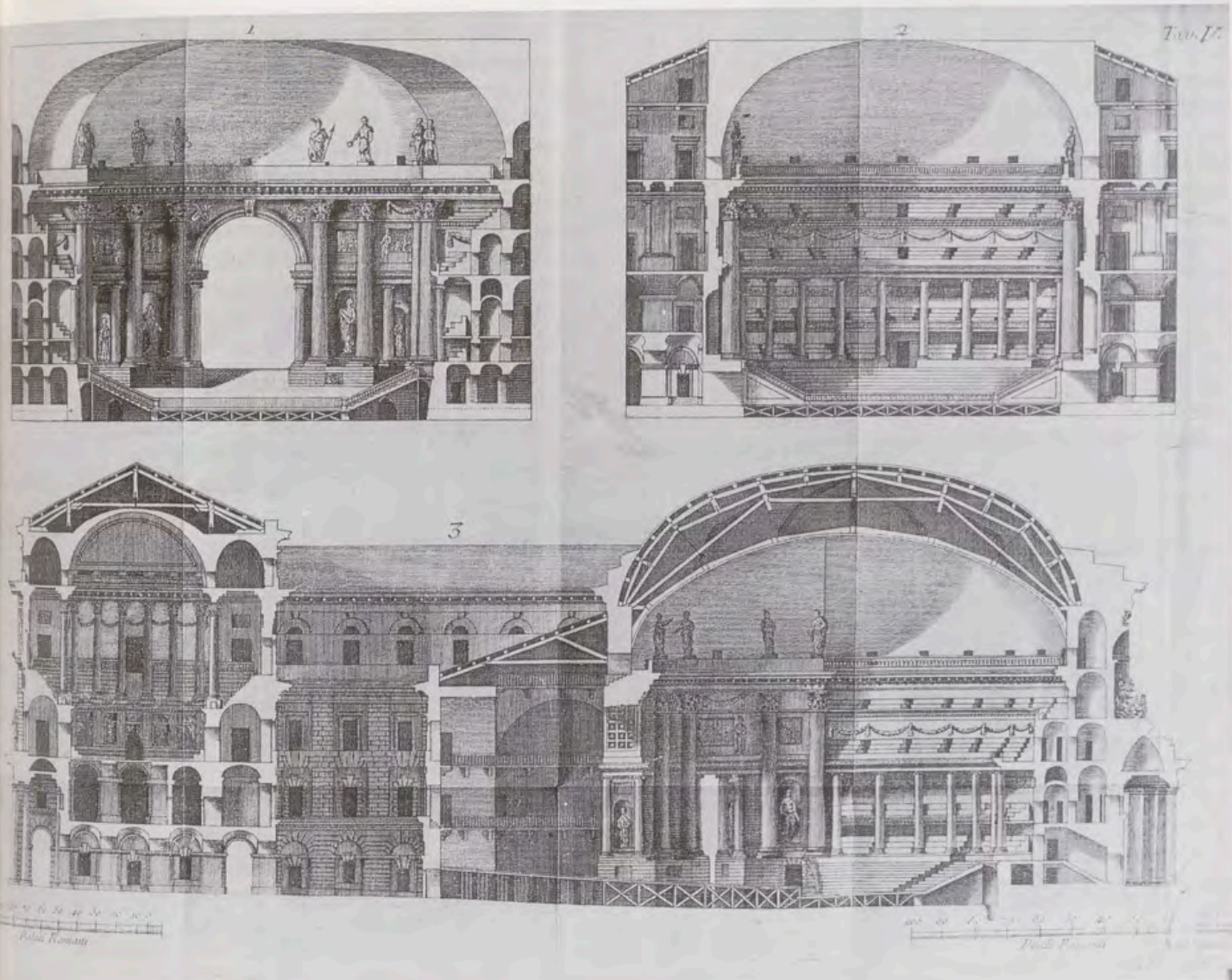
Pero tal descripción se contradice con el análisis reciente de Ángel Luis Fernández Muñoz, quien, basándose en los planos dibujados por

Francisco Sánchez en 1788, y publicados por Juan Pérez de Guzmán <sup>11</sup>, describió y diseñó la planta del auditorio del Teatro de los Caños del Peral “semicircular” con los extremos de la curva alargados en línea recta en forma de “U” <sup>12</sup>; es decir, la llamada oblonga por algunos autores.

Este modelo, empleado ya por Aleotti en el Teatro Farnese de Parma de 1618-1628, fue una adaptación manierista del teatro clásico vitruviano a los nuevos tiempos. Tal figura de origen italiano, pero con sus alas inclinadas en convergencia, era la que tenía el antiguo Teatro de la Ópera de París, incendiado por primera vez en 1763, fecha de partida de los debates ilustrados franceses sobre la mejor curva del auditorio.

Fue criticada por Chaumont, porque daban poco desarrollo al proscenio, por su estrechez y su escaso efecto visual. Él era partidario de una sala en forma de elipse longitudinal aguda <sup>13</sup>. Pero, aunque la curva elíptica sería asumida como sistema francés, ya el conde Algarotti en 1762 la prefirió a la semicircular clásica, debido a que ésta daba una abertura muy grande a la embocadura de la escena o luz del escenario <sup>14</sup>. A mediados del siglo XVIII, además del teatro cortesano del Buen Retiro, existía en Madrid el de los Caños del Peral, el de la Cruz y el del Príncipe <sup>15</sup>. Al primero de ellos se le conocía como el de los “italianos”, pues se dedicaba exclusivamente a la ópera italiana, era frecuentado por “caballeros” y considerado como el primer teatro de la nación. Al de la Cruz se le denominaba de los “chisperos”. En las dos corralas nacionales se representaban también obras literarias, especialmente de Calderón. El coliseo de los Caños estuvo cerrado entre 1746 y 1767, año a partir del cual se celebraron en él bailes de máscaras por disposición del Conde de Aranda. Ya en 1777 se mandó clausurar los teatros por una Real Orden, hasta que en 1787 se reabrió el de los Caños del Peral, ya que, por otra disposición regia, se acordó conceder privilegio a los Hospitales para celebrar en él óperas italianas.

En 1755, dos años antes de que se construyese el Teatro de los Caños del Peral, Filippo Juarra, un extraordinario escenógrafo, había diseñado un proyecto de teatro de la Corte para sustituir el antiguo corral de la Cruz a la manera barroca italiana. Al parecer a mediados de la década de los treinta del siglo XVIII se deseaba implantar en Madrid, y en torno a los Sitios Reales, nuevos edificios de diseños actualizados para espectáculos operísticos, donde se manifiestan las vacilaciones ante las distintas alternativas, promovidas por la diversificación de auditorios propuestos por Fontana. Juarra ya había realizado otros teatros en Italia, como el Ottoboni en el Palazzo della Cancelleria de Roma entre 1708 y 1711. En esta obra la planta del auditorio es de forma oblonga, en “U”, como la posible del Teatro de los Caños del Peral. No obstante, en el proyecto para el Teatro



Regio de Turín de Benedetto Alfieri, al parecer inspirado en otro del propio Juvarrá, se adopta la planta de herradura <sup>16</sup>.

Juvarrá empleó en su diseño para la remodelación del Teatro de la Cruz un auditorio en forma de herradura, que disponía de cinco órdenes o pisos de filas de palcos. La fachada principal presenta línea convexa, comunicando sus cinco puertas con tres vestíbulos. Su proyecto se ha conservado gracias a una copia del original realizada por Manuel Martín Rodríguez en 1785, lo cual demuestra el interés de la Academia por Juvarrá y este tipo de curva.

Pero Pedro Arnal, arquitecto formado en Francia, remodeló posteriormente el Teatro, diseñando el receptáculo para los espectadores en forma de herradura. Respetaba, así, el sistema del proyecto de Juvarrá, pero con un exterior desornamentado. El proyecto parece tener mucho de plan para un teatro cortesano, pues el escenario, de planta rectangular, es un poco más reducido que el auditorio, y se sitúa el palco de honor, lugar aparatoso dentro del espectáculo, encima de la entrada.

Así, debió ser Juvarrá, con su llegada a Madrid en 1755, quien motivó en España este doble in-

*Secciones del teatro propuesto por Milizia en su libro.*

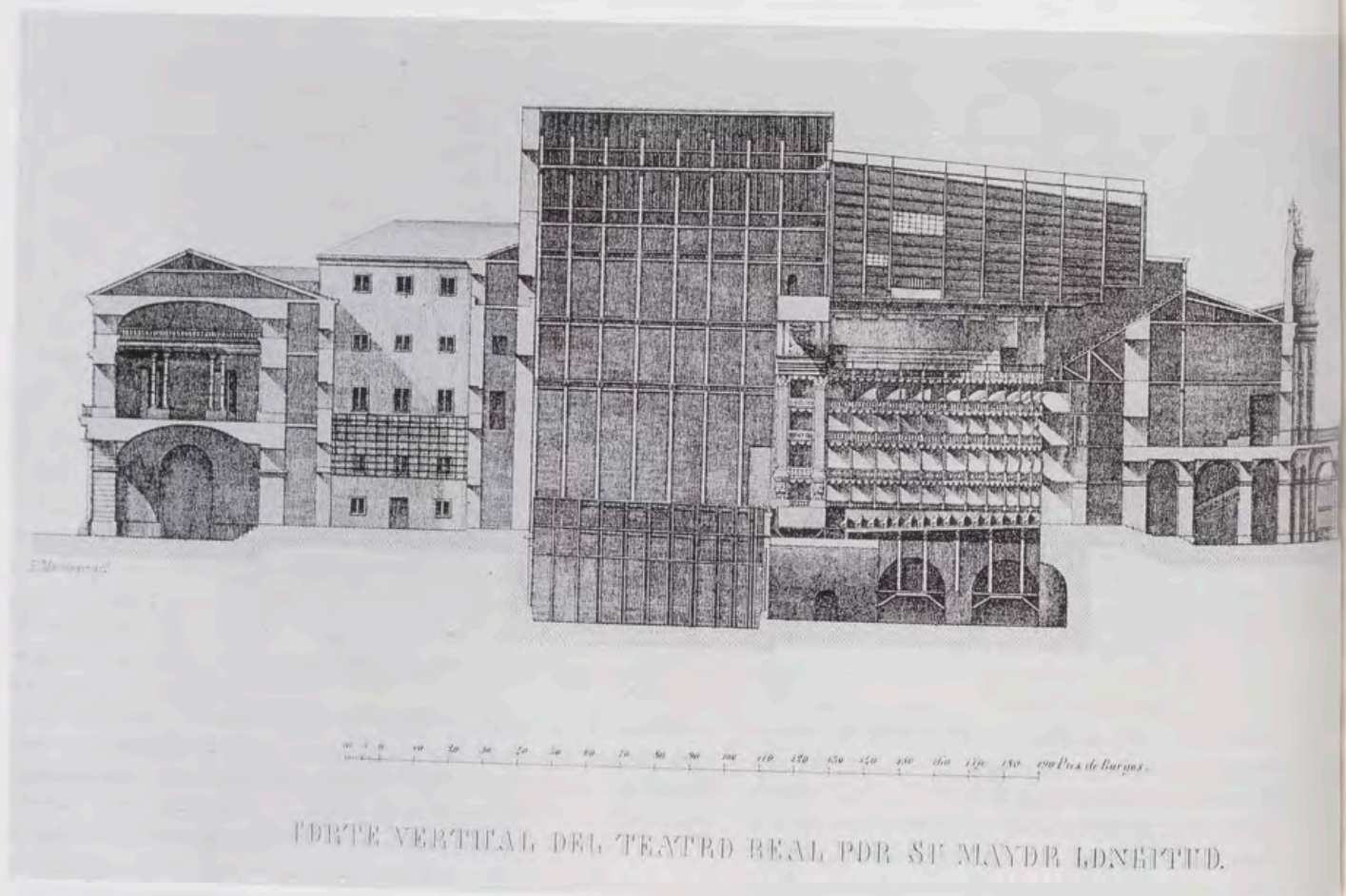
terés por teatros en forma de herradura, el de la Cruz, e indirectamente por la oblonga, la probable de los Caños del Peral, que no obstante sigue la línea asumida en Francia en la primera mitad del siglo XVIII, y después debatida a los pocos años de mediar la centuria, prefiriéndose desde entonces la elíptica. La opción de herradura, tal vez por influjo de Juvarrá, a través del proyecto del ingeniero militar español Medrano, se emplearía en el Teatro de San Carlos de Nápoles en 1757, aunque se le dio un matiz oval. Más tarde Riccatti en 1795 prefirió como sistema ideal esta planta en forma de herradura, asumiendo el concepto de planta italiana.

#### LA INCIDENCIA DEL URBANISMO EN LA CONFIGURACIÓN EXTERNA DEL TEATRO REAL

Ya se ha aludido antes a la importancia que la realización de las Plazas de Oriente y de la posteriormente llamada de Isabel II tuvieron en la construcción del Teatro Real. Un programa urbanístico, configurado por Isidro González Velázquez, al recoger una herencia histórica, legada en cierta forma por un Silvestre Pérez,

ahora objeto de depuración política y académica por su colaboración con José Bonaparte, tuvo prioridad sobre un edificio para el espectáculo, que debió asumir una compleja forma exterior con su incidencia lógica en el tratamiento espacial del interior. Así, sirvió al mismo tiempo y paradójicamente de elemento arquitectónico unificador y disgregativo entre ambas Plazas. Si el Teatro hubo de acomodarse al trazado de la de Oriente, sin embargo debió influir en la disposición de la actual de Ópera.

De este modo el espacio representativo del poder regio quedó contrapuesto con el del espectáculo, definiéndose en su conjunto como un lugar fastuoso. El resultado era la inclusión de un escenario teatral que formaría parte de otro escenario político aún más escenográfico, el de la realeza como protocolo. La gran Plaza circular de Oriente -cambiándose, así, la idea inicial de Silvestre Pérez de 1811 dentro de la concepción típica española de que fuese rectangular, aunque terminando en exedra- enmarca urba-



Otros dos hechos tuvieron gran interés en la definición del emplazamiento del Teatro Real: se eligió esta ubicación por ser el lugar urbanístico tradicional de existencia de un edificio para la exhibición operística, a cuya visión y concurrencia los ciudadanos ya estaban acostumbrados, reemplazando, así, al de los Caños del Peral. Pero, además, el sitio frente al Palacio del Rey era el ideal para establecer el gran Teatro cortesano, que en un principio Juarra y Sacchetti pensaron integrar dentro del conjunto palacial, pero dotándolo ahora de mayor capacidad y magnificencia.

*Sección longitudinal del Teatro Real de Madrid. Grabado de Massinger sobre litografía de Bachiller. En el libro de Diana de 1850.*

nísticamente la aparición del Palacio. Desde esta perspectiva el edificio teatral adquiere en ese entorno un significado arquitectónico más secundario y de apoyo, y se convierte en centro visual desde el que se contempla la escenografía palaciega. Por el contrario, la Plaza más discreta de Isabel II, rectangular, es la propia y cotidiana del coliseo.

El Teatro Real fue estamentalmente así concebido, un edificio-máscara de dos rostros. Cada uno de ellos, cada fachada, tiene una semántica propia y una función diferente para el entorno: la civil y la regia. La bifacialidad se representa en calidad de signos urbanísticos por medio de

dos figuras distintas, como el rectángulo y el círculo truncado a través de sendas plazas, que a su vez se relacionan arquitectónicamente, en el interior del Teatro, con el escenario y el auditorio teatral.

Por otra parte, el edificio desde la Plaza de Isabel II sirve para diferenciar la ciudad del espacio reservado al Rey, tal y como si se tratase de un telón que a la vez exhibe lo grandioso y oculta lo cotidiano. Pero también es un lugar de encuentro escenográfico entre el Monarca y las clases sociales privilegiadas, aristocracia y alta burguesía, en las que se apoya políticamente la Monarquía.

Tal Coliseo Regio está históricamente relacionado con un programa urbanístico grandioso -el "foro josefino"- iniciado dentro del reinado de José Bonaparte por Silvestre Pérez, un arquitecto con aspiración internacional, ahora colaboracionista con el Imperio francés, en contradicción ideológica con un romántico nacionalismo bélico independentista de la mayoría de los ciudadanos.

El transcurso del tiempo significó la reducción consecutiva del plan en varias fases, por motivos económicos; pero también por la disminución en la ambición cultural propia de la época fernandina, que no vio terminado el proyecto. Se pasó de una hipotética imagen urbanística imperial europea de Pérez a otra más propia de una realeza entonces doméstica, con aspiración a aquietar la conciencia patriótica, algo más cotidiana y en consonancia con la auténtica situación del Reino y de su Rey tras la Guerra de la Independencia. En medio hay que situar el proyecto de 1816, concluido, transformado, y minimizado ya con Isabel II.

Durante el reinado de José Bonaparte se emprendió el derribo de importantes edificios religiosos, como los conventos de San Gil y Santa Clara, de religiosas franciscanas, y la parroquia de San Juan. Pero también sucumbieron la Real Biblioteca, el jardín de la priora y más de cincuenta casas. Al terminar la Guerra de la Independencia existía un inmenso espacio irregular. La primera reducción significativa del programa se debe a Isidro González Velázquez<sup>17</sup>, discípulo de Juan de Villanueva, dispuesto ambiciosamente a su emulación, quien hacia 1816 ideó una gran glorieta porticada circular, truncada por el lado del Palacio Real: el círculo se rompe y se abre en línea recta, así, junto al edificio regio<sup>18</sup>. La Plaza actúa como si se tratara de un gran auditorio teatral de configuración clasicista, pero actualizada, de herradura, a la italiana -modelo que es el resultado del estudio de la mejor óptica- cuyo escenario es el cono de la perspectiva visual, la escenografía de la mansión del Rey. El espectador situado en el centro de la fachada principal del Teatro, el eje axial de la Plaza -pero también el lugar contiguo del balcón y de la terraza real, contrapuesto al palco y que en el interior del edificio se corresponde con los salones regios-, divisa una

"Es perceptible el juego de las figuras geométricas, que, aunque busquen una indudable simplicidad formal cercana a la arquitectura visionaria poseen un valor semántico emblemático en pos de la representación del poder y de su escenografía"

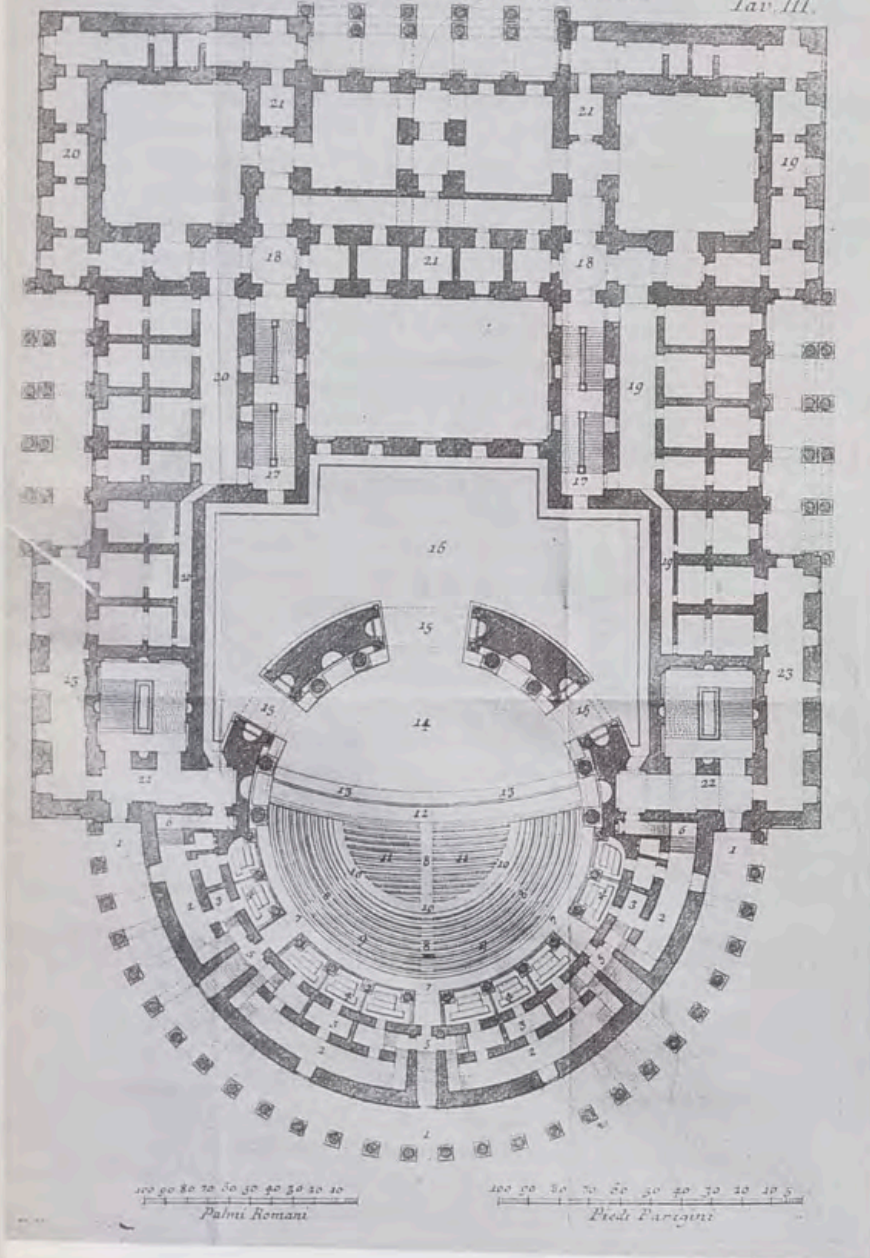
imagen sorprendente y clásicamente barroquizante. Es la representación de la percepción del propio poder por el Rey. Un espectáculo real exterior que se relaciona, aunque antagónico, con el ideal musical y literario, operístico, del interior del edificio.

Quizá también se pudiera comparar semánticamente la imagen porticada, irrealizada, de la Plaza, según el diseño de Isidro González Velázquez, quien estuvo pensionado en Roma por Carlos IV entre 1790 y 1795, con la galería de la gran Plaza de San Pedro del Vaticano de Bernini<sup>19</sup>, pero reducida a unos trazos más clasicistas y simplistas. El Teatro tras de la galería parece abrazar con el corredor, que adquiere un carácter orgánico y del cual constituye su centro, el Palacio, y con él al Rey, al igual que la Basílica de San Pedro, la Iglesia, lo hace ecuménicamente a los fieles. La concepción religiosa, espiritual, del edificio es reemplazada por otra regia, política y mundana. Es el pueblo desde la Plaza y el Teatro el que se subordina a la visión del poder real, encarnado en ese momento por un monarca, Fernando VII, entonces deseado tras la Guerra de la Independencia. Pero tal imagen resulta invertida con relación a la del Vaticano, pues allí es la Iglesia la que celebra la llegada de los fieles y aquí son los vasallos quienes homenajean al Rey.

Así, hay un programa iconográfico simbólico, con cierto esoterismo, en la configuración urbanística de la Plaza de Oriente y en la situación en el centro de su eje del Teatro Real. Fue concebido conscientemente por Isidro Velázquez en su semifracasado proyecto bastante ambicioso, del cual se dolió, por no verlo realizado en todo su esplendor, en una carta dirigida a Aníbal Álvarez de 1836<sup>20</sup>. Es perceptible el juego de las figuras geométricas, que, aunque busquen una indudable simplicidad formal cercana a la arquitectura visionaria, poseen un valor semántico emblemático en pos de la representación del poder y de su escenografía. Desde esta perspectiva resulta manifiesta la concepción manierista del proyecto urbanístico, que así guarda una cierta similitud de intención con el programa del edificio de El Escorial, aunque ahora totalmente desacralizado. A la idea de un edificio que tiene calidad de conjunto urbano sacro y regio por sus mismas dimensiones, como el Monasterio, se contrapone ahora el de un plan urbanístico totalmente escenográfico, que intenta hacer las veces de una sola fábrica regular y simétrica.

LA OPCIÓN DE CURVA DE AUDITORIO DE LÓPEZ AGUADO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PRIMITIVO TEATRO REAL (1817-1850). El Teatro de los Caños del Peral se derribó en 1818, por Real Orden de 30 de septiembre de 1817, para construirse el Real. Desde 1784 había sido objeto de sucesivos reconocimientos y reparos debido a su deterioro progresivo, pri-

*Planta del primo piano sopra Portici* Tav. III.



mero por Ventura Rodríguez en ese año, y en 1788 por parte de Juan de Villanueva, ayudado por Francisco Sánchez, quien levantó cuatro planos para reconocer el estado del edificio <sup>21</sup>, y Blas de Mariategui. En este momento ya se pensaba en su demolición y en construir otro nuevo. Cerrado a fines de 1806, sirvió, no obstante, para celebrar las funciones en obsequio de José Bonaparte. En 1814 fue escenario de las reuniones de las Cortes. Pero en 1816 López Aguado consideraba que el Teatro se hallaba ruinoso y que era necesario su derribo para poder realizar las proyectadas obras de la Plaza de Oriente.

El diseño de la extraña figura del Teatro Real correspondió a Isidro Velázquez y estaba en función del urbanismo de esta Plaza <sup>22</sup>. La columnata irrealizada se adosaría a las casas buscando un ritmo uniforme en sus fachadas. Los espacios se disponen por medio de figuras geométricas puras y regulares: un círculo truncado en forma de herradura, un auténtico auditorio visual a la italiana. La Plaza propia-

*Planta del Teatro propuesta en el libro El Teatro por Milizia.*

mente dicha, con su correspondiente galería, quedaba delimitada en todo su perímetro, por un hexágono también roto, para abrirse a la calle nueva y a la fachada del Palacio Real. Entre ambas figuras quedaban encerrados los edificios de modo discontinuo, por las aperturas de seis vías radiales, dispuestas a tramos irregulares, pero simétricas entre sí a ambos lados. En 1819 Fernando VII tenía pensado destinar estas viviendas a los criados de la Casa Real. Frente a la mansión regia, el Teatro adoptó la forma de hexágono irregular, una imagen similar a la de un sepulcro, una gran caja sorprendente para el espectáculo, con uno de sus frentes, el principal que da a la Plaza, cóncavo, acomodándose de esta manera a su curvatura.

Pero Isidro Velázquez dudó a la hora de trazar la figura externa del Teatro dentro de este conjunto. En el Archivo del Palacio Real se conservan tres diseños distintos del edificio, siempre en función de este trazado urbano. En uno de ellos el Teatro Real queda dentro de un hexágono, constituido por el cruce de las cuatro calles laterales y los dos frentes a ambas plazas. Se ubica ligeramente en retroceso con relación a la glorieta porticada de Oriente, que se abre a su perspectiva de eje axial. Aquí la fachada regia del edificio es un segmento circular, que con su curva cierra por uno de sus frentes un hexágono irregular de extraña figura, como si se tratase de un tapón, contraponiéndose su forma cóncava con la convexidad de la plaza.

Su interior está constituido por un auditorio de herradura y un gran escenario rectangular, que duplica sus dimensiones, al modo de un ojo de cerradura. En otros diseños aparece ya la forma de hexágono irregular, de caja sepulcral, con el frente principal curvo, pero sin delimitar las partes internas. En uno de ellos, quizá una vez conocido el proyecto de López Aguado, se dibuja ya perfectamente el interior del edificio teatral dentro del conjunto urbano. El proyecto de Teatro como ojo de cerradura, el espectáculo encerrado en sí mismo como un mágico secreto, contribuye a testificar el carácter simbólico de todo el programa de Velázquez, quien quizá estuviera emulando de algún modo en esta obra el pórtico que Ventura Rodríguez pensó en 1777 para el Paseo del Prado <sup>23</sup>.

Pedro Navascués indicó que "la platea dibujaba en planta una forma elíptica, en el primer proyecto, y después de tener una forma circular en un segundo diseño, terminó reflejando una disposición característica en herradura" <sup>24</sup>. Esta duda de López Aguado entre la realización de un auditorio elíptico, circular, y la opción final asumida de herradura, para el Teatro Real, resulta muy elocuente, pues es la plasmación en la práctica de un debate teórico que en este momento se estaba entablando dentro de la Academia, que parecía dudar entre las dos primeras opciones <sup>25</sup>.

Era la herencia conceptual asumida en la primera mitad del nuevo siglo, aunque ya algo trasnochada en Europa, de una política de traducciones de textos dentro de este instituto con carácter docente. Las dos opciones presentes resultaban la consecuencia de la traducción resumida que Benito Bails había incluido en "su obra" -un "plagio" promovido por la Academia, como se demuestra documentalmente<sup>26</sup>, pues de acuerdo con ella se pretendía proporcionar una "antología" de textos europeos de apoyatura docente- *Arquitectura civil*<sup>27</sup> del libro del francés Patte<sup>28</sup>, quien defendía el auditorio elíptico, y también de la versión que el erudito Ortiz y Sanz había publicado de *El Teatro de Milizia en 1789*<sup>29</sup>, que promovía la semicircular clásica, actualizada a través del estudio conjunto realizado por Arnaldi, Temanza, Ferrarese y el propio Milizia.

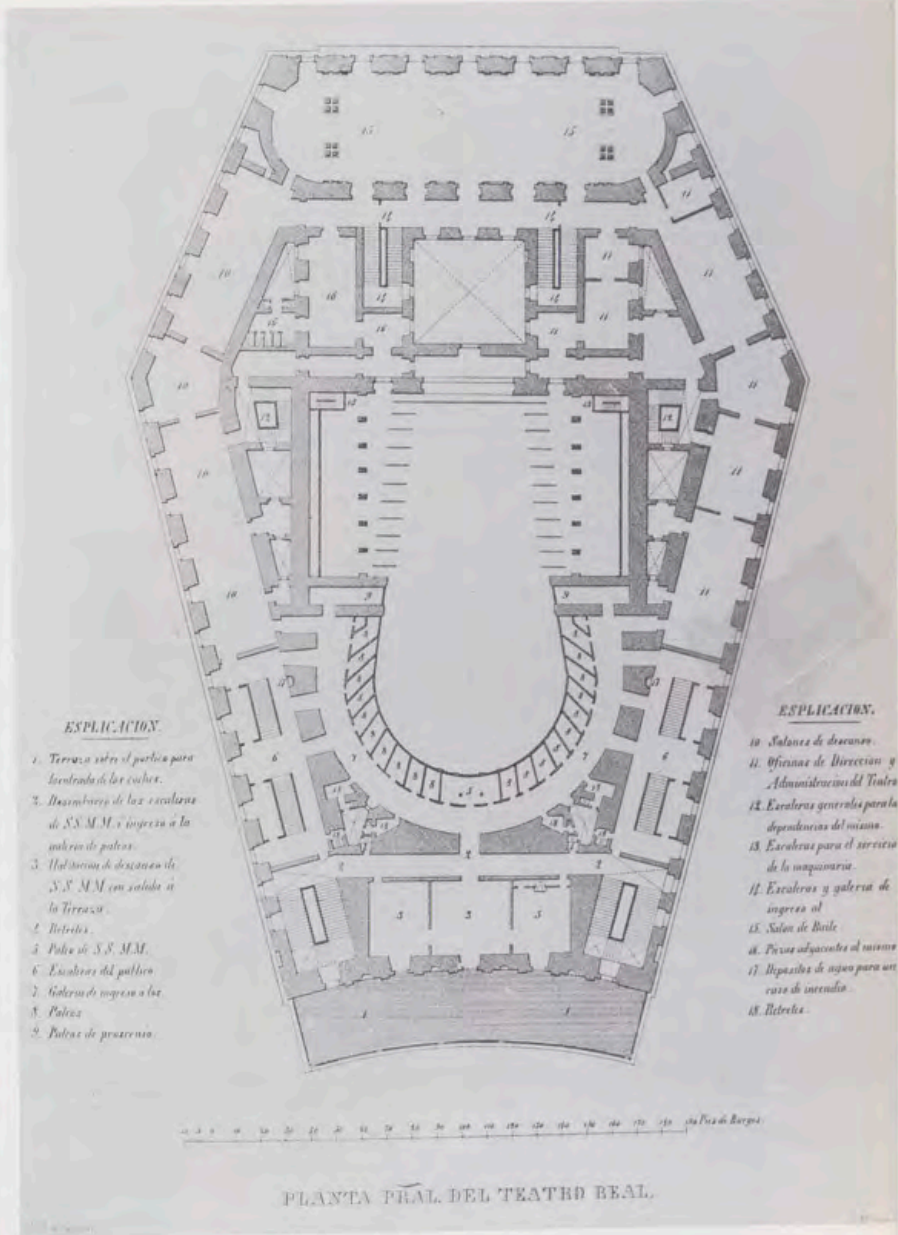
La "duda" tan sólo esbozada y metódica de Velázquez en sus diseños urbanos, quizá transmitida al propio López Aguado, se resolvió por una tercera solución tomada por éste, más en boga entonces en Italia: la del auditorio de herradura, la base de lo que se deseaba fuese el auténtico teatro nacional italiano en el siglo XIX.

Su opción le sitúa en una trayectoria entonces moderna, aunque se acercase -o no se alejara del todo- en su cita al semicírculo clásico, y fuese totalmente consecuente con su época; pero, además, Aguado esquivaba el tener que meterse de lleno en el debate académico sobre la mejor adecuación de cada una de esas alternativas, o tal vez no le interesara seguir en absoluto la discusión conceptual.

Había un ejemplo importante al que referirse, el del Teatro de San Carlos de Nápoles, diseñado por el ingeniero militar español Medrano para un edificio italiano, que proponía este modelo de auditorio. En un momento tan dado a lo autóctono, el producto parecía una españolización de lo italiano en un viaje de retorno continuo de las ideas. No era así, pues, absurdo citar un prototipo admitido en España y realizado en un territorio tan vinculado a la Corona española de los Borbones.

Asimismo, Juarra, el primer proyectista del Palacio Real, ya había optado por la curva de herradura en la remodelación del Teatro de la Cruz, que gozó del favor de la Academia. La elección de esta forma de auditorio por López Aguado parecía tan sabia como política y no se debió prestar a discusiones teóricas. Por otra parte, es posible establecer una afinidad y una relación entre el auditorio en herradura y la Plaza de Oriente, que tiene la misma forma y se halla situada a esta parte del edificio, así como el escenario rectangular y la Plaza de Isabel II con idéntica figura.

La polémica en la Academia, por la doble opción de curvatura del auditorio elíptica y semicircular clásica, hay que enclavarla dentro de otro debate aún mucho más importante: el de la modernización de la arquitectura por el esta-



Planta principal del Teatro Real reproducida en el libro de Diana. Litografía de Bachiller.

blecimiento de una relación más estrecha con las matemáticas, la física y la química.

La arquitectura del Teatro posibilitaba tales nexos. Esta vía "científica" promovida desde tal instituto por los matemáticos, que se contrapuso al camino "artístico" vigente, defensor de la validez casi absoluta del dibujo, tan sólo se podía desarrollar a través del seguimiento de la arquitectura francesa, frente al nuevo clasicismo de referencia italiana, que parecía estar entrando en crisis al diversificarse los lenguajes arquitectónicos.

De este modo, si el auditorio de Patte, la opción científica del país vecino, era el camino de la modernidad, el de Milizia resultaba el recurrir de nuevo a la cita clásica, en una época de duda entre continuar siguiendo el clasicismo o romper con él o tenerlo como una simple referencia para recrear.

Los arquitectos franceses pugnaban por hallar la curva más adecuada con la finalidad de lograr una audición y una visión ideales. La elipse parecía resolver el problema de la acústica, debido a su bifocalidad y a la reverberación del sonido en las paredes, que le di-

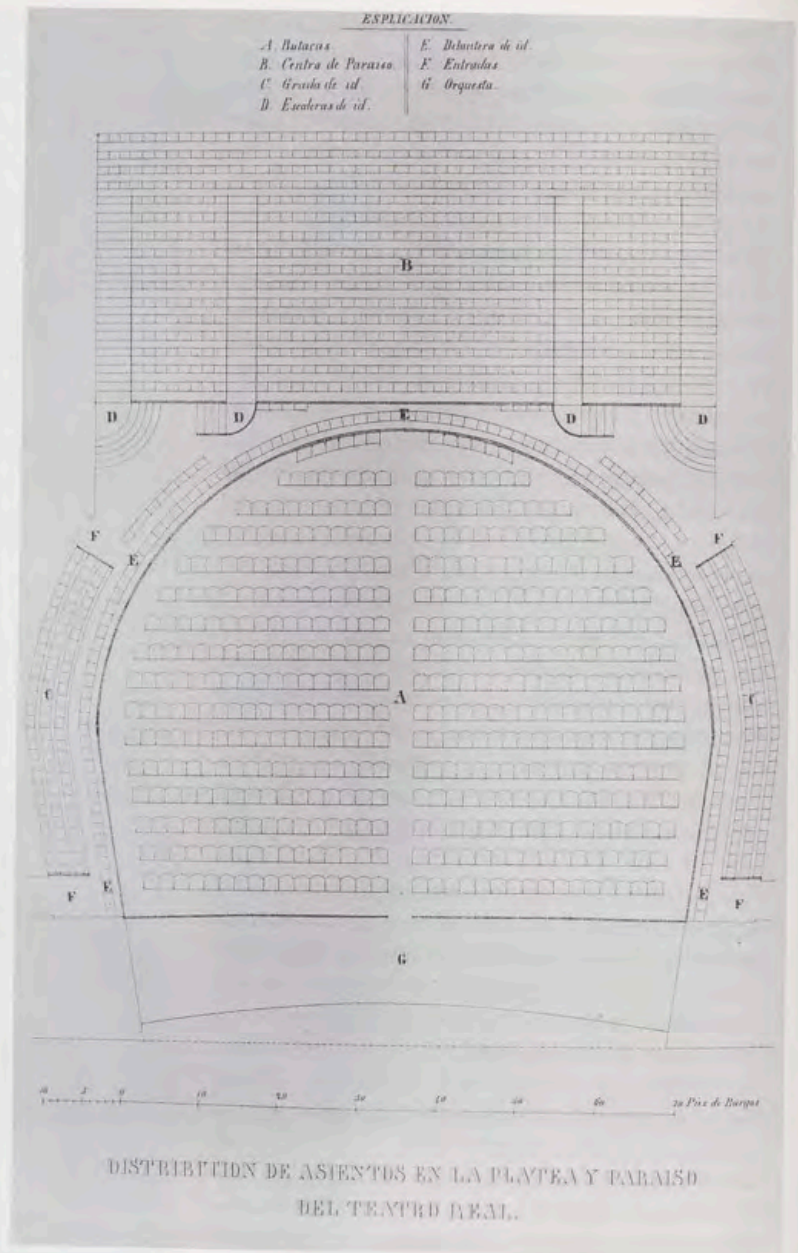
rigían de uno de sus centros al otro. El semicírculo era considerado como la opción más óptica. Pero al mismo tiempo se abría una nueva posibilidad: la historicista de sino diverso, al poderse elegir libremente entre los distintos auditorios llegados del estudio de la Historia <sup>30</sup>.

La duda metódica racionalista y funcional entre una y otra opción de curvatura de los auditorios teatrales alcanzó, o se vieron obligados a contagiarse, a los discípulos de la Academia, que deseaban obtener el título de arquitecto, y también a aquellos, que, ya poseyéndolo, aspiraban al grado superior de incorporación de académicos en sus exámenes durante el mismo período de construcción del Teatro Real de Madrid.

En los años transicionales entre siglos este instituto había redactado un temario o Libro de asuntos para los exámenes de Arquitectura, de 150 temas, que componían la denominada Prueba de Repente para poder acceder al título de Maestro Arquitecto <sup>31</sup>, acomodándose a la Ordenanza Artística de 1816.

Entre ellos figura que el aspirante debatiese cuál de las dos curvas, la semicircular o la elíptica, se acomodaba, óptica y acústicamente, mejor para la construcción de un auditorio teatral <sup>32</sup>. Los arquitectos Antonio Conde en 1825, Matías Laviña y Juan Gimeno, ambos ya en 1844, disertaron sobre este asunto en su examen para conseguir el grado de académico de honor <sup>33</sup>. Excepto Conde, quien asumió académicamente la curva semicircular clásica, siguiendo a Milizia con cierta sumisión, los otros dos arquitectos disintieron tanto de esta figura como de la elíptica, quizá por recordar demasiado a las estructuras arquitectónicas barroquizantes. Laviña eligió la oval y Gimeno la semicircular prolongada, tan criticada por la tratadística francesa de la Ilustración. En el fondo, el tema del historicismo y del eclecticismo, así como la voluntad del romanticismo de la libertad de elección dentro de la Historia, ya estaba planteado en toda su extensión. Laviña se mostró muy superior en sus planteamientos a los otros dos disertadores.

El tema de la mejor curva del auditorio estaba, por lo tanto, candente, cuando Antonio López Aguado se ocupó del diseño del Teatro Real de Madrid. Optó por aislar el núcleo de la configuración arquitectónica teatral, la incidencia entre auditorio y escenario, de la disposición exterior del edificio condicionada por el urbanismo. En el perímetro entre ambos elementos, cuya coincidencia y relaciones son la esencia misma de esta tipología, estableció una serie de elementos complementarios que se acomodaban a ese condicionante externo medio ambiental. La solución al problema de las relaciones entre la figura general y la nuclear del Teatro era muy compleja, debido a su silueta de hexágono irregular. Ello le dio, no obstante, posibilidades para



*Distribución de asientos en la platea y paraiso del Teatro Real. En el libro de Diana. Litografía de Bachiller.*

acomodar su proposición a la modernidad, que plantaba una serie de habitáculos complementarios y necesarios a los vínculos entre escenario y auditorio.

#### ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR DEL EDIFICIO

López Aguado se vio obligado, así pues, a plantearse otros problemas que le preocupaban más entonces dentro del Teatro Real. Durante el período de construcción del edificio parecía que en Europa ya se cuestionaban mucho más otros aspectos que el debate formal del auditorio, crucial, pero tan ilustradamente dieciochesco y hasta conceptual <sup>34</sup>. Se trataba de definir pragmáticamente una serie de elementos complementarios, como los pasillos, escaleras, salones, entradas, cafeterías, servicios..., que daban más vida al edificio, proporcionando al Teatro nuevos espacios para el ocio, al mismo tiempo que le dotaban de mayor seguridad y una mejor distribución, facilitando los accesos tanto al auditorio como al escenario.

Obsesionaban también las relaciones, nexos y distribución de todos estos elementos entre sí. Función diversa y jerarquía social definen los espacios diferentes complementarios, ajenos al escenario y al auditorio, pero relacionados con ambos elementos esenciales del Teatro.

Milizia, en su comentario sobre la identidad de su Teatro, ya había planteado estas cuestiones. En el proyecto que publicó, síntesis de las visiones de varios arquitectos italianos, obsesionados por la recuperación del clasicismo, todos estos elementos arquitectónicos tenían una gran importancia y pesaban individual y conjuntamente en la totalidad del edificio. Esta era la mayor modernidad de su libro, junto a sus planteamientos urbanísticos sobre la ubicación del Teatro y sus alusiones historicistas a otros teatros del pasado, tal y como Patte hizo.

López Aguado dividió la planta longitudinal interna del Teatro, tras un gran corredor interior perimetral, con diferentes dependencias de usos diversos, en cinco partes transversales de distintas dimensiones, que se acomodan a la forma exterior del edificio, estrechándose ligeramente y curvándose hacia la Plaza de Oriente.

El escenario ocupa entre ellas su núcleo, y en concurrencia con él, a través de la orquesta, se halla el auditorio de planta de herradura externa, con sus galerías de ingreso, que adquiere la figura oval en la platea. Sigue a Milizia, tanto en las dimensiones entre ambas partes, que son bastante parecidas, como al dar a aquel una forma rectangular. Accediendo por la fachada de esa Plaza regia el pórtico de tres ingresos, que después Custodio Moreno convirtió en cinco, parece una cita de la irrealizada galería de Velázquez. Detrás las escaleras reales, a ambos lados del gran vestíbulo central, que se relaciona en el piso principal con la amplia terraza y las tres habitaciones de descanso del Rey, que dan a ella. Por la Plaza de Isabel II el primer tramo contiene un gran vestíbulo, y a sus flancos se establecieron una cafetería y un taller y depósito de herramientas en forma de media naranja. En la planta principal se halla el gran salón de bailes o sala de conciertos, donde se celebraron sesiones de Cortes. El tramo siguiente delante del escenario estaba ocupado por un gran patio central, que alargaba su perspectiva visual, y a los lados, las escaleras entre otros espacios dedicados a cafeterías y a departamentos de las coristas. En el piso principal se sitúan las oficinas del Teatro. López Aguado también siguió a Milizia al disponer el patio detrás del escenario y situar a ambos lados las escaleras.

La distribución interior del edificio era, así pues, un intento de racionalizar funcionalmente su compleja figura exterior, origen de muchos de los problemas que el Teatro Real ha tenido con el transcurso de los años.

Un triángulo sirve de nexo entre la superficie rectangular interior y las líneas unidas en ángulo de los cuatro lados laterales del hexágono. Pero los resultados logrados no fueron los mejores a lo largo de su perímetro, pues la circulación por su interior resultaba complicada a través de una serie de salones de pasos perdidos.

Tampoco existían grandes almacenes para guardar el material teatral. Además, los variados usos que el edificio tuvo desde su inauguración, como, por ejemplo, la instalación en él del Gran Conservatorio de Música y Declamación, incrementaron la problemática de las relaciones entre los espacios disponibles y sus funciones respectivas. A ello hay que añadir las inconveniencias continuas originadas por las aguas subterráneas que desestabilizan sus cimientos, y la deficiencia de los materiales empleados en la obra, debido a los escasos recursos económicos disponibles. El apresuramiento en su terminación también repercutió en los detalles.

Reformas posteriores redistribuyeron y racionalizaron los diversos espacios dedicados a distintos servicios del Teatro Real, acomodándolos a necesidades nuevas. De entre todas las metamorfosis del inmueble destaca, por su importancia y complejidad, tanto interna como externa, la proyectada ya en 1926 por Antonio Flórez, con quien Pedro Muguruza colaboró desde 1928.

En 1941 Luis Moya y Diego Méndez insistieron en la misma línea. El edificio asumió, así, diferentes funciones culturales, relacionadas de alguna forma con la música, proporcionándole un plurifuncionalismo en detrimento de su inicial destino exclusivo operístico.

Los espacios interiores correlativos a la fachada de la Plaza de Isabel II se destinaron a Salón de Teatro y Música de Cámara, Museo y Salas de Exposiciones. Sin embargo, en 1966 José Manuel González Valcárcel reconvirtió el inmueble, acomodándolo a una única misión: la de Sala de Conciertos. De tal forma se abandonaría su finalidad operística, que actualmente se ha retomado en el proyecto de 1993, ya realizado, por el equipo de arquitectos dirigido por Francisco Rodríguez Parterroyo<sup>35</sup>.

"La reforma total, emprendida ya en 1926 por Antonio Flórez, fue la que más afectó la imagen externa del Teatro Real en su fachada a la plaza del Palacio Real"

#### EL ASPECTO EXTERIOR DEL TEATRO REAL: SU BIFACIALIDAD

Las fachadas de este edificio han sufrido una transformación continua desde los primeros diseños de Isidro González Velázquez y de Antonio López Aguado, entonces arquitecto mayor de Madrid y director de Arquitectura desde 1805 en la Academia. Fueron cambiados en parte por Custodio Moreno, quien se ocupó de la dirección de las obras desde 1851 hasta pocos meses antes de su inauguración el 19 de noviembre de 1850. Fue sustituido entonces por Francisco Cabezuelo, antes su aparejador, quien realizó la cubierta de madera de la pla-

tea, cuyo techo fue pintado al temple por Eugenio Lucas.

En un principio el proyecto de la galería de la Plaza de Oriente de Velázquez condicionó la realización del pórtico del Teatro, inicialmente de tres vanos. Se elevaba y sobresalía ligeramente sobre ella, haciendo frente a la Puerta del Príncipe del Palacio Real. Tal pórtico teatral estaba flanqueado por dos grandes arcos de salida a la Plaza de las calles laterales, que servían de enlace con la columnata. Consta de tres vanos entre columnas, que dejaban espacios para hornacinas destinadas a estatuas, rematándose por medio de un arquitrabe y un friso. El orden propuesto era el jónico de fuste liso.

En la galería, también almohadillada, se alternaban las columnas estriadas de capiteles dóricos con los arcos semicirculares, todo ello en granito. Encima un arquitrabe de triglifos y metopas de piedra de Colmenar con motivos ornamentales alternantes de castillos y leones, sobre el cual se colocaría una barandilla. En el alzado de las tiendas, que se empotraban en la galería, se utilizaría el orden jónico entre las ventanas rectangulares adinteladas. En la concurrencia con las vías se elevaban grandes arcos rematados por frontones.

Isidro González Velázquez entregó su proyecto de plaza porticada a Antonio López Aguado para que lo considerase a la hora de realizar el Teatro Real. También le propuso un bosquejo de la fachada a la Plaza de Oriente. El 4 de septiembre de 1851 Custodio Moreno debió devolverle sus diseños junto con otros cinco de Aguado, fallecido el 27 de junio. Fue nombrado para terminarlo pocas semanas después, con el expreso deseo de Fernando VII de que no se separase en nada del plan del difunto Aguado. En agosto de ese año Moreno y Velázquez colaboraron para disponer proporcionalmente los puntos de contacto del Teatro con el frente principal de la galería.

Las obras de la galería de la Plaza de Oriente sufrieron continuas paralizaciones, casi siempre debidas a motivos económicos. La realización del proyecto provocó escándalos por los despilfarros de grandes caudales y hasta por los desfalcos de los que fueron encausados judicialmente y culpados tanto el Conde de Moctezuma, director de las mismas desde sus inicios, como el sobreestante y el contratista. La parte que lindaba con la calle Requena llegó casi a construirse en su totalidad, así como los cimientos a lo largo de toda la Plaza, aunque fueron realizados con escasa consistencia.

El 15 de julio de 1820 Fernando VII las paralizó por falta de recursos. Desde entonces, y hasta 1850, se sucedieron breves periodos de reanudación de los trabajos con otros de suspensión. Pero en 1856 se ordenó la demolición de las obras realizadas en la Plaza de Oriente, y se desechó totalmente el proyecto de galería de Isidro Velázquez. La conclusión del Teatro fue

promovida por la Real Orden del 7 de mayo de 1850, dirigida a Custodio Moreno por el Conde de San Luis, entonces Ministro de la Gobernación.

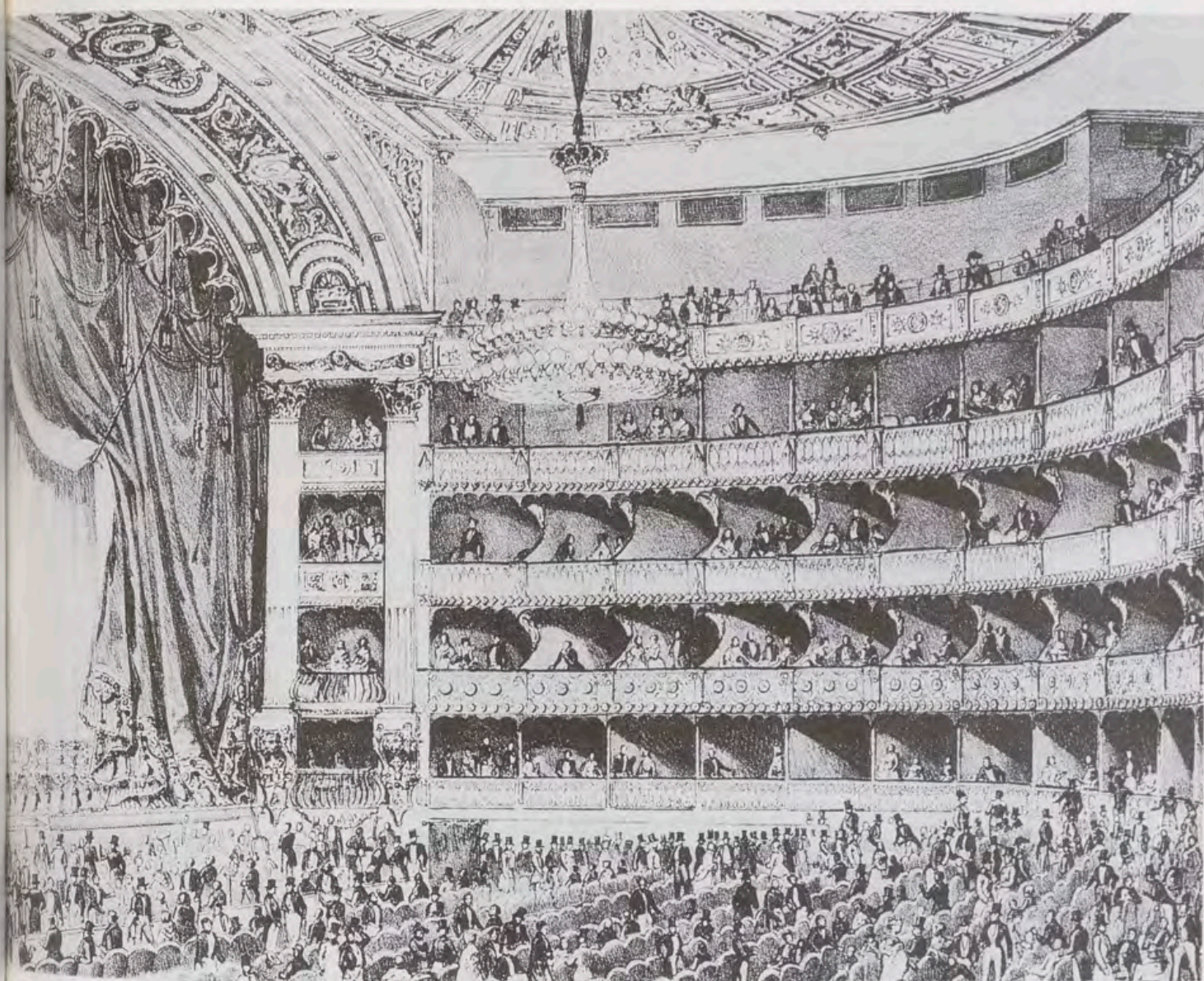
La fachada principal curva a dicha Plaza, consecuencia de la concurrencia diacrónica de Velázquez, Aguado y Moreno, constaba de dos cuerpos, que se remataban por medio de un frontón ático rectangular, decorado con un bajorrelieve alegórico y coronado con el escudo de armas reales hecho por Pedro Nicoli. El pórtico estaba formado por medio de cinco arcos de medio punto, decorados con seis medallones dispuestos entre ellos, y de otros dos laterales para el paso de los carruajes. Servía de soporte a la terraza del piso principal, abierto a los salones regios, e incorporaba en un principio una galería de ocho columnas toscanas. Entre ellas alternaban cinco ventanales con cuatro hornacinas para esculturas.

Sin embargo, la fachada a la Plaza de Oriente ha sufrido tantos cambios que en nuestros días su idea original resulta poco menos que irreconocible. Así, entre el proyecto de 1851 de López Aguado y su realización en 1850, la galería corrida fue sustituida por diez pilastras, que enmarcaban cinco ventanales rectangulares y cuatro hornacinas con estatuas.

En 1884 Joaquín de la Concha la reemplazó totalmente, al quitar la terraza sobre el pórtico, avanzando la planta principal. Este espacio se aprovechó para aumentar los salones reales. La planta principal se construyó de una forma semejante y simétrica con relación a ese pórtico. Otra novedad fue la desaparición del frontón ático. Se trataba de seguir el modelo de fachada proporcionado por la Ópera de París de Garnier, donde predominaban los motivos decorativos. Así la arquitectura de la portada a la Plaza de Oriente se hizo pictórica y perdió una gran parte de su simplicidad clásica.

Pero la reforma total, emprendida ya en 1926 por Antonio Flórez, fue la que más afectó la imagen externa del Teatro Real en su fachada a la plaza del Palacio Real. Hizo crecer el edificio en sentido vertical con una tercera planta, camuflando con ella la gran altura dada en la renovación a la caja escénica, colocando además cuatro torreones en sus esquinas. Además, aumentó la baja con un nuevo cuerpo, sobre el cual se situó una vez más una terraza en la principal, reforma historicista que cita el primitivo pórtico de Isidro González Velázquez, entonces retomado.

La fachada civil del Teatro de siete calles a la Plaza de Isabel II fue proyectada, quizá con más sencillez ornamental y clasicismo que la real a la Plaza de Oriente, por Antonio López Aguado en 1851, y tan sólo sería ligeramente cambiada por Custodio Teodoro Moreno en 1850. Entonces constaba al exterior tan sólo de dos plantas sobre un pórtico labrado en canteería de cinco arcos de medio punto, cerrados por medio de rejas, entre columnas toscanas.



en un ritmo paladiano; y en las laterales, dos hornacinas con estatuas de Valeriano Salvatierra. El piso principal sobre el pórtico, en forma de balcón corrido con balaustrada descansando en la cornisa, se abría en siete huecos rectangulares. Encima la planta superior alternaba pequeñas ventanas termales y rectangulares.

En 1884 Joaquín de la Concha dotó a esta fachada de una concepción más elocuentemente pictórica, disponiendo pilastras que recorrían la primera y segunda planta entre los huecos, unificados de forma termal, excepto los dos laterales rectangulares. Por su parte Antonio Flórez modificó de nuevo estas ventanas termales y añadió un tercer cuerpo decorado al exterior en forma de galería de catorce columnas jónicas, galería que también recorre las otras fachadas laterales.

La reforma de Flórez, aún intentando hallar una solución ecléctica a medio camino entre funcionalismo e historicismo, para no romper totalmente con la obra originaria y conservar lo existente, desposeyó al exterior del Teatro Real del ritmo clasicista inicial proporcionado por el proyecto de Antonio López Aguado y la realización de Teodoro Custodio Moreno, aún descon-

*Vista interior del Teatro Real. Litografía de Donon grabada para el libro de Diana por Urrabieta.*

taminado del academicismo rebuscado isabelino, entonces pretendidamente liberalizado. Se rompió con el ritmo de las proporciones precisas en las necesarias relaciones entre su altura y longitud, al añadirle un nuevo cuerpo superior y las cuatro torres en las esquinas, que dotan ahora al conjunto de retórica y grandilocuente pesadez historicista, distinguiéndose de la obra hallada, mucho más ágil. La solución exterior no se correspondió con el metodismo y racionalismo precisos de sus intervenciones internas.

## NOTAS

<sup>1</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito: *Miau*. 10ª de... Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1982.

<sup>2</sup> Según Ángel Fernández de los Ríos, bajo la escalera del Teatro, que da a la calle de Carlos III, había otra que conducía a "dos espaciosos caminos subterráneos abovedados a rosca de ladrillo, tan altos y capaces, que por ellos se puede ir a caballo: uno de ellos va hasta el Campo del Moro, el otro hasta la Carrera de San Jerónimo...". *Guía de Madrid, ma-*

nual del madrileño y del forastero. Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, p. 560.

<sup>3</sup> Sobre los distintos proyectos de restauración y de transformación del Teatro Real es muy esclarecedor el artículo siguiente: HERRERO, Maira: "El Teatro Real: Una historia interminable contra la adversidad", *Arquitectura*, núm. 507, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1996?, pp. 59-84. En el mismo sentido véase: FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: "El Teatro Real de Madrid. Opus interruptus", *Arquitectura*, núm. 244, Septiembre-octubre 1985, pp. 56-61.

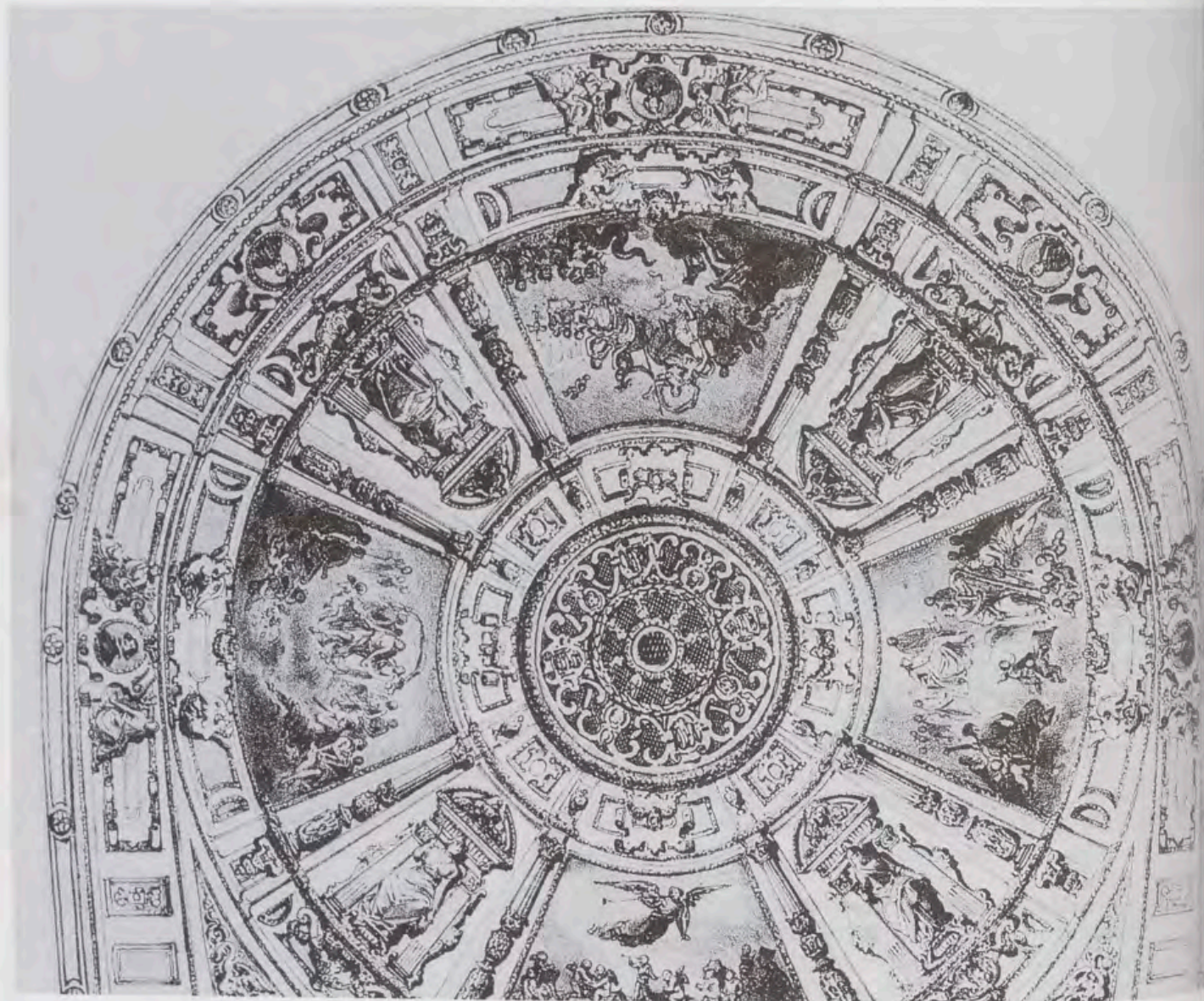
<sup>4</sup> ALONSO DE ARCE, José: *Dificultades vencidas. Reglas especulativas y Prácticas para la limpieza y aseo de las Calles de esta Corte*. Madrid, 1755, pp. 134-135. Sobre el Ma-

<sup>8</sup> DIANA, Manuel Juan: "Memoria histórico-artística...", *op. cit.* en nota 6. Véanse pp. 24-25.

<sup>9</sup> PATTE, Pierre: *Essai sur l'Architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de l'Europe*. París, 1782. Edición facsímil en Genève, Minkoff Reprint, 1984.

<sup>10</sup> José Antonio Armona publicó en sus *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (Madrid, 1785), los planos de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

<sup>11</sup> PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan: "Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Pe-



drid de la época véase: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, pp. 45-112. Madrid, Electra, 1994.

<sup>5</sup> SAMBRICIO, Carlos: "Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral". *Archivo Español de Arte*, núm. 179, Madrid, 1972, pp. 521-522.

<sup>6</sup> DIANA, Manuel Juan: "Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, escrita de orden de la Junta directiva del mismo", por Don... Madrid, en la Imprenta Nacional, 1850. B.A.S.F.: C-7144.

<sup>7</sup> SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1949.

*Vista del techo de la platea grabada por Urrabieta en el libro de Diana según la litografía de Donon.*

ral", *Revista de Archivos y Bibliotecas*, núm. 47, 1926, pp. 87-92.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid del corral de Comedias al cinematógrafo*. Madrid, Ayuntamiento, Editorial El Avapiés, 1988. Sobre el Teatro de los Caños del Peral, pp. 59-62.

<sup>13</sup> CHAUMONT, Chevalier de: *Véritable construction d'un théâtre d'Opera, à l'usage de France, suivant les principes des Constructeurs Italiens, avec toutes les Mesures & Proportions relatives à la Voix*, París, Chez de Lormel, 1766.

<sup>14</sup> ALGAROTTI, Conde Francesco: "Opere", del ... Livorno, Marco Coltellini, 1764-1765. 8 tomos. El "Saggio sopra l'Opera en Musica" forma parte del tomo II, págs. 251-327, y su dedicatoria está fechada en Pisa el 18 de diciembre de 1762.

<sup>15</sup> ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. (Valencia-Madrid?). Editorial Castalia-Fundación Juan March, 1976, p. 11.

<sup>16</sup> RICCI, Giuliana: *Teatri d'Italia delle Magna Grecia all'Ottocento*. Milano, Bramante Editrice, 1971, p. 157.

<sup>17</sup> El expediente académico de Isidro Velázquez en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.A.S.F.): leg.: 45-1/1.

<sup>18</sup> En el Archivo del Palacio Real se halla una importante documentación gráfica sobre la realización de la Plaza de Oriente y del Teatro Real: 1.-Tres Croquis del proyecto de la galería circular de la Plaza de Oriente (sig.: 55). 2.-Proyecto de reforma de la Plaza de Oriente y demarcación interior del Teatro Real. (sig.: 25). 3.-Diseño de la excavación de tierras y demolición de paredes del murallón llamado de Madrid para las obras del Teatro Real. Vicente Sancho, 1818 (sig.: 959). 4.-Diseños, borradores y proyectos de planos del Teatro Real (fachadas, plantas, perfiles, medallones, columnas, etc.) y contornos de la Plaza de Oriente (sig.: 557 a 596). 5.-Dos plantas a una hoja del Teatro Real (sólo hasta el fondo del escenario). Baja y entresuelo (sig.: 4545). 6.-Planta de los Caños del Peral. Planta del Patio y piso principal (sig.: 1765). 7.-Plano de los solares de la Plaza de Oriente antiguos al Teatro del mismo nombre, con determinación de las personas a quienes estaba adjudicados. Narciso Pascual y Colomer. Madrid, 15 de octubre de 1846 (sig.: 22, 25 y 24).

<sup>19</sup> TAPIÉ, Víctor L.: *Barroco y clasicismo*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 102-105.

<sup>20</sup> Fue publicada en: MORENO VILLA, J.: "Proyectos y obras de Don Isidro Velázquez (1764-1840). Sus trabajos para el Pardo", *Arquitectura*, año XIV, núm. 155. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos 1952, pp. 69-76. Dice: "pues la única obra que me hubiera originado esta gloria sería la de la Plaza de Oriente, y ésta se paró para siempre, estorbando al mismo tiempo las intrigas de mis enemigos que pudiese en obra aquel gran proyecto de teatro, que aún está decorando las paredes de mi estudio".

<sup>21</sup> SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España - Instituto de Estudios de la Administración Local, 1986, p. 414.

<sup>22</sup> MORENO VILLA, J.: "Urbanismo en 1817: Proyecto de I. Velázquez para la Plaza de Oriente", *Arquitectura*, año XIV, núm. 156, Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid, abril de 1952, pp. 101-109.

<sup>23</sup> REESE, Thomas F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1989, p. 55.

<sup>24</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Los discípulos de Villanueva", *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*. Madrid, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1982, p. 97.

<sup>25</sup> GARCÍA MELERO, José Enrique: "Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España". *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, núm. 7. Madrid, Facultad de Geografía e Historia de la UNED, 1994, pp. 215-246.

<sup>26</sup> Ya en la junta particular del 17 de enero de 1759 Ignacio de Hermosilla, Secretario de la Academia, propuso, como único medio para que este instituto tuviese un texto de Arquitectura, escoger lo mejor de cuanto hubiesen escrito los autores de esta materia. La idea fue aprobada, ofreciéndose él mismo para traducir las partes de los tratados

seleccionados por los arquitectos, tal y como también hizo el viceprotector Tiburcio Aguirre. Sobre el particular véase el "Informe sobre los trabajos de la Academia, desde su Fundación relativos a arquitectura", redactados por Juan Pascual Colomer. A.A.S.F.: 1-25/4.

<sup>27</sup> BAILS, Benito: *Elementos de Matemáticas*. Tomo IX. Parte 1. Trata de la Arquitectura civil. Segunda edición corregida por el autor. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1796. Véase el interesante estudio de Joaquín Navascués Palacios sobre este libro, publicado como tomo primero de la edición facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia de 1985. Dedicada a la tipología del Teatro aportada por Bails, pp. 120-150, el epígrafe titulado "Bails y el modelo teatral de Patte".

<sup>28</sup> PATTE. *Essai sur l'Architecture Théâtrale...*, op. cit. en nota 9.

<sup>29</sup> MILIZIA, Francesco: *El Teatro*. Obra escrita en Italiano por Don... Traducida al español por D. J(osé) O(rtiz). Madrid, en la Imprenta Real, 1789. La primera edición de este libro se publicó en Roma el 25 de diciembre de 1771. La segunda salió a la luz en Venecia en 1794. Milizia también se ocupó de esta tipología en *Principi di Architettura civile*. Firenze, 1781.

<sup>30</sup> GARCÍA MELERO, José Enrique: "Historicismo y eclecticismo en el debate internacional sobre la curva del auditorio teatral durante la Ilustración". *Goya*, núm. 246 (1995), pp. 558-548. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

<sup>31</sup> A.A.S.F. *Libro de asuntos para arquitectos*. 555/3.

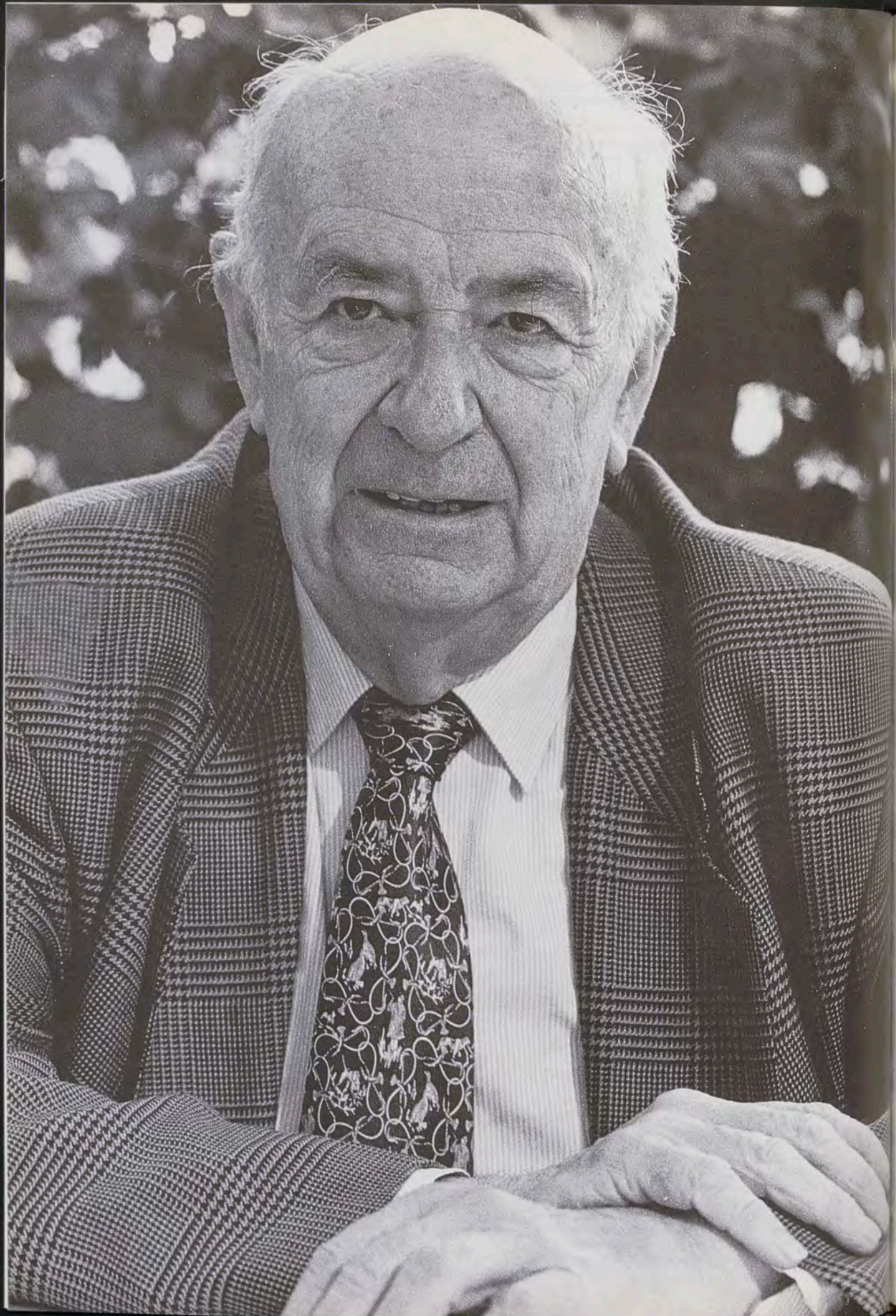
<sup>32</sup> Véase el artículo de mi discípula Rosario Santamaría -a quien agradezco aquí su ayuda y compañía en la búsqueda de los diseños del Teatro Real en el Archivo del Palacio Real de Madrid- "Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica (1814-1858) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", revista *Espacio, tiempo y forma*, núm. 9 (1996), pp. 219-247, Departamento de Hª del Arte de la UNED. Fue tema de su memoria de investigación y asunto objeto de tesis doctoral, materia complementaria de sus investigaciones sobre los discursos hospitalarios académicos y la censura de hospitales en la Comisión de Arquitectura durante el siglo XIX.

<sup>33</sup> Mi también discípula Juana María Balsalobre García estudió estos discursos académicos como trabajo de investigación, presentado en el Departamento de Historia del Arte de la UNED. En la actualidad está acabando su tesis doctoral sobre el concepto del teatro y su censura en la Comisión de Arquitectura de la Academia durante el siglo XIX. Una síntesis sobre las disertaciones se publicó con el título de "Elementos clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)", *Actas del X Congreso del CEHA Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid, Comité Español de Historia del Arte-Departamento de Hª del Arte de la UNED, 1994, pp. 367-371.

<sup>34</sup> Sobre la distribución espacial de los teatros en el siglo XIX véase: FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: "Espacios de la vida social: los "otros" espacios de la arquitectura teatral", catálogo de la exposición *Arquitectura teatral en España*, pp. 65-77. Diciembre 1984-Enero 1985. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. MOPU. Barcelona, 1984. En este libro se incluyen importantes colaboraciones de Ignasi de Solà-Morales ("Arquitectura teatral" y "Edificios en la ciudad"), Antoni Ramón Graells ("El lugar del espectáculo") y Pedro Navascués Palacio ("Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía").

<sup>35</sup> Sobre las reformas de 1926 de Antonio Flórez, 1941 de Luis Moya y D. Menéndez, 1966 de González Valcárcel, y la de 1995 de Rodríguez Partearroyo véase *Arquitectura*, núm. 507, "El Teatro Real...", op. cit., de Maira Herrero.

"Isidro  
González  
Velázquez  
entregó su  
proyecto  
de plaza  
porticada  
a Antonio  
López  
Aguado  
para que lo  
considerase  
a la hora  
de realizar  
el Teatro  
Real"



# Julián Gállega

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

**E**mpieza recordando don Julián sus años universitarios en Zaragoza, donde se licenció en Derecho, y su admiración por el maestro Camón, mientras nos habla de su preferencia por charlar en un espacio verde, abierto en una soleada tarde de junio, y mientras nos vamos hacia el acogedor "Torreón" de El Pardo, nos sigue comentando su etapa francesa, o por mejor decir, su etapa europea, pues radicado en París, primero como estudiante de Arte y más tarde como profesor, viajaba a lo largo y ancho de las escuelas, las universidades y los museos europeos.

Le ofrecen un puro, y a la pregunta "¿fuma usted, don Julián?", responde con un escueto "ya no", y prosigue con su relato: El retorno a la Universidad española, la Autónoma, la primera, la primitiva Autónoma de Madrid, en la que le dijeron que su doctorado francés no servía de nada. Y vuelta a doctorarse, esta vez

en España, y en Derecho, haciendo valer su primera licenciatura. Dedicamos unos recuerdos a su trabajo sobre el pintor y la evolución histórica de su condición artesana a su condición artística, intercalando sus comentarios con alabanzas al cielo de El Pardo y a los pinares jóvenes que nos rodean.

– Siempre se ha hablado de la necesidad de combinar los saberes generales con los saberes especializados, sobre todo en el campo del Arte. Creemos que usted podría ser un buen ejemplo de esta reflexión, porque aparte de su conocimiento general de la Historia del Arte, se mueve usted con pasmosa facilidad hablando y escribiendo, como reputado especialista, lo mismo de Velázquez o de Goya, que de Iturrino o de Gregorio Prieto, por poner un ejemplo de dos trabajos suyos muy recientes.

– Pues sí, lo dice usted porque he dedicado unas páginas a Gregorio Prieto con motivo del centenario de su nacimiento, en Valdepeñas, Ciudad Real. Por cierto que esto ha sido un misterio, porque Gregorio, por coquetería, no confesaba nunca

su edad. Nació en Valdepeñas, gran pueblo, con una iglesia estupenda, donde he estado hace un mes hablando de la vida y obra de Gregorio. Pero también disfruto con otro tipo de pintura, con tal de que sea buena, como la que acabamos de señalar de Iturrino que organizó Mapfre hace cinco o seis meses.

– El arco de la comparación sería en su caso mucho más amplio: lo mismo se le puede encontrar a usted en una exposición de pintura moderna que en una de pintura española del siglo XVI. ¿Dónde se encontraría más a gusto?

– No sé. ¡Qué negro me lo pone! Ambas pueden ser maravillosas o espantosas. No me siento con fuerzas para pensar en pintura española del XVI, que no sea de El Greco, o de alguno de los grandes.

– Por ejemplo Tiziano.

– En ese caso...

– Claro que se podría decir que Tiziano no era español, aunque mi opinión es que el lugar de nacimiento es lo de menos, porque Tiziano forma parte de la cultura española.

- Desde luego, no hay más que recordar la cantidad de "tizianos" que hay en el Prado.

- Ahora dicen que van a mandar a Tiziano y a otros pintores a la planta baja.

- Sí, para homogeneizar las plantas, para colocar abajo el Renacimiento, y en la principal situar el Barroco. Pero esto habrá que verlo, porque se habló de ello en la última reunión del Patronato. Lo importante es que un museo tenga buenas obras, porque colgarlas será siempre una cuestión polémica y complicada, nunca será perfecta. Lo mejor sería poder oír a los propios autores de los cuadros, pero afortunada o desgraciadamente han muerto hace siglos.

-¿A Velázquez le gustaría Goya?

- Seguro que no.

- Pero Goya admiró a Velázquez, y muy sinceramente.

- Admirar lo pasado es mucho más fácil que admirar lo futuro.

- Goya copió incluso algunas obras de Velázquez. Yo recuerdo al menos dos que están en el Prado, el Menipo y algunas más.

- En una famosa frase Goya habla de sus admiraciones y una de ellas es desde luego Velázquez.

- ¿Y las otras?

- Las otras dos son Rembrandt y la Naturaleza. Pero si mencionamos a Velázquez yo no puedo dejar de recordar aquella gran exposición del año 1990, en la que trabajé muy a gusto, y tuve la oportunidad de escribir mucho para el Catálogo. Después tuve la satisfacción de ir a Nueva York y estar en los actos de inauguración de aquella exposición.

- En el Metropolitan Museum of Art.

- Pues sí, allí fue. Tuvo lugar una pomposa cena en la parte egipcia del museo, sobre un estanque y rodeado de esculturas. Allí recibimos esa hospitalidad americana para nuestra exposición. No sé si americana del todo porque el director del Metropolitan creo que no era americano.

- Philippe de Montebello es francés.

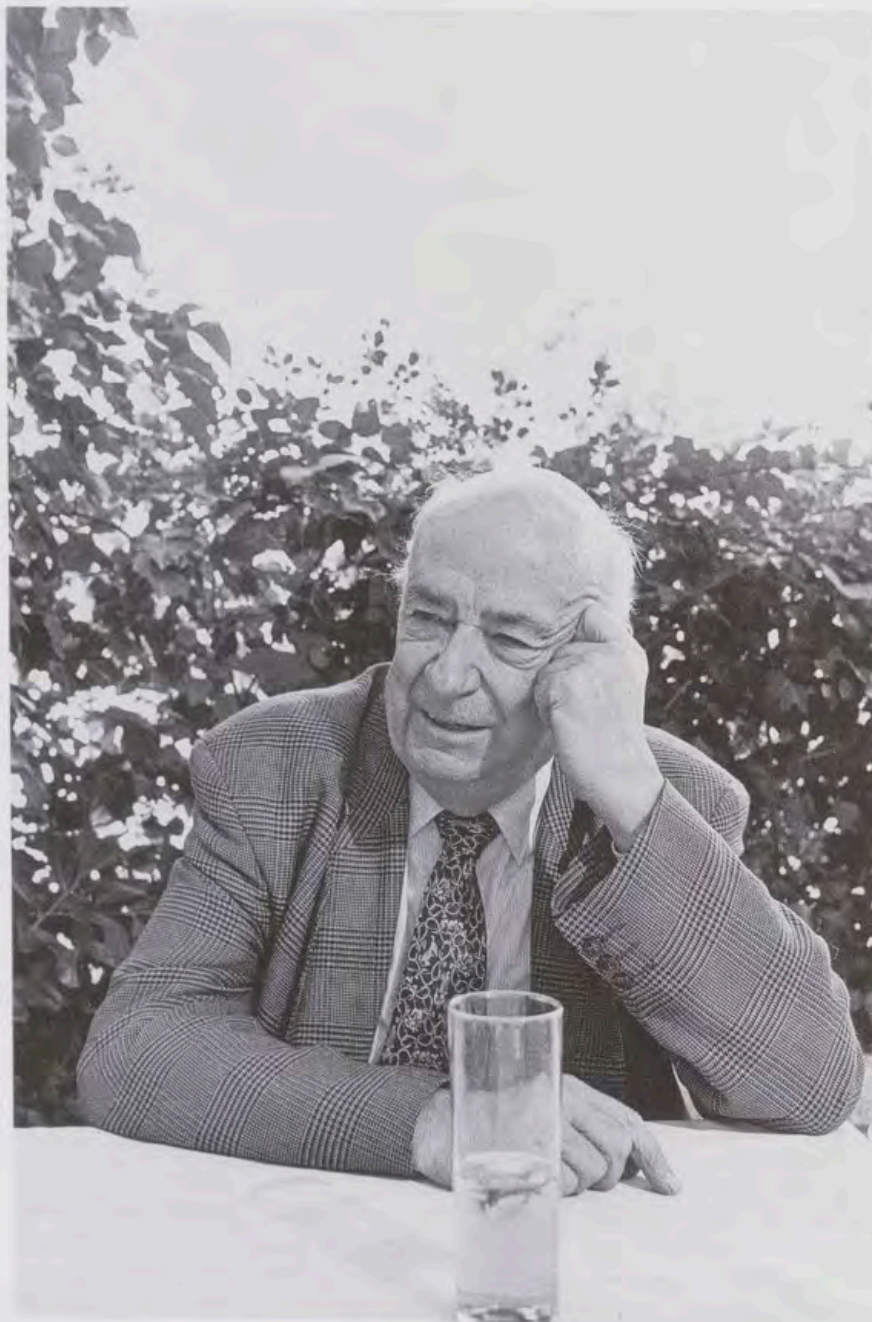
- Bien, pues a pesar de su origen francés y de su apellido italiano, lo que quiero decir es que los museos en Estados Unidos se identifican mucho con sus directores y son ellos los que marcan pautas y caracterizan a las instituciones que dirigen. Si a Checa se le ocurre organizar un banquete en la sala de Velázquez, en el Prado, recibiría unas tremendas críticas. Pero volviendo al Metropolitan, aquellos actos tuvieron un extraordinario relieve, presididos por la infanta Elena. Casi toda la obra de Velázquez se llevó para allá, con algunas excepciones tales como "Las Lanzas", "Las Hilanderas" o "Las Meninas". La exposición fue un gran éxito y yo recuerdo un detalle muy personal cuando en el discurso de presentación, durante la cena, Montebello me citó por mi nombre y alabó mi trabajo para el Catálogo. Digo esto porque cuando uno llega a Nueva York se ve "comido" por la gran ciudad y se piensa: "Aquí no soy absolutamente nadie, no pinto nada". Y de repente en un bello marco cultural como el del Metropolitan te citan y te personalizan. Es algo sorprendente e inolvidable.

- Jonathan Brown estuvo en Madrid cuando la exposición del Prado y decía: "Agradezco al buen Dios que me haya permitido ver esta exposición". Suelo citar a Brown porque es uno de los grandes hispanistas que más sabe de Velázquez. Pero ustedes los españoles, usted en concreto ya trabajaba sobre Velázquez antes que Brown, por ejemplo.

- Yo creo que no se me debe incluir en este grupo. Anteriores a Brown habría que citar sin duda a don José Camón Aznar y a Lafuente Ferrari, y otros que contribuyeron a una exposición que se celebró en el Casón del Buen Retiro, unos veinticinco años antes.

- Creo que se llamaba "Velázquez y lo velazqueño", y la recuerdo bien porque era la primera vez que venía a España la "Venus del Espejo".

- Era la primera vez, en efecto, porque nunca había estado en España. Velázquez la pintó en Italia, en el segundo viaje. Hay quien dice que en el tercero porque hay otro viaje más





en el intermedio. Pero en cualquier caso, la "Rokeby Venus" fue pintada en el último viaje a Roma, para entendernos. Velázquez se debía encontrar muy a gusto en Italia, y eso provocó la impaciencia del rey Felipe IV, que le reclamaba al embajador, y le urgía al retorno, "pues conocéis su flema", como queriendo decir, hay que meterle un poco de prisa, porque dada su premiosidad, puede quedarse allí para siempre.

- ¿Dónde se alojó en Roma?

- Velázquez fue recibido por el embajador de España, pero luego se alojó en la Villa Médicis, que ya era francesa, donde pintó las dos famosas vistas.

Donde no le apetecía vivir era en el Vaticano, no porque no fuera católico, que lo era, sino porque no le apetecía dar largas, kilométricas caminatas para pintar. Él era un hombre muy tranquilo y se encontraba más a gusto pintando en la Villa Médicis o en algún lugar similar, y no paseando constantemente las galerías vaticanas.

- Se ha dicho que esas dos vistas de la Médicis son el germen del impresionismo. ¿Conoce usted esta frase?

- La conozco. Las dos vistas se hicieron muy rápido y esto es lo sorprendente, que un pintor tan personal, tan convincente y tan independiente

puediese en un momento dado ofrecernos esos dos cuadritos. En el XVI y en el XVII hubo pintores magníficos, piense usted en Tiziano, pero creo que ninguno hubiera tenido ese rasgo tan nuevo de pintar algo similar a las vistas Médicis.

- Me decía usted que otra de las admiraciones de Goya era Rembrandt van Rijn.

- Eso tiene su misterio, porque todo ese halo, entre diabólico y genial, de la obra de Goya está en relación con Rembrandt más que con cualquier otro.

- ¿Se refiere a "La Ronda de noche"?

- A toda la obra de Rembrandt en general. "La Ronda de noche", excelente y conocidísima, tiene además el añadido de que cuando la limpiaron hace algunos decenios se comprobó que el cuadro no reflejaba una escena nocturna sino diurna, de manera que habría que llamarla "La Ronda de día". Pero lo que yo hablaba de diabólico y genial en Rembrandt se aprecia mejor en algunas otras obras.

- ¿"La lección de anatomía"?

- Podría ser un buen ejemplo. Ya sabe usted que hay dos versiones. La primera me deja un poco frío. No digo que sea una obra juvenil, sino que estaba muy a la manera de la pintura holandesa del momento.

- ¿Le gusta más la segunda?

- Muchísimo más. Lo que pasa es que está incompleta.

- ¿Inconclusa?

- No, se terminó, se concluyó, pero le falta un pedazo bastante grande. La más famosa es la primera, pero repito que desde el punto de vista de técnica pictórica es convencional, muy de su momento, muy de su estilo. La segunda versión para mí es genial, de una vitalidad tremenda en los personajes, incluso en el cadáver. A mí Rembrandt me gusta y me impresiona mucho.

- Incluso los autorretratos.

- Claro que sí. Tiene decenas de ellos. Tengo un libro en que figuran todos, ordenados cronológicamente, y da una pena terrible ver el paso de una vida. Los últimos son los mejores, están transidos del escepticismo de un hombre en la última etapa de su vida, que se pregunta ¿para qué habré hecho yo todo esto?, ¿habrá valido la pena trabajar tanto?, ¿servirá para algo todo esto?

- ¿Tantas cosas hay detrás de un lienzo?

- No de todos. Pero hay pintores que dejan muchas cosas más allá del lienzo. A mí me encanta Sorolla, siempre lo he dicho, pero detrás de Sorolla no veo nada, y conste que soy muy sorollano. Acabo de colaborar

con un prólogo para la exposición de "Sorolla en Granada", de la Fundación Rodríguez Acosta, y lo he escrito muy a gusto. Sorolla puede plantear problemas muy interesantes de técnica, de enfoque, de color, de luminosidad, que no es poco. Pero más misterio no hay. Sin embargo un Rembrandt es algo que no terminas nunca de ver, siempre te queda algo. Por eso la frase de Goya es muy buena, diciendo que admiraba a Velázquez, a

- Conoce usted la mayoría de los museos europeos.  
- Para eso hay que viajar mucho, y así lo he hecho. Ahora viajo menos, porque mi rodilla mala me retiene en casa y me hace perder muchas oportunidades de visitas internacionales. He perdido hace poco un viaje a Edimburgo para ver la exposición de los Velázquez de Sevilla. Y lo digo no sólo por los cuadros sino por la propia ciudad, que siendo tan bella no la

con estas divisiones actuales tienen dos o tres. Pero desde luego en Berlín hay magníficas piezas.

- Como la Nefertiti.

- Dice usted bien, porque Nefertari era una prima suya. Nefertiti es la mujer de Akenaton, un gran faraón. Y la pieza, el rostro femenino, es bellísima.

- Estábamos con la pintura holandesa del XVII y nos hemos ido a la dinastía XVIII de Egipto. Volvamos a

manera triste porque la vida se ocupó de amargarle. Pero gracias a esa amargura pintó sus obras más geniales, los "Regentes" y "Las Regentas". ¿Las conoce?

- Sí, están en su museo de Haarlem, y vinieron a Madrid al menos uno de ellos, hace tres años, con motivo de la exposición de la escuela de Haarlem del Banco de Bilbao Vizcaya.

- Bien, pues no sé cual de los dos cuadros da más miedo. Son sobrecoge-

las milicias civiles organizadas para defender Holanda de los ataques de los católicos.

- ¿Se refiere al retrato de los "Oficiales de la milicia civil de San Jorge"?

- Es uno de ellos, quizá el más conocido de Hals dentro de este grupo. Son cuadros maravillosos de gente muy vulgar. Pero ninguno de estos cuadros de milicias supera a "La Ronda de noche" de Rembrandt.

- El cuadro que pasó de la noche al día. Pero no es el único. Recordemos "El milagro del estrado" de Tintoretto.

Yo he ido mucho a Venecia a verlo, y la primera vez que lo contemplé después de la limpieza casi no me gustaba, porque uno se acostumbra a todo. Yo creo que la suciedad da a los cuadros un "encanto especial", que se pierde cuando los limpian.

- Así es, y allí estuve trabajando hasta que a principios de los setenta volví a Madrid, para incorporarme a la Universidad Autónoma, que estaba primero en el Retiro, pero enseguida se trasladó a El Goloso. Allí estuve cuatro o cinco años para pasar después a la Complutense. Pero, fíjese que más de veinte años después, con motivo del 250 aniversario de Goya, mis alumnos y profesores auxiliares de la Autónoma de entonces me han invitado a dar un curso sobre ese pintor. Es increíble que se acordaran de mí, con lo difícil que es el mantener las relaciones en una ciudad como Madrid.

- Esta temporada 1996-1997 ha sido un año muy movido para ustedes, los especialistas en Goya.

- Para mí ha sido un año muy duro, de mucho trabajo. He hecho tal can-

***"Para mí ha sido un año muy duro, de mucho trabajo. He hecho tal cantidad de textos, charlas y discursos que ahora Goya me parece mi tío".***

- ¿Que le parece la limpieza de la Sixtina?

- La he visto varias veces antes, durante y después de la restauración y ahora la encuentro bellísima. En Roma casi todo es belleza. Yo he viajado y vivido mucho en Roma. En las últimas estancias he estado viviendo en la Academia Española que es un lugar admirablemente situado. Es maravilloso poder ver ese panorama de montes acogedores y de cúpulas. Parece que uno no tiene derecho a ver cosas tan hermosas. Yo me fui a vivir a París durante muchos años, y París tiene la ventaja de estar cerca de todas partes. Yo tomaba el tren, hace treinta y cuarenta años, y llegaba con facilidad a Bélgica, Holanda, Italia, Suiza, Alemania y tantos otros lugares maravillosos.

- Usted se fue a París hacia 1956.

idad de textos, charlas y discursos que ahora Goya me parece mi tío. Ha sido un año loco, que tuvimos el honor de cerrar hace pocos meses en la Diputación de Zaragoza, bajo la presidencia de la reina Fabiola. A mí me correspondió hacer la nota biográfica del pintor.

- ¿Alcanzó usted a ver la exposición de "Cartones para tapices" que se montó en el Palacio Real de Madrid en junio-julio de 1996?

- No pude verla, pero contemplé la versión zaragozana y llegué, como siempre, a una consecuencia consternante.

- ¿Cuál?

- Pues que los cartones son maravillosos, y los tapices no tanto. Ahora se comprende lo que debía sufrir Goya cuando los tejedores de la Real Fábrica se quejaban a su director



Rembrandt y a la Naturaleza. Aunque no sé donde vio Goya los "rembrandts", quizá los conociera a través de grabados, o quizá el autorretrato de aquí, pero ya se sabe que es falso. El auténtico está en Kenwood, cerca de Londres. Se trata de una excelente colección alojada en un pequeño edificio del siglo XVIII, y hecha a partir de compras realizadas en ese siglo. Allí está ese Vermeer maravilloso que es "La guitarrista".

he visitado nunca. He viajado mucho por Alemania, y a pesar de no hablar alemán la conozco bien. Es una nación que sale de un conjunto de antiguos principados con hermosas ciudades de muy bella arquitectura.

- Y buenos museos. Sin duda habrá visitado usted la Gliptoteca y la Alte Pinakothek de Múnich, o el Museo de Berlín.

- Por supuesto, pero hoy habría que decir "los museos de Berlín", porque

Holanda que nos dio muy buena pintura.

- Buenísima. No se puede olvidar a Vermeer, a De Hooch, a Steen.

- Y a Frans Hals. Yo siempre me quedo anonadado en la Wallace Collection de Londres ante el retrato llamado "The Laughing Cavalier", o "El Caballero risueño".

- Es que los retratos de caballeros sonrientes y optimistas son frecuentes en Hals. El pintor terminó sus días de

diciendo que aquellos cartones no se podían tejer, que aquel joven pintor no entendía de tapices. Quizá Goya no entendiera de tapices con aquellos colores y aquellas transparencias y medias tintas, pero parece que los tejedores tejían a martillazos. Esto se ve muy bien en "El ciego de la guitarra", donde se aprecia lo feo que es el tapiz, y lo maravilloso que es el cartón.

- Cartón, que en realidad es un lienzo.

- Pues es verdad, pero como al boceto del tapiz se le llama genéricamen-

- Sí, "El médico", esa figura que se está calentando en un braserito; parece que los médicos del XVIII esperaban a los clientes en la calle. Hay otros como "El niño del carretón" y alguno más que están en museos americanos.

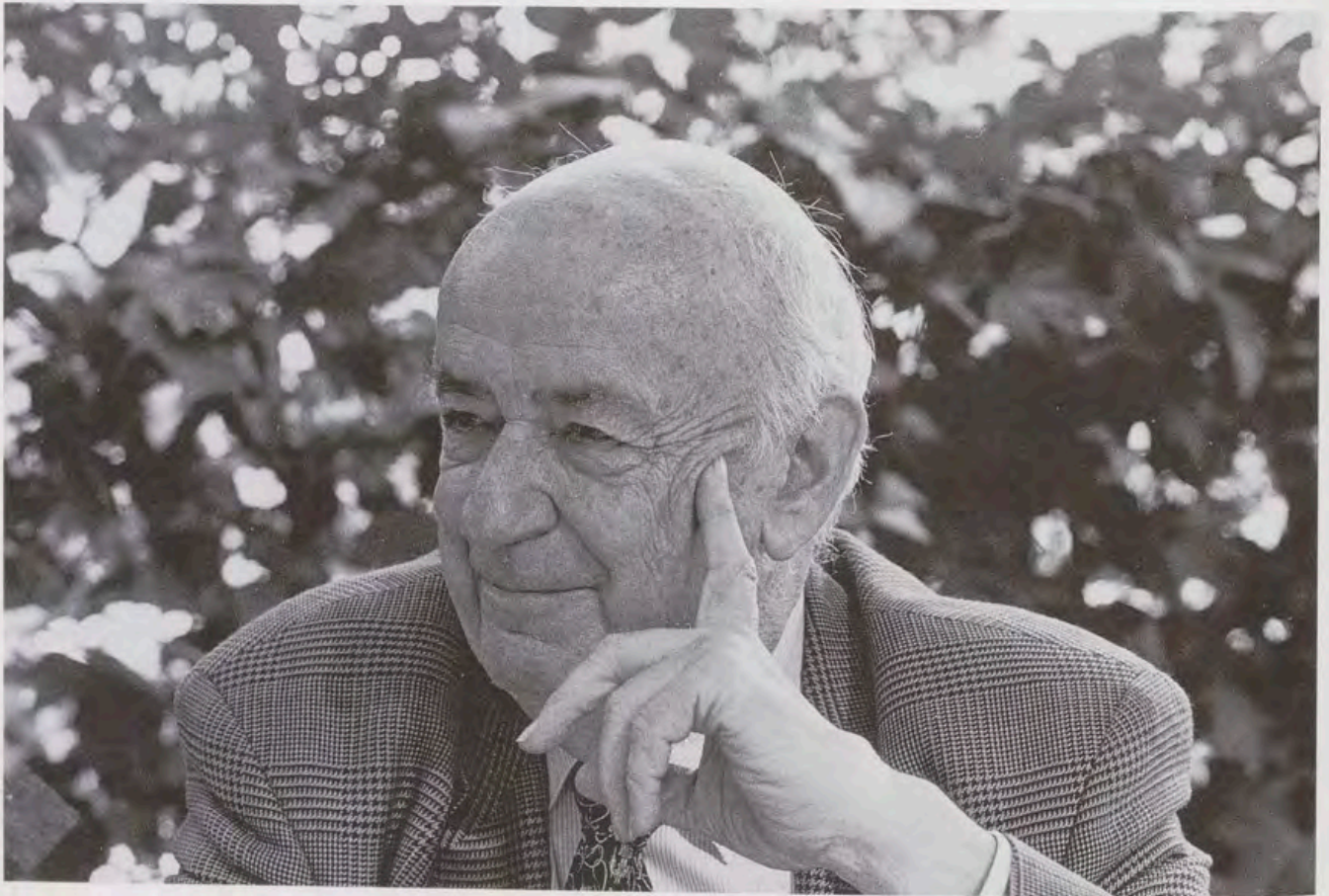
- Habrá salido usted un poco cansado de este largo año de Goya.

- Un poco. Sobre todo he visto lo cansado que estaba cuando he tenido que hacer la declaración de impuestos hace unos días. Yo no sabía que de cada articulito y cada charla me iban a quitar tanto dinero.

de impuestos. Hablo del IVA de los libros, o de los porcentajes de imposición en trabajos de investigación, de creación o de mera divulgación. Habrán de ser más generosos y menos mezquinos con los reglamentos para el mecenazgo.

- Yo creo que sí, y eso que tenemos una ministra muy lista y muy dispuesta, pero estas cosas que se vienen arrastrando de años son difíciles de cambiar.

- Pero hay medidas imaginativas. Recuerdo el caso actual de Irlanda, que por vía fiscal protege tanto a sus



te cartón, pues decimos cartones, aunque en el caso de Goya eran lienzos. Otra cosa es el caso de los cartones del Louvre, por ejemplo, de Carracci, que eran auténticos cartones, muy grandes, que luego se pasaban al lizo.

En el caso de Goya los cartones eran lienzos que pasaban al lizo entre las maldiciones de los tejedores, por las medias tintas. Claro, lo de la tapicería es como el punto de cruceta, es sota, caballo y rey, y al enfrentarse a las transparencias el tejedor lo pasaba muy mal. Pero en fin, debemos felicitarnos de poseer los cartones de Goya, que casi todos son excelentes, y casi todos están en el Prado.

- Hay uno en Edimburgo, creo.

- Muchos piensan, o mejor pensamos, que este no es el mejor camino de proteger la cultura española.

- El especialista que me hace la declaración de Hacienda me ha dicho que tengo que pagar mucho debido al año Goya, porque he hablado, he escrito y he trabajado mucho. De manera que te encuentras con unos honorarios de cuarenta o cincuenta mil pesetas por un artículo que te ha costado mucho trabajo, y de las cuales hay que pagar al fisco quince o veinte mil pesetas. Siempre gusta que a uno le publiquen sus trabajos y que el público los lea, pero económicamente, como negocio, puede ser ruinoso.

- Yo creo que habrá que reforzar la protección a la cultura aligerándola

escritores y literatos. Son una clase respetada desde Joyce.

- No se crea. Oscar Wilde era irlandés y se marchó a Londres, y eso le costó que le metieran en la cárcel. Claro que, entonces, el sistema fiscal sería distinto.

- Volvamos si le parece al XVII, al siglo de Velázquez, sobre cuyo carácter le queríamos formular algunas cuestiones. Sus libros y escritos sobre Velázquez son muy diversos en temática, en contenido e incluso en formato, porque últimamente se ha vendido mucho el Velázquez de Alianza a cien pesetas. Y no es malo, que conste, ni como síntesis ni como visión genérica del pintor.

– He quedado muy contento con ese librito, y se ha vendido mucho. Por cada ejemplar creo que me corresponde una perra gorda o poco más. Pero bromas aparte, vamos a Velázquez.

– Se ha dicho por algún especialista que Velázquez, cuando estaba en la Corte de Felipe IV, cerró el camino de alguna manera a otros pintores más jóvenes que hubieran debido promocionarse.

– No lo sé con precisión. Lo lógico es que no le gustase que le hicieran sombra, pero también es verdad que abrió el camino a uno de sus discípulos, que además será su yerno.

– Del Mazo.

– Así es. Del Mazo tiene cuadros que durante mucho tiempo se han atribuido al mismísimo Velázquez, y sobre algunos, incluso hoy en día, existe discusión. Uno de los últimos retratos de la infanta Margarita en el que aparece enlutada, es magnífico, pero es de Del Mazo, porque Velázquez en ese momento ya había muerto. Se trata de un retrato de la Infanta en un momento en que se preparaba para ser la emperatriz de Alemania, de forma que no la iba a pintar un segundón para tal ocasión, y es porque Del Mazo estaba considerado como un gran pintor. ¿Lo recuerda usted?

– Creo que sí, que es el cuadro en que aparece Carlos II de niño con unas damas, quizá la Maribárbola.

– A ese cuadro me refiero, es de Del Mazo y es excelente. La pintura española tiene un buen nivel y en algunos casos es excelente, pero eso no significa que toda sea buena, ni que seamos una raza de pintores, como se ha dicho muchas veces. El porcentaje de pintores españoles en todo el panorama pictórico internacional no es enorme, es moderado, por lo cual se podría hablar de otros países con más escuela que el nuestro, como por ejemplo Holanda o Italia. Distinto caso sería el de los países bálticos, que tienen pocos pintores buenos, pero los pocos que tienen “funcionan”.

Otro problema en esto de la valoración pictórica es el llamado “cambio del gusto”, que es algo que está sucediendo en España: hace apenas tres o cuatro años que hemos redescubierto a Sorolla, y yo con eso estoy encantado de la vida, pero los pintores españoles modernos, de mi edad, le negaban el pan y la sal, le consideraban detestable.

– A mí me parece que Sorolla es un gran pintor.

– Yo creo que esto procede de ese momento de las vanguardias en que se produce una especie de obturación de la inteligencia por la cual se consideraba que todo aquello que no estaba abierto al futuro, que no era vanguardia, sencillamente no interesaba.

– Parece que fue una postura un poco radical.

– Mucho, pero afortunadamente esto se está pasando ya. Yo apenas he detectado una cierta mirada amable de carácter retrospectivo, y esto ha sido con la exposición de Velázquez. Claro, que se trataba de un caso excepcional, yo lo comprendo.

– Pues ese caso ha sucedido, también en Arquitectura. Me refiero a una cierta reivindicación escurialense de la figura de Felipe II. Pero sigamos en el XVII. Decíamos antes que la Venus de Rokeby es un cuadro pintado en Roma.

– Velázquez pintó cuatro desnudos en Roma, y se han pedido tres.

– La verdad es que es una pena no saber ni siquiera cómo hubieran podido ser esos desnudos, que sin duda serían soberbios. Porque otras desapariciones velazqueñas son conocidas. Hace años desapareció un fragmento de un Velázquez de nuestro Organismo, el Patrimonio Nacional.

– Un fragmento no. Dos. Uno es el de la mano de un inquisidor con la firma del pintor en un papel, y otro más que creo recordar era una de las supuestas hijas de Velázquez. La parte conocida del primero está en Londres y es la figura de un eclesiástico con roquete, o bonete de puntas.

– ¿Conoce el cuadro del caballo blanco sin jinete que tenemos en el Palacio Real?

– Sí, es muy bueno. Algunos dudan de la autoría y dicen que no es de Velázquez, pero es extraordinario. Cuentan que Velázquez preparaba los caballos en espera de poner encima más tarde al jinete de turno que le encargara un retrato.

– ¿Y así pintaría al Conde Duque, o a Felipe IV, o a Baltasar Carlos?

– No, yo creo que no. Es que ha dicho usted tres excepciones tan notables. Yo creo que esto lo haría con las reinas como mucho, pero no con el Rey, ni con el Conde Duque, ni con el heredero.

– De todas formas uno se fija en la gran humildad de estos pintores del XVII, algunos geniales como Velázquez o Vermeer, pensando que eran muy poco exigentes y que se sometían con facilidad, o al menos sin grandes problemas, a los gustos del

patrono o del cliente. Y esto también sucedía cuando tenían que “compartir paredes” en salones y aposentos con otros artistas que probablemente no eran de su gusto.

– Puede haber algo de eso. Entonces se hacían las cosas con más facilidad. Hoy en día existe el problema de que no se ha encontrado pintor o decorador para la cúpula del Pilar de Zaragoza, que está sin terminar. Se ha hablado de Saura y de otros pero no se ha decidido nada. Y yo casi estoy contento, porque aunque soy muy amigo de Saura prefiero que aquello se quede sin pintar.

– Nosotros hemos vivido en el Patrimonio Nacional un problema parecido hace casi 25 años, cuando se quiso pintar la bóveda de la escalera principal del Palacio de Aranjuez. Se llegaron a hacer al menos cuatro bocetos de dos artistas distintos, pero finalmente no se llevó adelante esa idea.

– Pues así es mejor. De todas formas este tema es interesantísimo, el de las bóvedas y cúpulas que se quedan sin decorar. Algún erudito de mis ex-alumnos hará algún día algún trabajo sobre esto, porque el tema es muy extenso y muy atractivo.

– En Aranjuez es muy interesante la bóveda a medio decorar que hizo Mengs y que dejó inacabada, en la punta del Ala Norte que proyectó Sabatini. Yo creo que esa bóveda a medio hacer es toda una lección de pintura.

– No me extraña que piense usted así, porque Mengs, en pintura, lo es todo, salvo un genio. Fue un pintor espléndido pero no genial. Es el pintor bueno de la época, muy apreciado por el Rey, pero imposible de comparar con Goya. Mengs era un pintor de una calidad indiscutible, y Goya, por contra, era el discutible y el discutido. La gente piensa que Goya era muy aceptado y que retrató a toda la Corte y esto no es así.

Si se tiene en cuenta la cantidad de nobles, duques, condes, barones, marqueses y aristócratas en general de la Corte española se comprenderá que Goya retrató tan sólo a un pequeño porcentaje, lo cual quiere decir que tampoco era un artista generalmente admitido, sino muy discutido. Goya es un espíritu totalmente diferente a Mengs, y por supuesto a Velázquez. Estas comparaciones entre artistas de diferentes épocas y estilos son siempre muy difíciles, cuando no imposibles.

# Crónica Cultural

## EL DUQUE DE SAN CARLOS NUEVO PRESIDENTE DEL PATRIMONIO NACIONAL

En el Salón de Mayordomía del Palacio Real de Madrid tuvo lugar, el pasado día 3 de junio, la toma de posesión de don Álvaro Fernández-Villaverde y Silva, Duque de San Carlos, como Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, nombrado por Real Decreto 579/1997, el día 18 de abril de 1997 y publicado en el *Boletín Oficial del Estado* el día 19 de ese mismo mes, a propuesta del Presidente del Gobierno y previa deliberación del Consejo de Ministros.

El Duque de San Carlos sustituye en el cargo a don Manuel Gómez de Pablos, quien había sido nombrado el día 11 de abril de 1986 (B.O.E. nº 89).

Al acto oficial de la toma de posesión del nuevo Presidente asistieron el Vicepresidente Primero y Ministro de la Presidencia; el Jefe y el Secretario de la Casa Real; el Secretario de Estado de Cultura, y miembros del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, entre otros.

El Duque de San Carlos indicó en las breves palabras que pronunció como salutación que "no me parece que el Patrimonio Nacional sea un organismo que reclame innovaciones a cada nuevo presidente. Además, el gran trabajo de mis predecesores, los Excmos. Sres. Don Manuel

Gómez de Pablos y Marqués de Mondéjar, lo hacen innecesario".

Señaló que para el Patrimonio Nacional "estar a la altura de los tiempos significa cumplir bien las misiones que atribuye su Ley constitutiva, con vocación de perfección en nuestro trabajo, y, por encima de todo, mirar generosamente hacia adelante para servir con lealtad a España y a la Corona".

Concluyó sus palabras afirmando que "el primer valor de los bienes y objetos que constituyen el Patrimonio Nacional es inmaterial. Es el valor solemne de lo simbólico, porque en ellos, y entre ellos, están buena parte del Ser y de la Historia común de España como Nación".

Don Álvaro Fernández-Villaverde, Duque de San Carlos, es licenciado en Derecho y diplomático de carrera.

Como funcionario del servicio exterior del Estado ha representado a España en las Naciones Unidas (Nueva York) y en las Reuniones de la CSCE de Belgrado y Madrid, además de destinos en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

En la empresa pública ha desempeñado el cargo de director de Relaciones Externas del Instituto Nacional de Hidro-Carburos, y en el ámbito privado el de director adjunto del Banco Hispano Americano, y director de la Fundación de dicho banco. Ha sido presidente de Hispania Nostra, asociación privada para la protección del patrimonio artístico y su entorno, y patrono de las siguientes

asociaciones culturales: Plaza Porticada, Museo Naval, Real Fundación Toledo, World Monuments Fund, Fundación Cultural de la Nobleza Española y Museo del Prado.

Tras este relevo en la Presidencia, los miembros del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional son los siguientes:

*Presidente*, Don Álvaro Fernández-Villaverde y Silva, Duque de San Carlos; *Consejero Gerente*, Don Joaquín del Pozo López; y *Vocales*, Don José M<sup>a</sup> Álvarez del Manzano y López de Hierro, Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Madrid; Don José de Carvajal Salido, Subsecretario de Asuntos Exteriores; Don Miguel Ángel Cortés Martín, Secretario de Estado de Cultura; Don Juan Fageda Aubert, Alcalde del Ayuntamiento de Palma de Mallorca; Doña M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano, Directora del Centro de Estudios Constitucionales; Don Pablo Isla Álvarez de Tejera, Director General del Patrimonio del Estado; Don Juan Junquera González, Subsecretario del Ministerio de la Presidencia; Don Benigno Pendás García, Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales; Don José Villegas Ortega, Jefe de la Intendencia de la Casa de Su Majestad El Rey; Don Francisco Javier Zarzalejos Nieto, Secretario General de la Presidencia; y como Secretario del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Manuel María Zorrilla Suárez.





## EL ESCRITOR ÁLVARO MUTIS, "PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA"

Álvaro Mutis ha sido galardonado con el VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, dotado con seis millones de pesetas, como reconocimiento al conjunto de su obra y de sus aportaciones a la poesía de Iberoamérica.

El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de colaboración cultural firmado por ambas instituciones.

La Entrega del Premio tendrá lugar en el Palacio Real de Madrid, bajo la presidencia de Su Majestad la Reina, en el último trimestre de este año. Asimismo, se celebrará un acto académico en torno a la obra de Álvaro Mutis, y se editará un volumen con la recopilación antológica de sus poemas.

A esta edición del Premio han concurrido más de ochenta y ocho candidaturas, presentadas por las Academias de la Lengua de los países iberoamericanos, Real Academia Española, Departamento de Filología Hispánica, Filosofía y Literatura de las Universidades del mismo ámbito e instituciones culturales.

Formaron parte del Jurado en esta edición: el Duque de San Carlos, Ignacio Berdugo Gómez de la Torre, Fernando Lázaro Carreter, Ángel González, Camilo José Cela, José Saramago, Darío Villanueva, Ignacio Chaves Cuevas, Luis Alberto de Cuenca y Prado, Olga Orozco, Anna Hatherly, Miguel García Posada, José Miguel Santiago Castelo, Francisco Garrote Pérez y Emilio de Miguel Martínez.

Los poetas galardonados con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en ediciones anteriores, han sido los siguientes: Gonzalo Rojas (1992); Claudio Rodríguez (1993); João Ca-

bral do Melo Neto (1994); José Hierro (1995); y Ángel González (1996).

Álvaro Mutis nació en Bogotá en 1923. Publica *La Balanza*, en colaboración con Carlos Patino, en 1947. A esta obra le siguen: *Los elementos del desastre*, en 1953; y *Reseña de los hospitales de Ultramar*, en 1959.

En 1960 da un giro de la poesía hacia la prosa, con la publicación de *Diario de Lecumberri*. En 1973 edita

su novela *La mansión de Araucaíma* y presenta en España su poesía en *Summa de Magrol el gavierno*, una recopilación de la mayor parte de su obra. Premio Nacional de Literatura de Colombia en 1983. Sus últimas novelas son: *La nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *Un bel morir* (1989), *La última escala de "Tramp Steamer"* (1990)...

Su poesía intenta recrear la infancia perdida, la comunión con la naturaleza y el mundo mágico de sus lecturas. La desesperanza y la presencia de la muerte han hecho que algunos críticos le incluyan en la corriente nadaísta, con la que tiene puntos en común.



## "VELADA POÉTICA EN LA VOZ DE SUS AUTORES"

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la IX "Velada Poética en la Voz de sus Autores". El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad de Salamanca, invitó a Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y Luis García Montero. José Antonio Pérez Bowie, profesor titular de Teoría de la Literatura Española en la Universidad de Salamanca, presentó la Velada e hizo una breve introducción de la obra de los poetas participantes.



## "ESPLENDOR Y ARTE DE GIAMBATTISTA TIÉPOLO"

El Patrimonio Nacional ha organizado un ciclo de conferencias sobre Giambattista Tiepolo, en el Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid. Se suma de este modo a los actos de homenaje que se han venido celebrando en torno a la figura de este gran artista, en el tercer centenario de su nacimiento.

Jesús Urrea, director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, habló sobre "La pintura en la Venecia de Tiepolo".

La segunda conferencia, titulada "Tiepolo en España: Arquitectura y perspectiva en el ámbito hispánico", corrió a cargo de Joaquín Bérchez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

Alfonso Rodríguez Ceballos, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, disertó sobre "Mito y crítica en los frescos de Tiepolo para el Palacio Real de Madrid". Como colofón al ciclo de conferencias, el Patrimonio Nacional organizó un concierto con el Grupo de Música Barroca "La Folia", titulado "Sonatas del Barroco para flauta de pico y bajo continuo".

## CICLO DE CONFERENCIAS "LA CORONA Y LA CULTURA. II. FOMENTO DE LAS ARTES"

El Ciclo de conferencias "La Corona y la Cultura. II. Fomento de las Artes" se ha celebrado en los Salones Génova del Palacio Real de Madrid.

Virginia Tovar, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense, pronunció una

# Crónica Cultural



conferencia titulada "Los Reales Sitios en la Edad Moderna".

Delfin Rodríguez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, habló sobre "Arquitecturas útiles en la España del siglo XVIII".

Por último, Antonio Bonet Correa, catedrático emérito de la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia de Bellas Artes, pronunció una conferencia titulada "La fiesta y la arquitectura efímera".

## EXPOSICIÓN Y CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE "EL PATRIMONIO NACIONAL" EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Con motivo de la exposición "Conocer el Patrimonio Nacional", se ha celebrado un ciclo de conferencias sobre este Organismo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. En la primera sesión intervino Manuel Gómez de Pablos, anterior Presidente del Patrimonio Nacional, con una ponencia titulada "El Patrimonio Nacional. Reales Sitios".

Margarita González Cristóbal, directora del Archivo del Palacio Real de Madrid, se centró en "Los fondos documentales del Patrimonio Nacional".

En la tercera conferencia, Carmen Cabeza Gil-Casares, coordinadora de los Talleres de Restauración de Artes Decorativas del Patrimonio Nacional, abordó "La Restauración en las Artes Decorativas del Patrimonio Nacional".

Ángel Balao González, profesor de la Facultad de Bellas Artes, en la especialidad de Restauración, habló sobre el "Estado actual de la Restauración en el Patrimonio Nacional".

Juan Martínez Cuesta, conservador del Patrimonio Nacional, disertó sobre "Pintura y pintores al servicio de la Corona".

El Ciclo finalizó con una conferencia de Ana Macarrón Miguel, profesora de la Facultad de Bellas Artes, en la especialidad de Restauración, titulada "Pinturas y esculturas del Patrimonio restauradas a lo largo de la Historia".

## ENTREGA DE PREMIOS DEL "VII CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL" PARA CENTROS ESCOLARES

En el Palacio Real de Madrid tuvo lugar la entrega de Premios del "VII Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil".

El Primer Premio fue para Carlos Ornedo Heydt, del Colegio Alemán de Madrid; el Segundo, para Leticia Moncholi Rico, del Real Colegio Santa Isabel La Asunción; y el Tercero, para José Luis Larrea Fortes, del Colegio Salesiano San Miguel Arcángel.

Formaron parte del Jurado: José María González Cuasante, decano de la Facultad de Bellas Artes; Manuel Sánchez Méndez, catedrático director del Departamento de Didáctica y Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes; María José García Molina, profesora de Procedimientos y Técnicas Artísticas en la Escuela Superior de Conservación y Restauración; Javier García-Gallardo, arquitecto del Patrimonio Nacional; y Mercedes Alonso Junquera, auxiliar de Restauración de Pintura de este Organismo.

## "RELOJES DEL PATRIMONIO NACIONAL" EN LA FUNDACIÓN "LA CAIXA" DE PALMA DE MALLORCA

La exposición "Relojes del Patrimonio Nacional" ha permanecido abierta al público en la Fundación "la Caixa" de Palma de Mallorca.

El acto de inauguración estuvo presidido por Joan Flaquer Riutort, conseller de Cultura del Gobierno Balear; Álvaro Fernández-Villaverde y Silva, duque de San Carlos, presidente del Patrimonio Nacional; Joan Fageda Aubert, alcalde de Palma; José Francisco Conrado de Villalonga, delegado general de "la Caixa" en Baleares; y Jaume Martorell i Cerdá, director de la Fundación "la Caixa" en las Islas Baleares.

En "Relojes del Patrimonio Nacional", organizada conjuntamente por el Patrimonio Nacional y "la Caixa", se exhiben setenta y dos relojes de la Colección Real, que a su vez forman parte de la decoración permanente de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, La Zarzuela, Aranjuez, La Almudaina (Palma de Mallorca), La Granja de San Ildefonso (Segovia), el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la Casita del Labrador (Aranjuez).

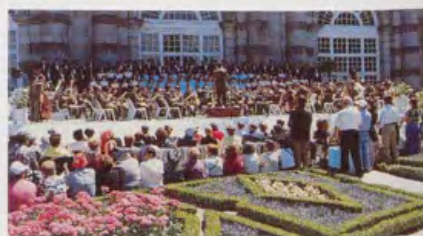
La Colección Real de Relojes, que se compone de 632 piezas, fue iniciada por Carlos I y cuenta con ejemplares únicos de la relojería de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.



## XIII CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Bajo la presidencia de Sus Majestades los Reyes, y dentro del XIII Ciclo de Música de Cámara, se ha ofrecido un concierto, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, a cargo del Cuarteto Arriaga de Bruselas.

En el programa se incluyó el "Cuarteto Op. 29 nº 13 en La menor «Rosamunda»", de Franz Schubert; y el "Cuarteto nº 3 en Si bemol Mayor", de Johannes Brahms, interpretadas con los Stradivarius de la Colección palatina.



## IX CICLO "PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO"

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se ha celebrado la novena edición del Ciclo de conciertos "Primavera Musical en Palacio", con la Banda Sinfónica de la Unidad de Música de la Guardia Real, en los Jardines del Campo del Moro. La Banda Sinfónica interpretó los programas dedicados a pasodobles taurinos, habaneras por la fiesta de San Isidro, música de películas y temas populares de Ramón Arcusa y Manuel de la Calva. Asimismo, se rindió un homenaje al maestro Guerrero, dentro del concierto dedicado a la zarzuela.

Merece destacarse dentro de este Ciclo la actuación de la Orquesta y Coros de las "Salinas de Torre Vieja", el Orfeón "Maestro Vallejos", el Coro de voces blancas del Conservatorio Municipal y el Coro del Conservatorio "Maestro Casanova", que participaron, a capella, en un concierto dedicado a las habaneras en la fiesta madrileña.

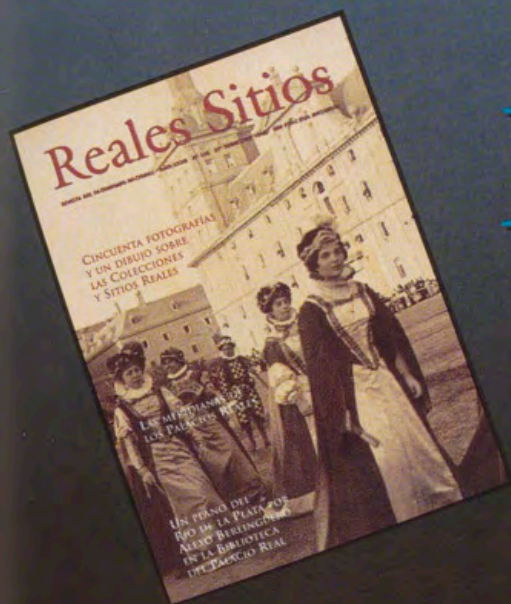
# Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:  
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas. Lunes a viernes

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL  
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid  
Teléfono: (91) 541 80 37  
Fax: (91) 559 76 97



## Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado  
histórico-artístico que nuestros monarcas han ido  
acumulando en los Palacios y Monasterios”.

### Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO  
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_ Tfno.: \_\_\_\_\_

C. Postal: \_\_\_\_\_ Localidad/País: \_\_\_\_\_

### DATOS BANCARIOS

Banco: \_\_\_\_\_

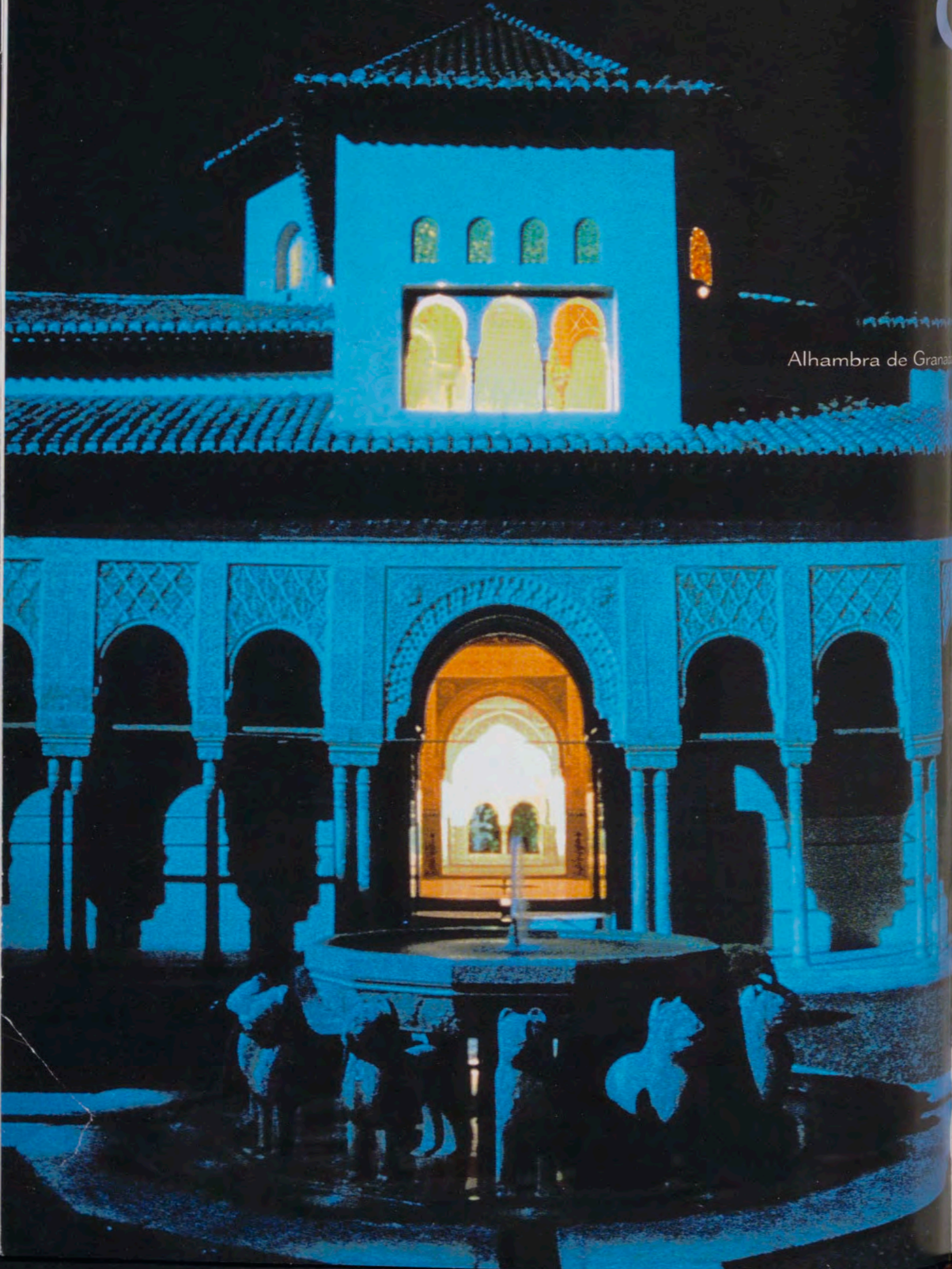
Sucursal: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Núm. Cuenta: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_

# Arte



Alhambra de Granada. Joya andaluza.



De lo que quieras, Andalucía tiene por lo menos,  
el doble. Ven a Andalucía.  
Andalucía sólo hay una.



*Andalucía*  
Sólo hay una.

**Quienes menos se dan cuenta de un cambio  
son aquellos que lo viven.**

**El nuevo Audi A6. La forma más avanzada de  
concebir un automóvil. A través de un lenguaje  
nuevo en diseño que regenera conceptos como  
innovación y exclusividad.  
Un cambio del que usted, sí se dará cuenta.**



**Nuevo Audi A6.**

**Algo se mueve más rápido que el mundo.**