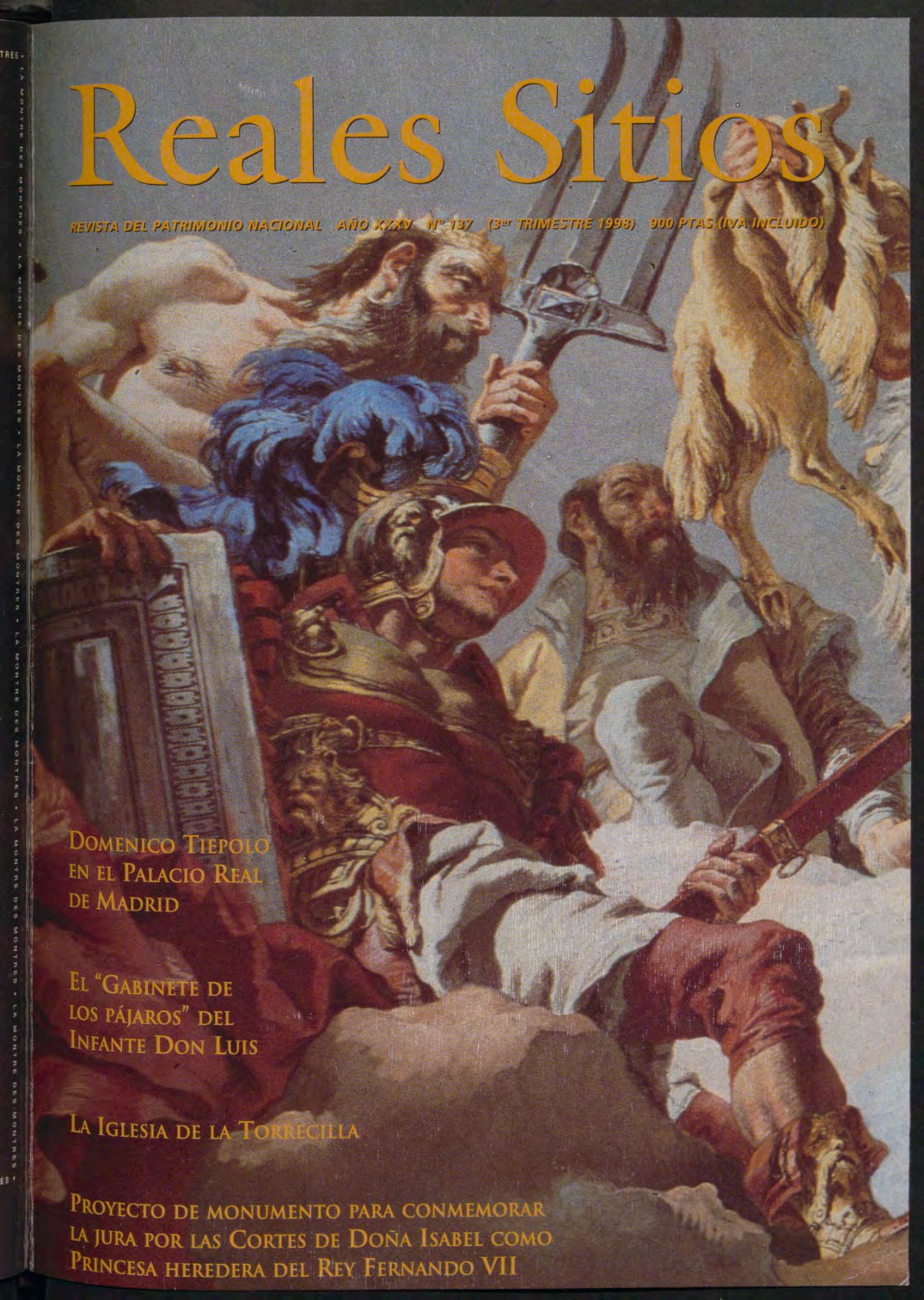


Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXV Nº 137 (3^{er} TRIMESTRE 1998) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)



DOMENICO TIEPOLO
EN EL PALACIO REAL
DE MADRID

EL "GABINETE DE
LOS PÁJAROS" DEL
INFANTE DON LUIS

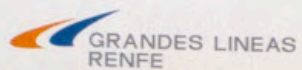
LA IGLESIA DE LA TORRECILLA

PROYECTO DE MONUMENTO PARA CONMEMORAR
LA JURA POR LAS CORTES DE DOÑA ISABEL COMO
PRINCESA HEREDERA DEL REY FERNANDO VII



EN TREN VIVIRÁS TUS MEJORES VIAJES.

¿CUÁNTO HACE QUE NO
SUBES AL TREN?



Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Gerente:
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales:
José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a 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

Directora:
Rosario Díez del Corral Garnica

Comité de Redacción:
Fernando Bouza Álvarez,
Margarita González Cristóbal,
María Luisa López-Vidriero Abello,
Juan Carlos de la Mata González,
Javier Peña González de Heredia,
Manuel del Río Martínez,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

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

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 91 547 55 50
28071 Madrid

Año XXXV. N° 137
3^{er} trimestre 1998

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: 006-98-010-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total o
parcial de todos los artículos que se
publican en esta Revista

Portada:
Detalle de La Conquista del
Vellocino de Oro, Gian Domenico
Tiepolo. Palacio Real de Madrid.

2 Domenico Tiepolo en el Palacio Real de Madrid.

Por Catherine Whistler.

La contemplación de la extraordinaria obra de Domenico Tiepolo en el Palacio Real de Madrid nos permite conocer su ingenio, inventiva, capacidad de observación y complacencia en la subversión de las convenciones formales de su familia.

10 El "Gabinete de los pájaros" del Infante Don Luis.

Por Francisco Tomé de la Vega.

El Infante Don Luis de Borbón era muy aficionado a la caza y a la vida en el campo. Los pájaros que retrata Tiepolo no son caprichos fantásticos, sino fieles representaciones de especies que el Infante conservaba sobre repisas a lo largo de las paredes.

22 El Palacio Real de Madrid como no llegó a ser.

Por José Luis Sancho y Francisco J. Hernández Alonso.

Además de numerosos planos sobre el Palacio Real de Madrid se efectuaron un buen número de maquetas sobre las partes más esenciales del mismo, que no llegaron hasta nosotros y que ahora se han intentado reconstruir gráficamente.

32 La iglesia de la Torrecilla.

Por Luis de Vicente Montoya.

La iglesia de la Torrecilla, claro ejemplo de arquitectura de la razón, fue una obra muy esencial, cuyo conocimiento nos acerca a la figura de Carlos III y a la del arquitecto real, amigo y confidente, Francisco Sabatini.

44 Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del Rey Carlos III.

Por Amelia Aranda Huete.

Estudio pormenorizado de los diseños de joyas encargados por Carlos III con motivo de la boda de su hija, la Infanta María Luisa, con el Archiduque Leopoldo de Lorena.

54 Proyecto de monumento para conmemorar la jura por las Cortes de Doña Isabel como Princesa heredera del Rey Fernando VII.

Por Fernando A. Martín.

Los hechos históricos que acontecieron en nuestro país en 1835, con motivo de la sucesión de Fernando VII, tuvieron una gran influencia en la historia del siglo XIX, y de ellos quedó constancia monumental.

66 Entrevista.

72 Crónica Cultural.

76 Notas y Documentos.



Domenico Tiepolo en el Palacio Real de Madrid

Por Catherine Whistler

Giambattista Tiepolo (1696-1770) fue llamado para trabajar en Madrid cuando su reputación como el mejor pintor al fresco en toda Europa había alcanzado su cénit; su misión aquí era decorar la enorme bóveda del Salón del Trono en el Palacio Real Nuevo¹. Dadas las grandes dimensiones que había de tener el fresco estimó que su estancia en Madrid sería de dos años, y llegó a Madrid en 1762 con un equipo de ayudantes llenos de experiencia: sus hijos Domenico (1727-1804) y Lorenzo (1736-1776).

Al llegar al Palacio de Madrid, Giambattista encontró que se había emprendido una vasta campaña de decoración al fresco, dentro de la cual la Real Capilla, la escalera y el salón de bailes habían sido ya decorados por Corrado Giaquinto (1705-1766), pero este artista napolitano, famoso por su vivaz estilo *fa presto*, acababa de volver a su patria a fines de febrero de 1762, alegando su mal estado de salud. Por otra parte Anton Raphael Mengs (1728-1779), que había llegado a la Corte en septiembre del año anterior, estaba proyectando algunas decoraciones al fresco, pero su método de trabajo era muy lento, pues comprendía detallados estudios de figuras, así como numerosos cartones y bocetos parciales².

Por tanto los Tiepolo pudieron, de inmediato, abrigar expectativas de obtener más encargos para pintar bóvedas del Palacio al fresco, y Giambattista recibió la orden de hacer las de otras dos importantes piezas del Cuarto del Rey, la Antecámara o Antesala que precedía a la Sala del Trono (y que ahora recibe el nombre de Saleta oficial) y la Sala de Guardías. Mientras Giambattista se ocupaba de manera intensiva durante dos años, como estaba previsto, en la bóveda del Salón del Trono, su hijo Giandomenico recibió por su parte el encargo de pintar una serie de techos al fresco en los Cuartos de la Reina, del Príncipe de Asturias y del Infante Don Luis. Sólo dos de ellos subsisten, pero casi todos pueden ser identificados, como veremos aquí.

La década de 1760 debió ser un periodo lleno de animación, no sólo para los Tiepolo sino para todos los artistas que tenían algo que ver en la decoración del Palacio. A mediados de 1763 Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu formaban parte del grupo de pintores que trabajaban en los diversos cuartos de las personas reales, y el Palacio debía ser por entonces una especie de academia artística informal, donde los artistas valorarían el trabajo de sus colegas y podrían considerar sus dibujos, *modelli* y cartones; es posible imaginar a Goya pasando aquí ratos estimulantes durante su periodo juvenil de formación. Aunque Giambattista Tiepolo no había estado en absoluto bien dispuesto a dejar Venecia para venir a Madrid, y había planeado su vuelta tan pronto como fuera posible, decidió permanecer en la Corte durante algo más de tiempo, en parte debido al elevado sueldo que disfrutaba, pero también, probablemente, a causa de las posibilidades que ofrecía esta intensa campaña decorativa. En 1764 intentó que se le remitiese desde Venecia uno de los dibujos que había realizado años atrás, en función de los *molti soffitti* que ahora era preciso pintar³. Se diría que Tiepolo esperaba poder sugerir temas alegóricos y mitológicos adecuados para frescos mediante ejemplos de cómo había tratado asuntos semejantes en sus propias obras. Es un hecho que el fresco de la *Apoteosis de Hércules*, que Domenico pintó en la pieza de comer del Príncipe de Asturias, se basaba en dos versiones recientes del mismo tema que los Tiepolo habían realizado para sendas residencias

Domenico Tiepolo, La conquista del Vello de Oro. Pintura al fresco, hacia 1762-1764, en la bóveda de la Sala de Trucos, hoy Antecámara Oficial, en el Palacio Real de Madrid.



Domenico Tiepolo, El carro de Hércules. Óleo sobre lienzo, hacia 1765. Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

en Rusia y en Verona⁴. Entre el material que trajeron a Madrid había un boceto al óleo para el fresco del Palazzo Canossa en Verona, que pudo servir como base para una propuesta decorativa de esta vasta sala. Desde su llegada en el verano de 1762 hasta marzo de 1764, cuando se formalizaron los pagos, Domenico Tiepolo había pintado una bóveda grande, por la que recibió 48.000 reales, y otras cinco pequeñas, a 12.000 reales cada una⁵. En la bóveda de la Sala de Trucos (ahora

llamada Antecámara Oficial), entre cinco óvalos con bustos de héroes antiguos, pintó el importante fresco de *La Conquista del Vellocino de Oro*, tema crucial y recurrente en la historia mítica de España, y que había sido tratado por Lucas Jordán en su grandiosa composición al fresco en el Buen Retiro, estudiada sin duda por Domenico. La Sala de Trucos era la primera pieza del Cuarto del Príncipe de Asturias, y a continuación seguía la gran Pieza de comer, donde Domenico hubo

Domenico Tiepolo, Dos niños que sostienen un medallón circular.

Hacia 1762-1764. Pluma y aguada, 105 x 220 milímetros.

Antes en la Colección de Mrs. Rudolf J. Heinemann, Nueva York.



de pintar probablemente en 1765 la *Apoteosis de Hércules*, que ya no existe, pero de la que se conoce un hermoso *modelo*⁶. En uno de los inmediatos gabinetes del Príncipe, las fuentes dieciochescas adjudican a Domenico un fresco de *Diana cazadora* que también desapareció en el programa decorativo de los primeros años de Carlos IV⁷. Dado que se trataba de una pintura en el techo, Diana debía estar representada entre nubes, con el arco y el carcaj en posición bien visible, y para ello Domenico pudo haber utilizado un *modelo* de su padre, el *Triunfo de Venus*, como base para la composición, puesto que este boceto al óleo estaba casi con absoluta certeza entre los que la familia Tiepolo trajo a España⁸. Nada sabemos de la forma de la decoración original de estuco de esta habitación, pero los Tiepolo podían haber sugerido la incorporación de medallones en grisalla con marcos de estuco, como en otras salas: Giambattista había diseñado la decoración de estuco de la Sala del Trono, como puede comprobarse en su magnífico *modelo*, y en los dibujos suyos para las sobrepuestas; y hacia 1764 también introdujo cambios en la decoración de estuco de la Antecámara, para ampliar la superficie del fresco e incluir cuatro medallones⁹. Puede que algo del diseño para el Gabinete del Príncipe esté reflejado en un dibujo de Domenico en la colección Heinemann, fechable en la década de 1760, y donde dos niños flanquean un bajorrelieve en trampantojo con el *Carro de Venus*; el carcaj de flechas bajo el medallón asocia este motivo con Diana¹⁰.



Luis López, El carro de Juno, con Himeneo y el Sueño. Fresco en la bóveda de la Sala Amarilla, Palacio Real de Madrid.

Junto a la Sala de Porcelana del Cuarto del Rey, en el Gabinete de la Reina (ahora llamado Sala Amarilla), Domenico pintó otro tema mitológico, *Juno en su carro*, también desaparecido. Tradicionalmente se representa a la reina del Olimpo en un carro arrastrado por pavos reales, avanzando de modo majestuoso por el cielo como corresponde a su personalidad triunfante y matriarcal. Semejante asunto era especialmente adecuado para una habitación que, tras la muerte de María Amalia de Sajonia, había de ser una de las ocupadas por la Reina Madre, Isabel de Farnesio. Los autores contemporáneos mencionan también esta obra de Domenico, y la que la sustituyó, debida a Luis López, no se aleja mucho, a primera vista, de la iconografía original, aunque es indudable que hubieron de introducirse grandes cambios cuando la habitación se convirtió en el dormitorio de Fernando VII¹¹. López ha representado a Juno acompañada por Himeneo, con su antorcha nupcial, y debajo yace la figura del Sueño. Domenico estaba trabajando probablemente en este techo mientras Mengs se ocupaba en la amplia sala contigua, el Dormitorio de la Reina, y los temas de sus frescos fueron escogidos casi con seguridad para complementarse. Cabría preguntarse si Domenico pudo tener a la vista un *modelo* o un dibujo de Giambattista referente a su majestuosa pintura de *Juno y Luna*, fechada hacia 1743, pues éste habría sido el prototipo perfecto para el fresco del Gabinete de la Reina, y puede ser que Tiepolo padre sugiriese el tema del techo¹². En el Dormitorio resultaba muy adecuado el del *Carro de la Aurora*, con la hermosa figura del alba deshaciendo las sombras nocturnas y aportando al mundo luz y beneficios.

Es muy posible que los otros tres frescos pintados por Domenico entre 1762 y 1764 estuvieran en el Cuarto del Infante Don Luis. Un fresco que Cumberland atribuye a Domenico y que representa "un grupo de pájaros, con gran variedad en la composición y ejecutados con gran delicadeza" subsiste. Otro fresco atribuido a Domenico por Quilliet en su manuscrito de 1811 representaba a *Céfiro y Flora* y decoraba el Gabinete del Infante, pero quedó destruido en las reformas fernandinas de este cuarto¹³. Éste era un tema familiar para Domenico, puesto que había sido pintado por su padre en el palacio veneciano de la familia Pesaro en 1731-1732, y en el palacio Labia unos quince años más tarde, y además era muy popular en el arte italiano y francés de la época. Estas graciosas figuras volantes que simbolizaban las fuerzas regeneradoras de la Na-

turalaleza se representaban por lo general como tiernos amantes, con flores, vegetación, niños alados y pájaros en torno. Este fresco hoy perdido debía ser muy adecuado, con su énfasis en el esplendor de la Naturaleza, para introducir al visitante en las colecciones de Historia Natural que el Infante Don Luis tenía en esta habitación y en las siguientes.

Una pista sobre el tema de otro de los frescos perdidos que Domenico realizó entre 1762 y 1764 puede encontrarse en dos dibujos preparatorios para composiciones que datan de esa década y que se encuentran en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y en la colección de Robert Lehmann, en Nueva York, desarrollándose más en este último la idea del primero¹⁴. La composición muestra dos figuras femeninas: a la izquierda, una figura que sostiene una estatuilla en la mano izquierda y que representa probablemente la Nobleza, mientras que la otra, con alas, llevando una lanza y con un sol en el pecho, es la personificación de la Virtud. En el ángulo inferior izquierdo está el Valor, un personaje sentado, con barba y corona de laurel y junto al que hay un león, mientras a la derecha otro hombre con barba, que lleva un espejo vuelto hacia arriba, podría representar *Ammaestramento*, o la formación en la Virtud¹⁵. Alguna de estas figuras alegóricas aparecen en la decoración al fresco de los techos del Palazzo Porto, en Vicenza, de 1761, un encargo que exigió gran colaboración de Domenico y donde se glorificaban las perpetuas cualidades del Valor y la Virtud. La idea de la feliz unión de Nobleza y Virtud era un tema que Giambattista había desarrollado en sus composiciones alegóricas, de una inmensa popularidad entre los clientes venecianos y vicentinos durante las décadas de 1740 y 1750. Que el

dibujo de Domenico esté destinado a España puede fundamentarse en la existencia de un monumento u obelisco a la izquierda en ambos dibujos, si bien en el de la Ambrosiana está definido con menos fuerza, aunque es más alto: este elemento recuerda el monumento a la Gloria de los Príncipes en el fresco del Salón del Trono.

Es muy interesante el marcado énfasis acerca de la Virtud en los temas elegidos para las piezas más públicas del Cuarto del Infante Don Luis, mientras que, en comparación, en el del Príncipe de Asturias la figura ejemplar, y en la que se insiste, es la de Hércules. De ese modo, y con la excepción del techo de la primera antecámara, perdido, donde *El Poder de España en los Cuatro Continentes* constituía una adecuada alusión al elevado rango del Infante Don Luis como hermano del Rey, las tres grandes composiciones siguientes se refieren a ideas abstractas de virtudes. El fresco en la segunda antecámara, pintado por Antonio González Velázquez en 1764, glorificaba *La Benignidad, el Amor de la Virtud y las Cuatro Virtudes Cardinales*. En la Pieza de Comer, Francisco Bayeu representó en 1770 *La Providencia presidiendo las Virtudes*, y en la Pieza de Vestir González Velázquez pintó entre 1765 y 1765 *La recompensa del Mérito y de la Fidelidad*. No nos consta qué se pintó en el Dormitorio del Infante Don Luis en la década de 1760, si es que algo se hizo, pero en 1786 esta sala, parte entonces del Cuarto del Infante Don Gabriel, fue decorada con un fresco de Maella que representa *Las Cuatro Virtudes Cardinales*. Cabe la posibilidad de que el fresco de Maella, que hasta cierto punto repite el tema de la bóveda de la segunda antecámara de Don Luis, haya reemplazado otro que Domenico Tiepolo habría realizado hacia 1763, mostrando *La Nobleza, la Virtud,*



Giambattista Tiepolo,
Júpiter, Juno y Luna. Óleo sobre
lienzo. Hacia 1743. Sarah
Campbell Blaffer Foundation,
Houston, Texas.

el Valor y la Educación en las Virtudes, cualidades todas ellas apropiadas a un hermano del Rey. La decoración rococó de estuco que rodea al fresco de Maella data de principios de la década de los años sesenta, según José Luis Sancho, y dentro de ella podría haberse acomodado muy bien la composición de Domenico cuyas figuras alegóricas habrían complementado las que campean en los frescos de González Velázquez y Bayeu.

Si Domenico no pintó de hecho un fresco con este tema, los dibujos de Nueva York y de la Ambrosiana podrían recoger sus ideas para un posible encargo, pero de lo que no cabe duda es de lo mucho que le interesaba este tema durante aquel periodo. Un dibujo de *La Virtud y la Nobleza expulsando a la Ignorancia*, en colección privada, muestra una versión simplificada de esta composición, pero incluyendo al fondo la silueta de un templo circular con una decoración similar a la que puede verse en el *modelo* de Domenico para su fresco de *La Apoteosis de Hércules*¹⁶. Un bello boceto al óleo de Domenico, en el Metropolitan Museum de Nueva York, ilustra una nueva variación del tema de la Ignorancia derrocada, en el que la Virtud y la Nobleza están acompañadas por otras figuras alegóricas de virtudes, incluyendo la Abundancia y el Consejo. Estilísticamente este boceto podría corresponder sin dificultad al comienzo de la década de 1760, puesto que presenta la característica cercanía de Domenico al estilo de su padre en el dibujo, los tipos, el manejo de la materia pictórica, y en la tonalidad general, así como en los contrastes cromáticos. Tras la muerte de Giambattista, las interpretaciones de temas alegóricos por Domenico parecen menos resueltas, a la vez que resaltan cada vez más en ellas las peculiaridades estilísticas del hijo¹⁷.

La bóveda subsistente en el Gabinete del Infante Don Luis, con un despliegue de pájaros de brillantes colores, unos en vuelo y otros posados alrededor de la cornisa, sobre un delicioso friso con sirenas, medallones, jarrones y cabezas en perfil a modo de camafeos antiguos, reúne todas las características del estilo de Domenico Tiepolo. Este encargo dio a Domenico la oportunidad de demostrar sus habilidades no sólo como un *diligentissimo imitatore* de su padre, sino como un maestro nuevo de gran encanto, mientras que el atractivo intemporal de esta decoración permitió que escapase a la destrucción en posteriores campañas decorativas. Los ingeniosos detalles que llenan el fresco son típicos del espíritu inventivo y vivaz de Domenico: los pájaros han invadido esta sala rematada con elegante cornisa de mármol, decoración *all'antica* y delicados jarrones de porcelana, y se posan sin recato sobre algunos de los adornos más delicados, mientras que las fingidas esculturas de sirenas -emblemas del Conocimiento- emparejadas en las esquinas, parecen cobrar vida y sonreír ante la llegada de los pájaros, con los que juegan. Ninguno de estos elementos es absolutamente nuevo en la obra de los Tiepolo; sólo los lindos cestos de flores entre las altas espadañas que pueblan los cuatro rincones constituyen un motivo poco usual. Sin embargo, cestas de flores hay, de hecho, sobre las parejas de figuras de estuco en el *modelo* de Tiepolo para el Salón del Trono, aunque acabó omitiéndolas en la obra definitiva. Cestos de flores muy similares aparecen en el techo de *La Aurora* por Mengs, y es interesante que también los haya en la decoración de estuco dorado de la Pieza de



Domenico Tiepolo, Boceto para un techo con una alegoría de la Virtud. Hacia 1762-1764. Dibujo a pluma con tinta parda y aguada, 255 x 189 milímetros. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Robert Lehman Collection, 1975 [1975.I.482]

Comer del Cuarto de Don Luis. Pájaros exóticos y domésticos pueden encontrarse en diversos frescos de Giambattista y de Domenico, y en el Palazzo Porto de Vicenza, en 1761, uno de los techos estaba pintado con pájaros que cruzaban volando un cielo abierto. La interacción entre límites decorativos con figuras de estuco efectivas o pintadas y la pintura ilusionista al fresco es típica de la imaginación inventiva de Giambattista Tiepolo, como puede verse, por ejemplo, en el gran fresco sobre la escalera principal del Palacio de la Residenz, en Würzburg. Sin embargo, el naturalismo, la ingeniosa actitud respecto a los convencionalismos de la decoración al fresco y, sobre todo, la exuberancia que caracterizan a este techo del Palacio madrileño, están en la línea del estilo decorativo relajado y alegre que Domenico había explorado en la Foresteria de la Villa Valmarana, junto a Vicenza, en 1757. Por ejemplo, en una sala decorada con escenas de carnaval el espacio "real" del visitante ha sido invadido por un loro, un mono y otros elementos ilusionistas; en otra habitación, repleta de figuras chinescas, parejas de pájaros orientales se posan y extienden las alas en las sobrepuertas. Domenico, que realizó sus primeras obras independientes al fresco hacia 1749, había llegado a ser el más estrecho colaborador de su padre en este específico campo durante la década de 1750, mientras que la técnica preferida por su hermano Lorenzo era el pastel, y destacaba como autor de retratos, cabezas fantásticas y escenas de género. Parece que Lorenzo no tuvo un papel activo en la pintura al fresco, pues se quedó en Venecia mientras Giambattista y Domenico viajaron a Vicenza, Udine, Verona y Stra para trabajar en grandes



Domenico Tiepolo, Alegoría de la Virtud y la Nobleza. Hacia 1762-1764. Óleo sobre lienzo. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación de Pierpont Morgan, 1906 [07.225-297].

ciclos decorativos. En España debió ayudar en el techo del Salón del Trono, trabajando bajo la estrecha dirección de su padre mientras Domenico estaba ocupado con sus propias obras al fresco durante ese periodo. Sin embargo, por sorprendente que resulte, consta que Lorenzo pintó por su cuenta un techo en el Palacio Real, pues en marzo de 1764 se le pagaron nueve mil reales por su trabajo en la Pieza de los Pájaros, y catorce mil por siete retratos al pastel en los que se representaba a diversos miembros de la Familia Real¹⁸. Debía tratarse de un techo pequeño, dada la exigüidad del pago. Lorenzo hizo referencia a él simplemente como "un plafón del Real Palacio" cuando en 1768 solicitó un aumento de sueldo y nivel, lo que sugiere que no podía hacer gran uso de este encargo para reforzar su pretensión. Quizá, como ha indicado José Luis Sancho, se debe a Lorenzo el techo exquisitamente decorado del *gabinete chino* en el Cuarto de la Infanta Doña María Josefa¹⁹. Muy apropiado para semejante encargo era su gusto por la delicadeza del detalle, evidente en sus retratos al pastel, donde plasma de la manera más hermosa los diseños de los bordados y de los encajes.

Los encargos que Domenico recibió en España debieron reforzar tanto su reputación como su confianza en su carácter de heredero del gran estilo decorativo de su padre. Tras su vuelta a Italia en 1770 Domenico continuó trabajando en este sentido, y culminó los últimos años de su carrera con la decoración de la Gran Sala del Consejo en el Palacio Ducal de Génova, pintada en 1785. Sin embargo, el vivaz naturalismo del techo que pintó en el gabinete del Infante Don Luis constituye un tema recurrente en su etapa posterior a su estancia en

España. La idea de crear espacios ilusionistas aéreos aparece en dos ciclos al fresco bien distintos, uno público y otro privado. Parte de la decoración de su propio retiro campestre, la Villa Zianigo en Mirano, incluía un techo con un halcón y otros pájaros volando, que ahora se encuentra en Ca'Rezzonico, en Venecia. En el veneciano Palacio Caragianni, a principios de la década de 1790, pintó una sala como si estuviese abierta hacia la Naturaleza por todas partes, con pájaros y mariposas surcando, arriba, el cielo abierto²⁰. Entre sus dibujos sueltos fechados a partir de 1770 existen varios estudios de pájaros, como es el caso de una deliciosa hoja de faisanes, otra de búhos, u otra de un grupo de codornices²¹. De un modo más general puede decirse que las cualidades de inventiva ingeniosa, aguda observación y complacencia en la subversión de las convenciones formales de su familia, que con tanta fuerza pueden examinarse en el techo de los pájaros del Palacio Real, caracterizan su obra gráfica más tardía, desde las escenas de la vida cotidiana hasta sus series de Polichinela, y continúa ejerciendo sobre quienes la contemplan una fascinación perdurable.

NOTAS

¹ El encargo probablemente provino del conde Felice Gazzola (1699-1780), uno de los más influyentes asesores del Rey, que había recibido la comisión de dirigir la decoración de la Sala del Trono, y que proporcionó a Tiepolo las dimensiones y otros detalles del emplazamiento para que pudiese preparar en Venecia su *modello*, que ahora se encuentra en la National Gallery of Art de Washington. Cfr. J.L. Sancho, "Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los palacios reales", *Reales Sitios*, n.º 117 (1995), pp. 17-26.

² Cfr. J.L. Sancho, "Mengs at the Palacio Real, Madrid", *Burlington Magazine*, 139 (1997), pp. 515-528.

³ Sobre esa carta fechada el 7 de agosto de 1764 cfr. el recentísimo artículo de Diane de Grazia en D. de Grazia y E. Garberson, *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, National Gallery of Art, Washington (1996), pp. 310.

⁴ C. Whistler, "Hercules and the Centaurs: Giambattista Tiepolo's Design for the Palazzo Canossa in Verona and a Lost Fresco by Domenico Tiepolo in Madrid", *Verona Illustrata*, 7, 1994, pp. 107-121. Para conseguir más datos acerca de la fecha y el destino original de los cuadros para techos en Rusia, cfr. I. Artimieva, "I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia", *Arte Veneta*, L (1997), pp. 87-97.



Domenico Tiepolo, detalle de la decoración al fresco en la bóveda del Gabinete de los pájaros. Hacia 1762-1764. Palacio Real de Madrid.

⁵ J. Urrea Fernández, "Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo", *Venezia e la Spagna*, Milán, 1988, p. 242.

⁶ El fresco fue sustituido por otros de Mariano Salvador Maella en 1797, tras el cambio de función de la sala que entonces era la Pieza de Vestir de Carlos IV. La *Apoteosis de Adriano* de Maella responde con toda claridad a la *Apoteosis de Trajano*, pintada por Mengs en el Cuarto de Carlos III, glorificando en este caso a otro emperador romano de origen hispánico.

⁷ A. Ponz, *Viaje de España*, edición de Madrid, 1947, p. 236, "De don Domingo Tiepolo... es la bóveda de un gabinete del príncipe, que representa una cacería de Diana"; Richard Cumberland, *An accurate and descriptive Catalogue of the several paintings in the King of Spain's Palace at Madrid*, Londres, 1787, p. 12: "Prince's saloon; by Domingo Tiepolo, Diana in the chace (sic)".

⁸ Ya en el Museo del Prado en 1854, esta pintura puede identificarse con el *modelo* cuya compra se ofreció al Rey en 1822, cuando la viuda del pintor José Camarón propuso la venta de "el famoso boceto del célebre Tiepolo de la Escuela veneciana", valorado por Vicente López en 5.000 reales; todo ello según una nota del marqués de Santa Cruz de 22 de octubre de 1822; A.G.P., Sección Administrativa, leg. 38.

⁹ Un dibujo en la colección Heinemann (Bernard Aikema, *Tiepolo and His Circle. Drawings in American Collections*, catálogo de la

¹² Tiepolo había pintado *Juno y Luna* para un cliente desconocido en Venecia junto con otros temas mitológicos, y tal vez es significativo que en agosto de 1764, en una carta a su hijo, hiciera un comentario acerca de este cliente, al efecto de obtener en préstamo el cartón del *Triunfo de Anfítrite* que pertenece a ese mismo ciclo. Ver la nota 5 para las referencias completas.

¹³ José Luis Sancho, 1995, p. 254 [cit. n. 9].

¹⁴ Sobre el dibujo de la Biblioteca Ambrosiana cfr. George Knox en *Domenico Tiepolo, Master Draftsman*, Catálogo de la exposición, Castillo de Udine e Indiana University Art Museum, Indiana University Press, 1996, p. 47; por otra parte, ateniéndose a la propuesta de James Byam Shaw, que lo data a mediados de la década de 1780, cfr. Linda Wolk Simon, *Domenico Tiepolo, Drawings, Prints and Paintings in The Metropolitan Museum of Art (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 1996-1997)*.

¹⁵ C. Ripa, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, Milán, 1992, pp. 14-15. *Ammaestramento* está representado como un hombre de aspecto magnífico y venerable que sostiene un espejo.

¹⁶ Udine 1996, [cit. n. 10], número 52.

¹⁷ Domenico buscó inspiración en este boceto al óleo cuando tuvo que pintar una bóveda al fresco en el Palazzo Caragianni, en Venecia, en 1790-1795, pero la diferencia cualitativa entre el lienzo y el fres-



Domenico Tiepolo,
El carro de Hércules.
Óleo sobre lienzo, hacia 1765.
Colección Thyssen-Bornemisza,
Madrid. Detalle.

exposición, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museums, 1996, n.º 73, p. 190) y un dibujo inédito en colección privada parisina muestran las ideas de Giambattista para los medallones en grisalla y los marcos de estuco de las dos sobrepuestas del Salón del Trono. Sobre los cambios realizados por el estuquista Aurelio Verda en la Antecámara, de acuerdo con los deseos de Tiepolo, cfr. J.L. Sancho en *Francisco Sabatini 1721-1797*, Madrid, 1995, p. 228.

¹⁰ G. Knox, en "A Footnote to the Exhibition of Tiepolo Drawings from the Heinemann Collection", *Master Drawings*, 11, 1975, pp. 378-389, ha tratado de la relación entre los estudios que hay en el reverso de este dibujo y un lienzo pensado como decoración para un techo que está en el Museo Rothschild-Ephrussi en St-Jean-Cap-Ferrat. El propio Knox, en el catálogo de la exposición *Domenico Tiepolo, Master Draftsman* (Castillo de Udine e Indiana University Art Museum, Indiana University Press, 1996, p. 47) surgió que este lienzo habría sido pintado en España en 1764, si bien es preciso señalar que en tal caso no habría estado destinado al Palacio Real.

¹¹ A. Ponz, 1947, p. 255 [cit. n. 7]: "En la bóveda... pintó don Domingo Tiepolo a Juno en su carro, &c."; R. Cumberland, 1787, p. 9 [cit. n. 7], "King's retiring-Room, by Tiepolo, Juno in her car, with her proper attributes". Sobre el fresco de López, cfr. Francisco José Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.

co es enorme. Cfr. L. Wolk Simon, 1996-1997, pp. 38-40 [cit. n. 14]. El boceto al óleo parece más cercano estilísticamente al *modelo* de la *Apoteosis de Hércules* en la colección Thyssen-Bornemisza que a la *Gloria de la Familia Giustiniani*, de 1764, existente en el Metropolitan Museum de Nueva York y que puede verse reproducida en color en Wolk Simon, p. 45.

¹⁵ Urrea Fernández, 1988, pp. 242-245 [cit. n. 5].

¹⁹ José Luis Sancho ha defendido esta atribución en una conferencia, aún inédita, pronunciada en el Museo del Prado a principios de 1997. Le estoy muy agradecida por haberme facilitado una copia del texto de su investigación.

²⁰ H. Thomas, "Domenico Tiepolo Decorator of Venetian Palaces", *Apollo*, 90 (1969), pp. 47-60.

²¹ *Faisanes en un paisaje*, Christie's, Diciembre 1988, lote 112. *Fantasia con búhos*, cfr. James Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, Londres 1962, n.º 46. *Codornices comiendo y descansando*, cfr. James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Fritz Lugt Collection*, tres volúmenes, París 1985, n.º 287. Otros ejemplos incluyen *Loro sentado sobre una peña*, Sotheby's, Londres, 1 de julio de 1991, lote 116; *Estudios de mariposas*, Udine, Musei Civici, y *Estudios de la cabeza de un águila*, Nápoles, Academia de Bellas Artes; cfr. Udine 1996, *ob. cit. supra*, nota 15, n.º 114 y 115.



El “Gabinete de los pájaros” del Infante Don Luis

Por Francisco Tomé de la Vega

El Infante Don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, es una figura bien conocida por el papel singularmente desairado que le tocó representar en la Familia Real; también lo es, aunque menos de lo que merece, por su mecenazgo, fructífero no sólo para las Bellas Artes, sino para las Ciencias Naturales ¹.

El Infante, como su madre y su hermano el Rey, era muy aficionado a la caza y a la vida en el campo, pero en el caso de Don Luis este gusto tomó un giro más docto, y el Infante empezó a complacerse con la reunión de pájaros disecados, insectos y minerales. Sus colecciones, que llegaron a ser muy numerosas, comenzaron a ser ordenadas en los gabinetes de su “Cuarto” en el Palacio Real de Madrid, pero crecieron aún más cuando, tras su boda con Doña María Teresa Vallabriga, el Infante hubo de trasladar su residencia a sus palacios campestres cerca de Madrid: allí, sin separarse un punto, le siguieron sus colecciones, que están siendo estudiadas por don Francisco García ².

El Gabinete de Ciencias del Infante Don Luis en el Palacio Real de Madrid fue descrito por un contemporáneo, don Antonio Ponz, en su *Viaje de España* ³. Las investigaciones de José Luis Sancho han permitido situar con precisión el “Cuarto” del Infante y la función, dentro de él, de las diversas salas ⁴. Una de ellas ha sido objeto de interés para Sancho, que atribuyó la decoración de su bóveda a Giandomenico y Lorenzo Tiepolo: el “Gabinete de los pájaros”, sala donde el Infante tenía su mesa de billar, pero en la que también es posible que tuviera dispuesta, sobre repisas a lo largo de las paredes, buena parte de su colección de pájaros disecados. Esta hipótesis hace imaginar todavía más fascinante tal habitación, pues las imágenes fijas de las especies ornitológicas serían, así, de dos tipos: unas, de bulto, debidas a la taxidermia; otras, en trampantojo, conseguidas mediante la pintura.

Lo que nos interesa aquí es, precisamente, mostrar que los pájaros “retratados” por Tiepolo no son caprichos fantásticos, sino fieles representaciones de especies, como las que encargó el Infante a su pintor Luis Paret ⁵. De estas especies, unas son autóctonas de la Península Ibérica, otras, migratorias, pasan al menos por ellas; otras exóticas, americanas o asiáticas, pero en todo caso pintadas con el ori-

Luis Paret, Oropéndola, macho y hembra. Lámina de la Colección de las aves que contiene el gabinete de Historia Natural del Sermo. Sr. Infante D. Luis. Museo Nacional del Prado.

ginal delante; digo el original porque, seguramente, y sobre todo por lo que se refiere a las aves exóticas, no se trataba del animal vivo: la actitud de buena parte de los pájaros, con patas y cuello rígidos, sugiere, más bien, que el pintor tuvo ante sí los ejemplares desecados de la colección del Infante. Los "gallineros" que el Infante tenía en los Reales Sitios, y sobre todo en Aranjuez, permitirían también al pintor tomar apuntes detallados de las gallináceas y de las palomas vivas⁶. Es interesante destacar que en el "argumento" compositivo de este techo, sobre el que trataremos al final, no entra el agua, y en consecuencia el pintor excluye las aves anátidas que aparecen también en colecciones, aunque sí incluye otras relacionadas con el medio acuático, como el martín pescador, martinetes y agachadizas.

No es objeto del presente artículo la altísima calidad del arte pictórico que aquí demostró dominar Tiepolo, de la que ya trata en este mismo número de la revista

Decoración al fresco
en la bóveda del
Gabinete de los pájaros,
pared oeste.
Palacio Real de Madrid.



Pareja de urracas (*Pica pica*).



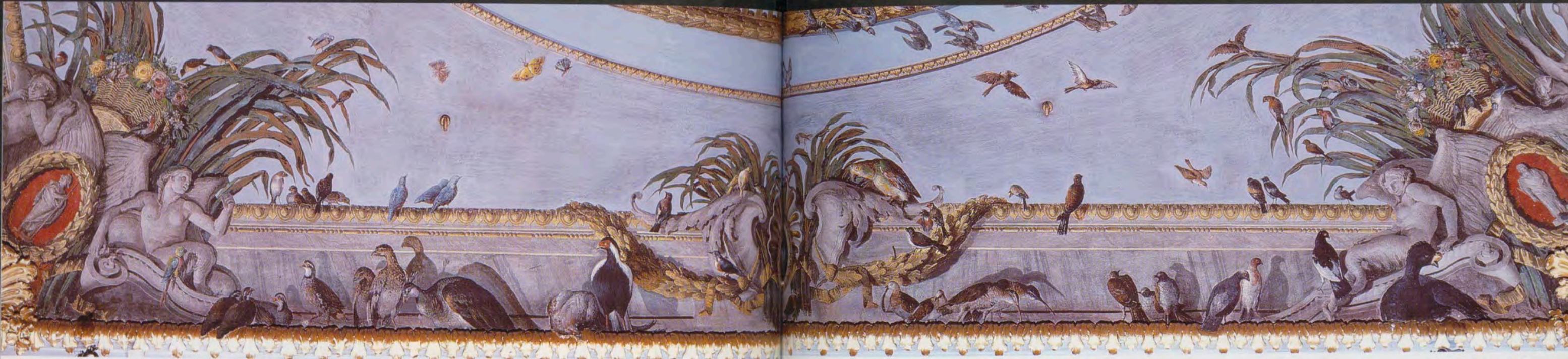
Catherine Whistler, pero sí quisiera señalar que, atendiendo a las características de las especies, se diría que han participado dos pintores o que, al menos, un mismo artista ha trabajado con dos maneras diferentes: una, detallista, cuida de representar con esmero las características de las diversas especies, mientras que la otra se limita a ofrecer una silueta y a dar unos



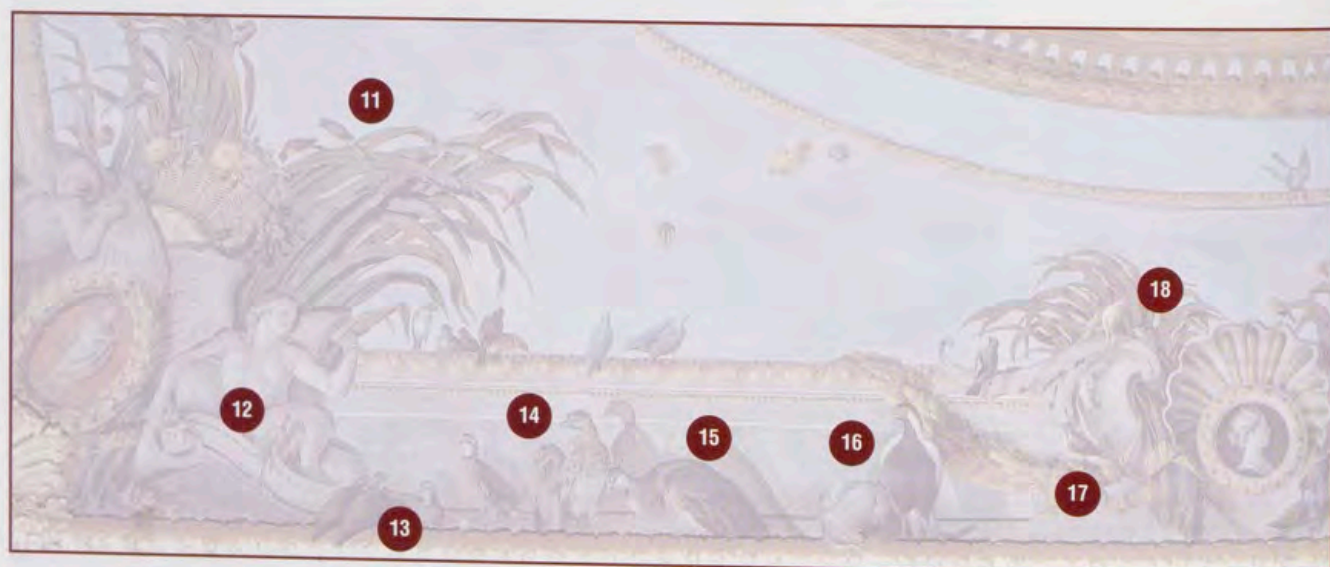
Dos martinetes comunes (*Nycticorax nycticorax*).

brochazos de color que otorgan a las aves carácter, pero que no permiten identificarlas. Quizá esto no se deba tanto a la intervención de dos artistas cuanto a dos "modos" de trabajo por parte de la misma persona; en cualquier caso no quiero entrar en ese tema. Sí quisiera señalar que no es inusual la presencia de aves en la obra de los Tiepolo, y que en el propio Salón del Trono de este mismo Palacio Real se ven algunas⁷. Comencemos pues a puntualizar cuáles fueron las especies aquí reflejadas, empezando por la pared del balcón, al Oeste, para continuar por los lados Norte, Este y Sur.

- 1.- Dos martinetes comunes (*Nycticorax nycticorax*).
- 2.- Mirlo común (*Turdus merula*). Es un macho, de color negro intenso, pues la hembra es grisácea.
- 3.- Pareja de urracas (*Pica pica*).
- 4.- Arrendajo (*Garrulus glandarius*), córvido con las alas de color azul.
- 5.- Curruca zarcera (*Sylvia communis*), que mira atenta al mochuelo desde el muslo de una de las figuras.
- 6.- Fringílido pariente del verderón, acaso un lugano, pero más pequeño (*Carduelis spinus*).
- 7.- Verderón (*Carduelis chloris*).
- 8.- Herrerillo común (*Parus caeruleus*).
- 9.- Mochuelo común (*Athene noctua*), mirado con lógico recelo por los pajarillos de los grupos que le rodean, por tratarse de una rapaz nocturna que, como es sabido, causa miedo a las aves diurnas.
- 10.- Pinzón vulgar (*Fringilla coelebs*).



Decoración al fresco en la bóveda del Gabinete de los pájaros, pared norte. Palacio Real de Madrid.



- 11.- Colirrojo real (*Phoenicurus phoenicurus*).
- 12.- Papagayo de origen asiático, caracterizado por el collar negro sobre el cuello (género *Psittacula*).
- 13.- Cuatro perdices comunes (*Alectoris rufa*).
- 14.- Dos pollos de pavo real (*Pavo cristatus*).
- 15.- Hembra de pavo real (*Pavo cristatus*), y a su lado, hacia la izquierda, sus pollos.
- 16.- Pareja de faisanes plateados (*Lophura Nycthemera*): erguido el macho, echada la hembra; son aves ornamentales de origen asiático.
- 17.- Martín pescador (*Alcedo atthis*) -aunque al color le falta intensidad-.
- 18.- Canarios (*Serinus canarius*).
- 19.- Loro amazónico (*Amazona sp*), aunque los colores muy apagados, como es el caso general, impiden determinar su género y especie exactos.
- 20.- Junto a un jilguero, una curruca mirlona (*Sylvia hortensis*), con pecho blanquecino y dorso gris con ojos muy claros.
- 21.- Tórtolas (*Streptopelia turtur*), tras las agachadizas.

- 22.- Agachadizas o becacinas (*Gallinago gallinago*) (especie de carne exquisita que se caza en la península), -aunque lo largo y curvo del pico, y la longitud de las patas, podría hacerles pasar por zarapitos-.
- 25.- Palomas de diferentes coloraciones, grises, marrones y blancuzcas.
- 24.- Pají de copete (*Crax daubentoni*), galliforme originaria del Orinoco, y por tanto presente en Colombia y Venezuela. Esta galliforme es una de las representaciones más curiosas de esta bóveda. El ejemplar retratado es un macho, y por tanto tiene sobre el pico una excrecencia amarilla, y ligeramente crestadas las plumas de la cabeza.
- 25.- Carbonero garrapinos (*Parus ater*) con cara blanca y capirote negro. Éste y el siguiente son dos pajarillos de la familia paridae, muy activos; son insectívoros y muy frecuentes en nuestros bosques.
- 26.- Herrerillo común con cabeza azulada (*Parus caeruleus*).



Bóveda del Gabinete de los pájaros, detalle: loro amazónico, jilguero y curruca mirlona.

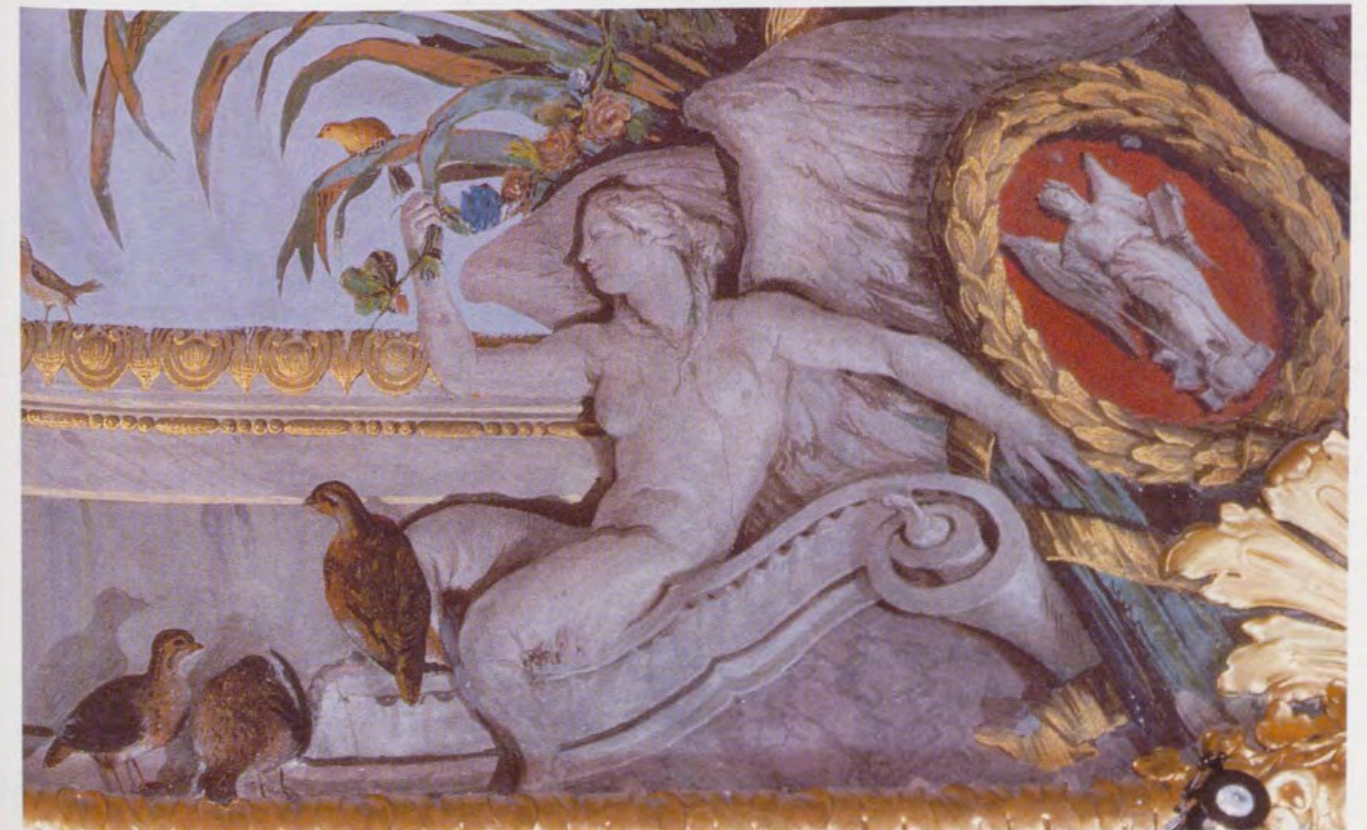
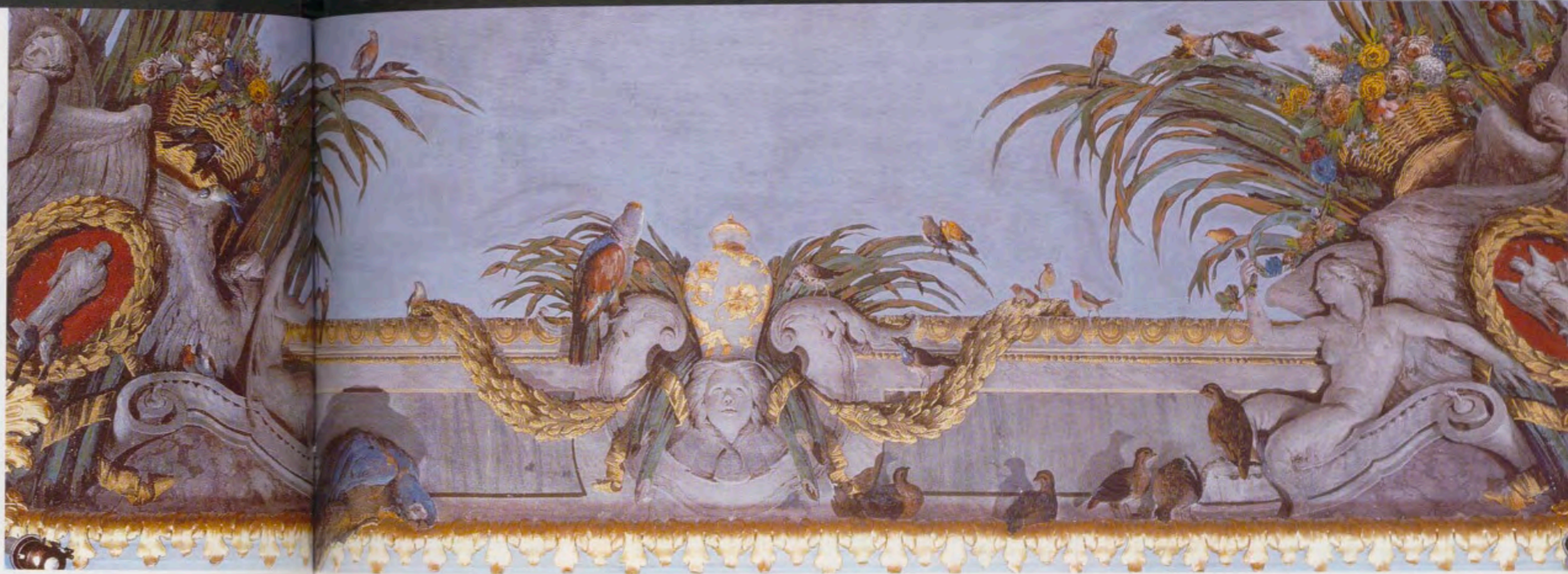
27.- Guacamayo ararauna (*Ara ararauna*); en la realidad, como ocurre con los guacamayos que a continuación se citan, esta ave tiene unos colores mucho más intensos, siendo el azul casi turquesa; sobre él aparece otro jilguero.

28.- Loro de plumaje grisáceo, alas marrones y cola verdosa y dorso azulado.

29.- Codornices (*Coturnix coturnix*), una de las especies de caza que aparecen en este fresco.

30.- Pechiazul medalla blanca (*Luscinia svecica*), especie emparentada con los ruiseñores; esta variedad existe en el centro de España. Se trata de un individuo macho, pues la hembra no presenta coloraciones vivas.

Decoración al fresco
en la bóveda del
Gabinete de los pájaros,
pared este.
Palacio Real de Madrid.



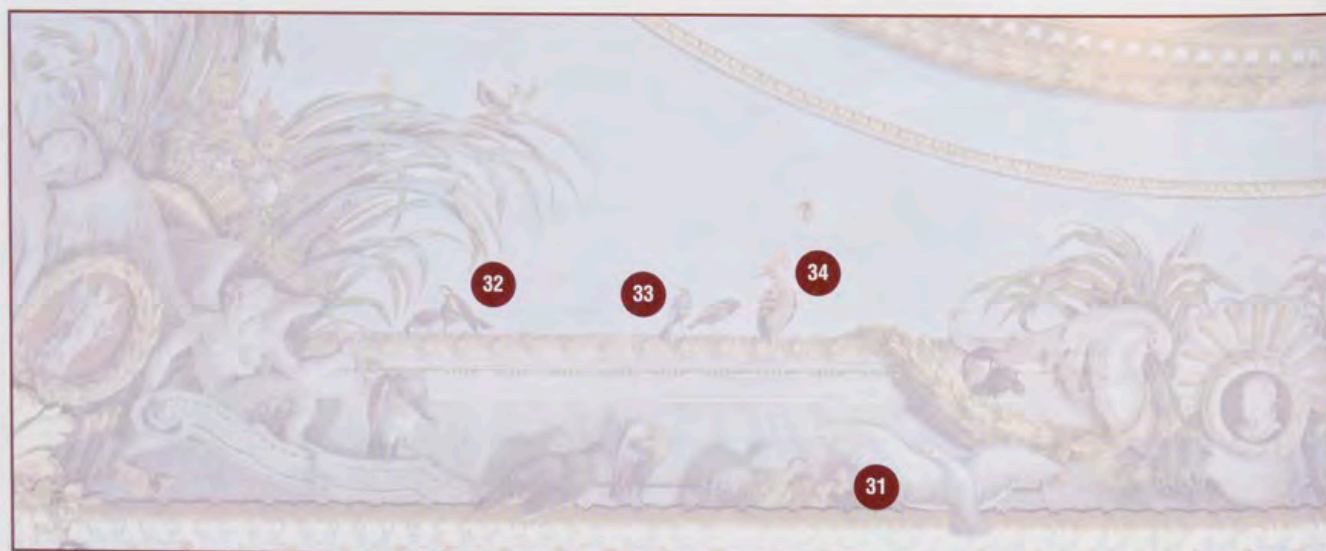
Codornices (*Coturnix coturnix*), una de las especies de caza que aparecen en este fresco.



Bóveda del Gabinete
de los pájaros, detalle:
pareja de faisanes plateados.



Decoración al fresco en la bóveda del Gabinete de los pájaros, pared sur. Palacio Real de Madrid.



Bóveda del Gabinete de los pájaros, detalle: Abubilla y pinzón común.

31.- Paloma doméstica blanca (*Columba sp*), con las alas desplegadas como para proteger a sus pichones, aún recostados, detrás, en el nido. Es característico el borde rojizo de los ojos.

32.- Carbonero común (*Parus major*), con careta blanca y pecho amarillo dividido por una franja negra.

35.- Pinzón común (*Fringilla coelebs*), con el papo de color anaranjado y barras blancas en las alas. Es un macho, pues la especie presenta dimorfismo sexual.

34.- Abubilla (*Upupa epops*). Caracterizada por su cresta de plumas y por el color siena claro de su plumaje, y las franjas alares negras y blancas. Esta especie se encuentra en Europa, Asia y África. El pájaro que está a su lado no corresponde a ninguna especie europea.

35.- Guacamayo rojo (*Ara chloroptera*). Esta ave de origen suramericano alcanza una longitud de 89 centímetros. Los colores vivos de su plumaje aparecen velados, resaltando poco el rojo, el azul y el verde. En contraste con su gran tamaño hace pareja con él un pequeño jilguero.

36.- Lavandera boyera (*Motacilla flava*). La identificación es algo aventurada, debido a la postura forzada, si bien es característico el tono amarillo del plumaje del pecho y la cabeza y dorso grisáceos, así como la postura erguida.

37.- Jilgueros (*Carduelis carduelis*) -posados sobre las hojas encima del cesto con flores-, con su antifaz escarlata y la franja alar amarilla; junto a ellos aparece lo que podría ser un jilguero joven, ya con plumas, aunque sin los colores de sus progenitores. En algunas zonas a estas aves se les denomina "colorines".

38.- Gallinas de guinea, o pintadas (*Numida meleagris*). Esta gallinácea se encuentra libre en la naturaleza y puede criarse en domesticidad como una gallina más, aunque por su plumaje, salpicado de pintas blancas sobre fondo azul acero, hace que sea también vista como un ave ornamental, al igual que los faisanes y los pavos reales.

39.- Grupo de tres grajillas (*Corvus monedula*) en tres posturas distintas: una de ellas se acicala las plumas bajo el ala; es coherente que represente en grupo a este córvido, pues es de costumbres gregarias.



Las aves y pájaros a los que hasta aquí hemos hecho referencia están posados en la cornisa y en la sobrecornisa, bien sobre los fingidos adornos de mármol o estuco, bien sobre las guirnaldas o las espadañas verdes, y están representados con una intención realista, aunque no ha sido posible identificarlos a todos; tal vez una limpieza del techo facilitase el hacer más precisiones, pues en general el colorido es más apagado de lo que debiera. No son realistas, sin embargo, las aves que están representadas en vuelo, en el centro del techo, y que parecen responder a un repinte o retoque del fresco en época posterior, quizá por daños que hubiera sufrido la pintura, debido al humo, en la parte central, lo que, según Sancho, se explica por la abundante iluminación necesaria para la "mesa de trucos" o billar⁸. La composición central consiste en una desbandada de pájaros pequeños, en general no identificables con especie alguna, aunque los que pueden asemejarse a aves reales parecen fringílidos y paros, como jilgueros y herrerillos comunes; algunas de las más altas pudieran ser golondrinas, pero evidentemente el pintor que las representó no pretendía, como el que hizo las de las sobrecornisas, "retratar" con fidelidad las especies, sino sólo representar un "argumento" dramático que animase el techo, dándole movimiento con el vuelo de las aves: todos estos pájaros huyen en desbandada de unas rapaces -cuya representación tampoco es fiel, pero se aproxima al gavilán; una de ellas ha atrapado a un jilguero entre sus garras- que surcan el cielo abierto, y para escapar se meten, por la abertura oval fingida en el centro del techo, en esta especie de refugio donde ya habían encontrado amparo otros congéneres. Con esta excusa, que pese al repinte parece que debe datar del momento original de toda la composición, el pintor ha justificado la singular "pajarera" dieciochesca que constituye esta sala, y que permite imaginar no sólo la riqueza del Gabinete ornitológico del Infante, sino las especies de guacamayos y otras aves americanas que animaban las salas de los palacios, y los "gallineros" que Don Luis tuvo en los Sitios Reales, y sobre todo en Aranjuez: los plumajes de la vida en palacio, de la caza, de la cría y del coleccionismo revolotean así, todavía, en el "Gabinete de los pájaros" del Palacio Real de Madrid.

NOTAS

¹ Sobre el Infante Don Luis me remito a la tesis, aún inédita, de Rosario Peña sobre *El infante don Luis de Borbón, mecenas y coleccionista*, dirigida por el Dr. Don Rogelio Buendía, y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre lo publicado destaca el catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza en 1997, y cuyo comisario fue Don Juan José Junquera, con completa bibliografía.

² Agradezco cordialmente a Don Francisco García Martín, que está preparando la publicación de un estudio sobre este asunto, la copia del inventario de los pájaros disecados de la Testamentaria

Luis Paret, Colarreja colorada, macho y hembra.

Lámina de la Colección de las aves que contiene el gabinete de Historia Natural del Sermo. Sr. Infante D. Luis. Museo Nacional del Prado.

del Infante, de gran utilidad para la redacción de este artículo. También le debemos el conocimiento de la existencia de algunas de las aves disecadas que formaban parte del Gabinete de Ciencias Naturales del Infante Don Luis, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, procedentes, a través del Instituto de Segunda Enseñanza "El Greco", de las colecciones del cardenal Don Luis de Borbón, hijo del Infante. Cfr. AA.VV.: *Catálogo de fondos históricos del I.B. "El Greco"*, Toledo, 1995, pp. 112-116. Según amable comunicación de Don Francisco García, entre las aves disecadas que al morir Don Luis se hallaban en su Gabinete se pueden identificar las que aquí señalamos con los números 1, 2, 3, 5, 9, 13, 17, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 28 y 30. De hecho, estas dos últimas se conservan aún en el Museo de Santa Cruz.

³ *Viaje de España*, Madrid, Vda. de Ibarra, 1795. Tomo VI, p. 61.

⁴ Especialmente en "Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los palacios reales", *Reales Sitios*, n° 117, tercer trimestre de 1995, pp. 17-26. También en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini*, Comunidad de Madrid, 1993. Por último, este investigador pronunció en el Museo del Prado una conferencia en 1997 sobre éste y otros techos de los Tiepolo, que aún está pendiente de publicación. Agradezco cordialmente a este compañero su apoyo, pues no sólo me señaló el interés de este techo y me impulsó a escribir este artículo, sino que a él se deben los datos que aquí no son puramente ornitológicos.

⁵ Cfr. el artículo de José Milicua "Las aves de Paret" en el catálogo de la exposición *Luis Paret y Alcázar*, Bilbao, 1991.

⁶ En la colección de aves disecadas del "Gabinete de Naturaleza" de Don Luis abundaban también variedades de gallináceas y palomas, sin duda como reflejo del elevado número de ejemplares que poblaban los gallineros de este Infante y los de sus sobrinos.

⁷ Destacan, entre estos, una pareja de avestruces (*strutio camelus*), el macho delante y la hembra de plumaje gris y cola grisácea tras éste. Un macho de Somorgujo lavanco (*Podiceps cristatus*) en vuelo, un rabihorcado magnífico (*Fregata magnificens*), o fragata ave marina de cola ahorquillada y plumaje negro.

⁸ Sancho observa que en esta reducida habitación colgaban nada menos que cinco arañas.

BIBLIOGRAFÍA

Phelps, William H., Jr., y Meyer de Schauensee, Rodolphe: *Las aves de Venezuela*. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978.

Peterson, Roger, Mounfort, Guy, y Hollow, P.A.D.: *Guía de campo de las aves de España y demás países de Europa*. Ediciones Omega, Barcelona, 1967.

Newman, Kenneth: *Birds of Southern Africa*. National Book Printers, Western Cape, 1996.

Lekagul, Boonsong, Round, Philip D.: *A Guide to the birds of Thailand*. Saha Karn Bhaet Co. Ltd., Bangkok, 1991.

Grewal, Birkram: *Birds of the Indian Subcontinents*. The Guidebook Company Limited, Hong Kong, 1995.

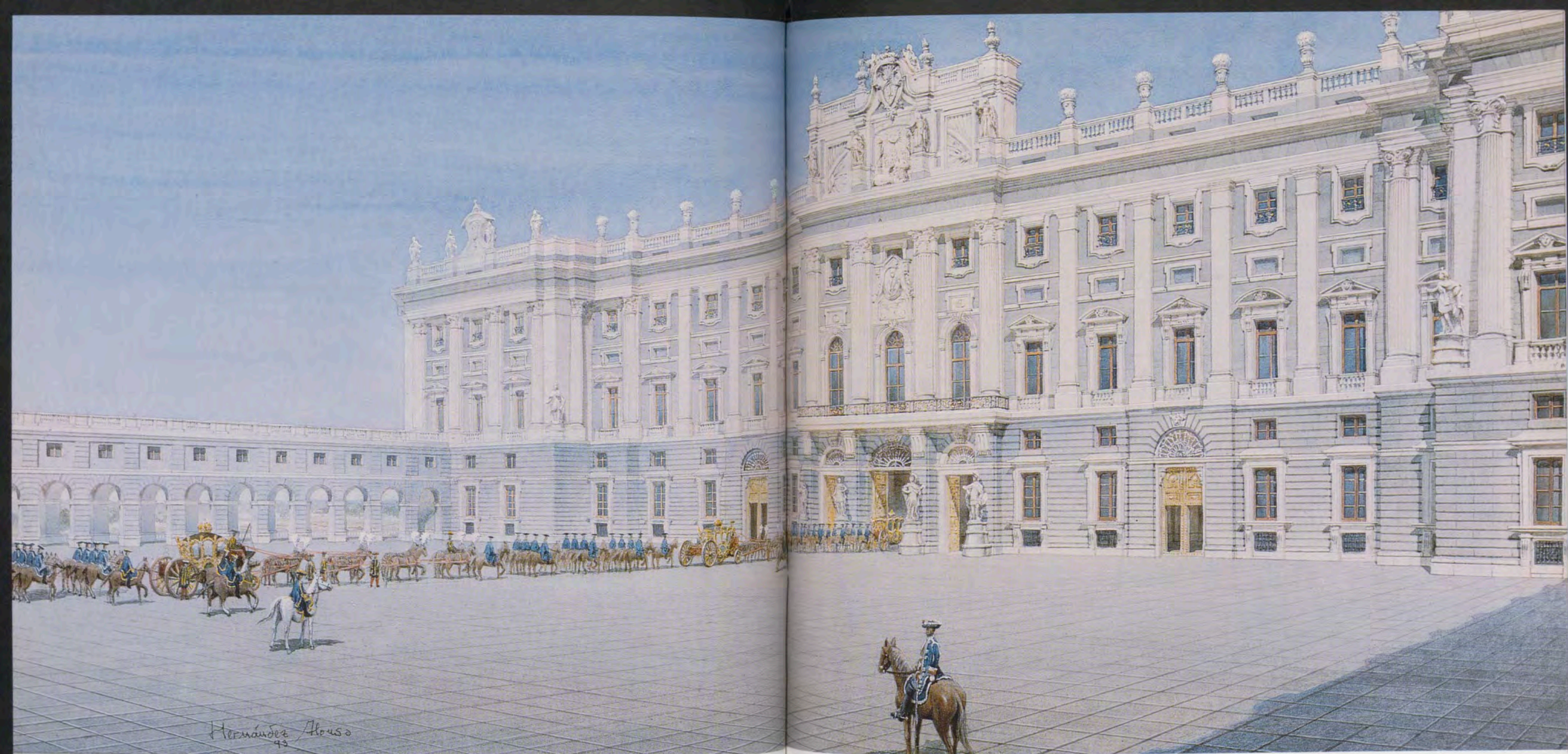
Raffaele, Herbert A.: *Birds of Puerto Rico and the Virgin Islands*. Princeton University Press, Oxford, 1989.

Bruun, Bertel: *Birds of Britain and Europe*. The Hamlyn Publishing Group Limited, London, 1970.

VV.AA.: *Birds of North America*. A field guide to. National Geographic Society, Washington, 1985.

VV.AA.: *Las aves de España*. Selecciones del Reader's Digest. Madrid, 1972.

S.E.O. y Agencia de Medio Ambiente: *Atlas de las aves nidificantes en Madrid*. Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1994.



Hernández Alonso
43

La fachada principal del Palacio Real de Madrid según el proyecto definitivo de G.B. Sacchetti, con los pórticos de acuerdo con el diseño de Ventura Rodríguez. Perspectiva a la acuarela por F.J. Hernández Alonso.

El Palacio Real de Madrid como no llegó a ser

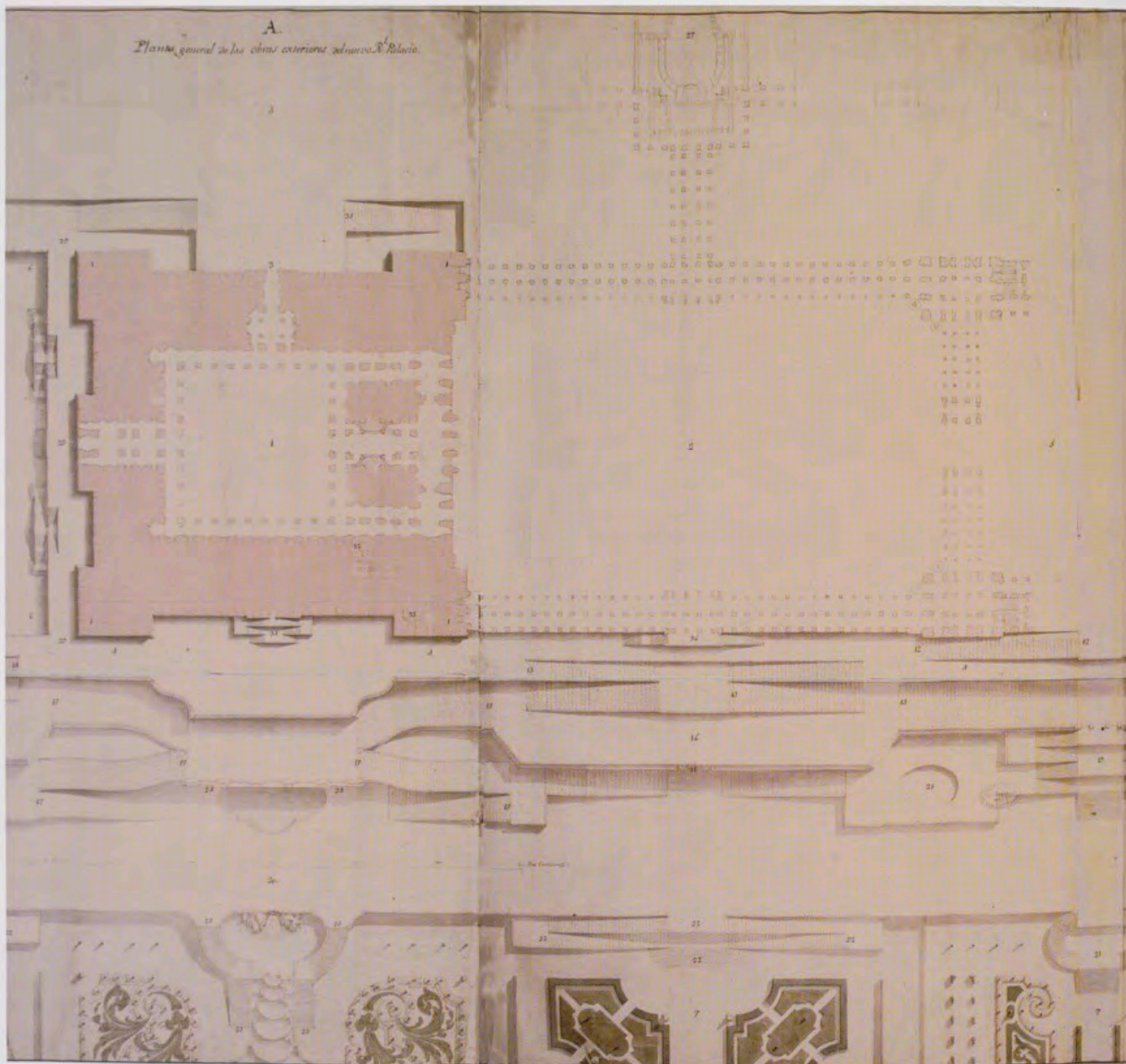
Reconstitución perspectiva de la fachada, la escalera principal y la galería de la Reina según los proyectos de G.B. Sacchetti

Por José Luis Sancho y Francisco J. Hernández Alonso

Cuando un cliente importante quiere emprender una gran obra de arquitectura rara vez se conforma con las plantas, los alzados y las secciones; desea "ver" lo que aún no ha empezado a edificarse, y para ello los medios usuales hasta ahora eran las maquetas y los diseños en perspectiva. A esta regla no escapó el Palacio Real de Madrid pues, aparte de los numerosísimos planos dibujados y aún en parte conservados, se realizó un buen número de "modelos" o maquetas que sobre todo se referían a las partes más notables¹, en especial la Capilla y las escaleras principales, pero ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros, como tampoco la mucho más magnífica y famosa maqueta del vasto proyecto de Juvarrá. Como el tiempo ha devorado también muchos alzados y secciones, resulta difícil para quien no es especia-

lista representarse imaginariamente el aspecto que un edificio como el Palacio Real de Madrid hubiera tenido conforme a los proyectos originales, o el que llegase a tener antes de experimentar modificaciones sustanciales.

Por ello pareció conveniente que, dentro de los trabajos de investigación histórica y documentación planimétrica que desarrolla la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, se plantease llevar a cabo una serie de reconstituciones gráficas de los más importantes edificios del Patrimonio Nacional, ilustrando los grandes cambios de imagen que supusieron las variaciones respecto a las ideas o realizaciones iniciales². De las perspectivas hasta ahora efectuadas, las que aquí se publican se refieren a la imagen que hubieran ofrecido la fachada principal y algunas partes muy im-



Ventura Rodríguez: proyecto general para las obras exteriores del Palacio Real, 1758.
Detalle con los pórticos de la plaza de Armas. A.G.P. 1176.

portantes del interior del Palacio Nuevo de Madrid si se hubieran llegado a realizar conforme al proyecto de Giovanni Battista Sacchetti, sin las alteraciones y adiciones de Francisco Sabatini ³.

LA FACHADA PRINCIPAL

Aunque a primera vista pueda parecer prácticamente igual a como ahora está, la fachada sufrió considerables modificaciones por orden del apenas llegado Carlos III en 1760. Entonces Sabatini amplió el balcón central, sosteniéndolo sobre cuatro columnas de orden dórico que ocuparon el lugar de los cuatro emperadores romanos nativos de Hispania; convirtió en huecos de tamaño normal los tres grandes ventanales centrales de medio punto que iluminaban el Salón del Trono; despojó el ático de su decoración escultórica alegórica, sustituyendo el león con el "plus ultra" y el zodiaco por un reloj, y coronó con las campanas de éste dicho cuerpo, que hasta entonces remataban de manera grácil dos ángeles o famas ⁴.

De ninguna de estas innovaciones puede decirse que sea estéticamente afortunada. Los tres grandes ventanales hubieran dado variedad y animación a la fachada, y aunque las columnas del balcón son los mayores monolitos graníticos de Madrid, al compararlas con el orden gigante que articula el bloque construido por Sacchetti resultan de proporción infelizmente pequeña. Además, Sabatini llevó a efecto una resolución ya tomada en el reinado anterior, pero que Sacchetti siempre se resistió a cumplir, ofreciendo una tozuda resistencia pasiva: que las balastradas de los balcones fueran de hierro, y no de mármol, salvo la del central. Pero en lugar de las elegantes formas a la francesa con que los habría forjado el cerrajero Jean-Baptiste Platon -como había hecho los de la planta alta- durante el reinado de Fernando VI, Sabatini optó por la forma de balaustre tradicional en la rejería española, aunque de una masividad tremenda que sin embargo resulta necesaria para quedar proporcionada con los grandes bloques pétreos del edifi-



La fachada principal de Palacio en nuestros días.

cio. A causa de tal concordancia estética Sacchetti siempre prefirió hacer balaustradas de mármol, excepto en el balcón central, donde sí sería de hierro con adornos de cobre dorado, y así lo hemos representado en la acuarela. Las carpinterías de las ventanas sugieren, sin entrar en detalles, las que se labraron en el taller de puertas y ventanas de caoba dirigido por Mateo de Medina, mientras que para las puertas nos hemos acomodado a los diseños que se idearon para hacerlas de bronce ⁵.

Por otra parte, el dibujo muestra los pórticos que habrían formado los costados de la plaza de Armas. Estas "mangas" habían de unir el Palacio con los nuevos edificios, destinados a los caballeros pajes, ballestería y otros servicios palatinos, que debían formar una antepiazza más hacia el Sur en la que desembocaría un gran viaducto sobre la calle de Segovia. Todo este grandioso esquema urbanístico se debe a Sacchetti, pero para la forma definitiva de estos pórticos se prefirió el diseño de Ventura Rodríguez, pues resultaba mucho más abierto y ligero: las pantallas de arcos permitían una vista muy bella del campo desde la plaza, y sobre ellas corría un pasadizo de comunicación al nivel del primer entresuelo de la residencia real. La llegada de Carlos III y el consiguiente proyecto de ampliación del Palacio por Sabatini, con las dos alas salientes hacia Mediodía y el patio de honor cerrado, darían por completo al traste con el esquema sencillo pero grandioso de Sacchetti y Rodríguez ⁶.

Esta "vista" del estado que hubiera ofrecido la fachada de Palacio, según las ideas definitivas, antes de la llegada de Carlos III, adquiere mayor interés teniendo en cuenta que casi todos los dibujos y vistas de conjunto conocidos reflejan estados intermedios del proyecto ⁷, y que algunas imágenes ofrecen datos, pero no son del todo satisfactorias ⁸.

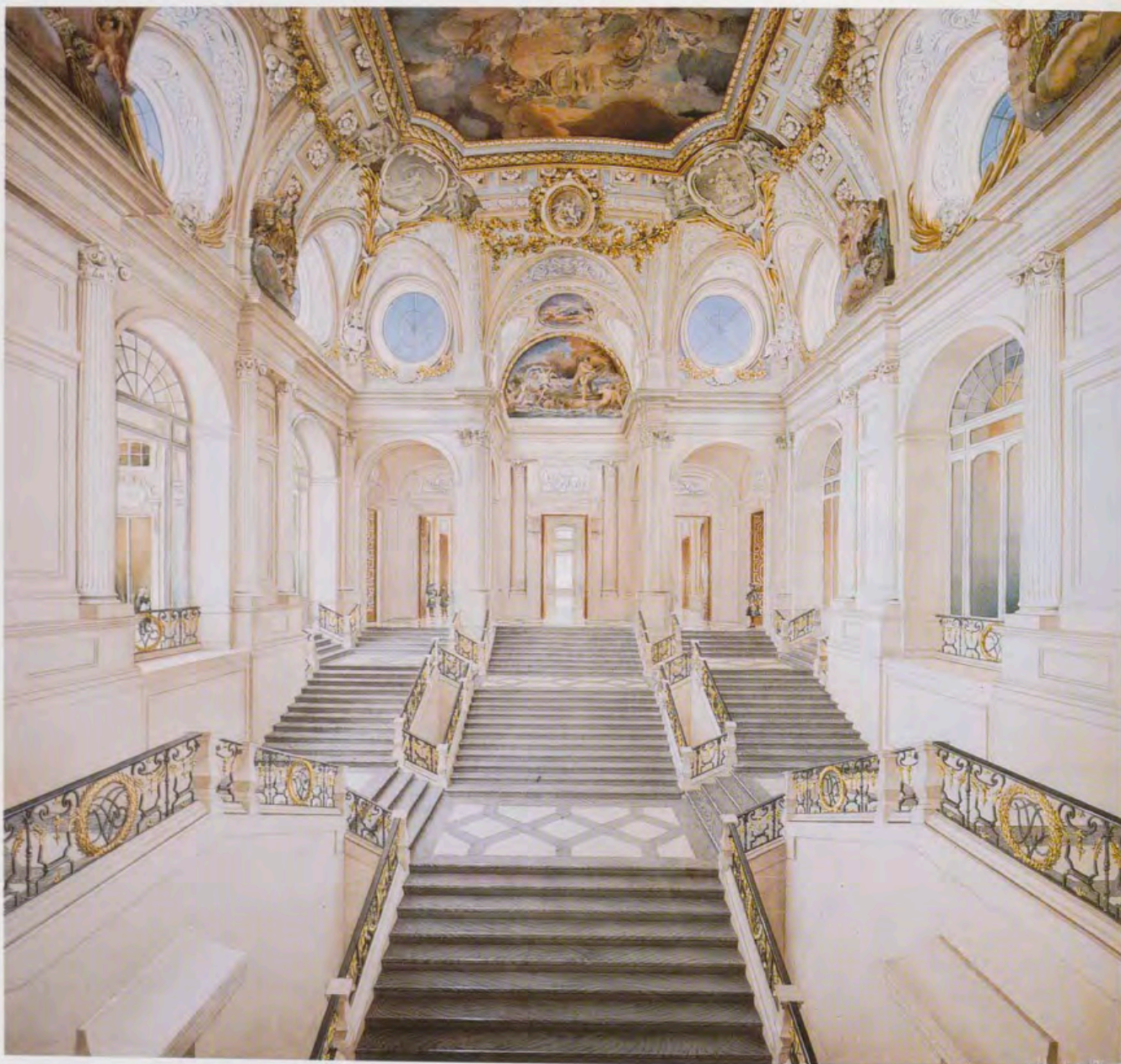
LA ESCALERA PRINCIPAL

Esta perspectiva ilustra el aspecto que había de tener la escalera principal de mano derecha o "del rey" en el Palacio de Madrid, igual y simétrica a la de la reina que había de estar a la mano izquierda del zaguán.

Giovanni Battista Sacchetti había llegado a su proyecto definitivo para las escaleras principales en 1746 a través de un largo proceso complicado con críticas y competencias, ilustrado por una consulta a los arquitectos romanos Fuga, Vanvitelli y Salvi, y zanjado mediante un concurso de ideas en 1746 que acabó dándole la razón al discípulo de Juvarrá ⁹.

Por desgracia, las rampas no llegaron a construirse según los diseños de G.B. Sacchetti, pero sí las dos idénticas cajas de escalera que, sin la disposición de las subidas a la que respondían, pierden gran parte de su sentido espacial.

Ambas cajas quedaron destinadas a distintas funciones desde que Carlos III ordenó condenar una de ellas, habilitándola como salón de bailes, y dejar como tal escalera sólo la de mano izquierda; Carlos IV mantuvo



La escalera principal de mano derecha, o del rey, de acuerdo con el proyecto definitivo de G.B. Sacchetti, 1747, según se vería desde el rellano donde estaba la entrada al salón de bailes o de funciones. Perspectiva a la acuarela por F.J. Hernández Alonso.

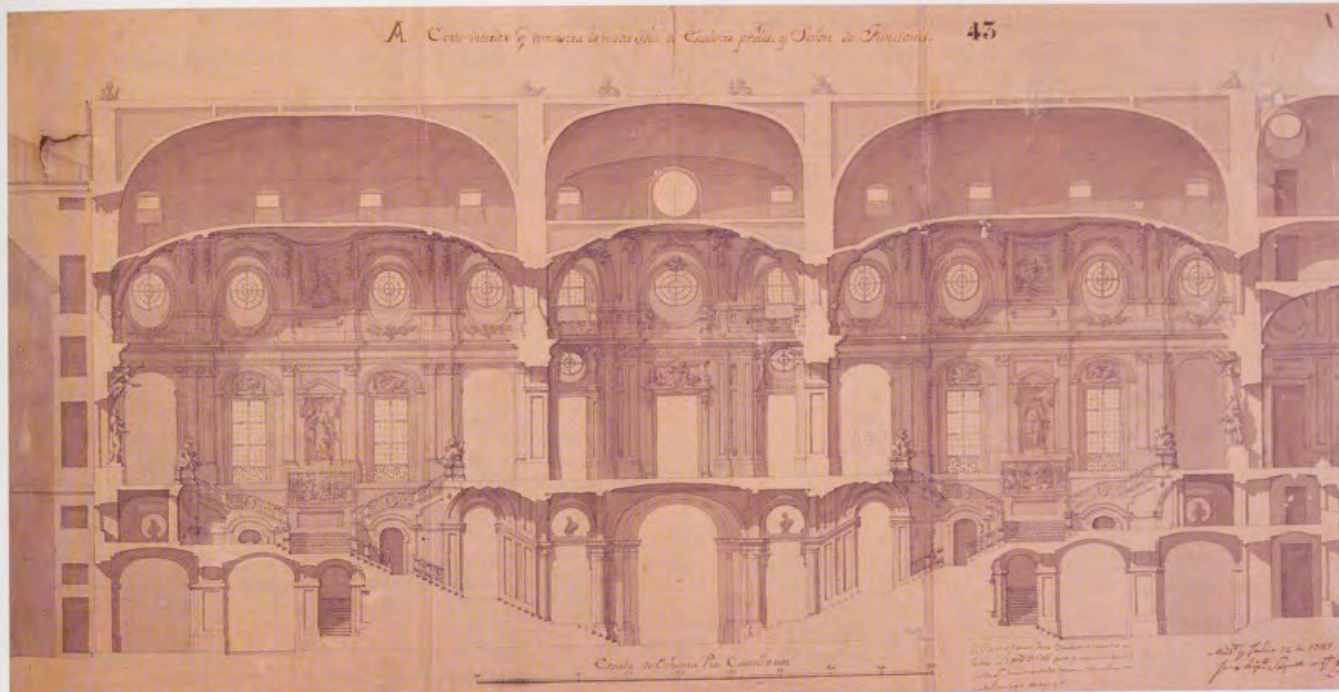
esta disposición, pero invirtiéndola, y así ha llegado hasta nosotros: la escalera en la caja de la derecha, y el Salón de Columnas en la izquierda.

Francisco Sabatini, inspirándose en la escalera del Palacio Real de Caserta, dispuso en 1760 las rampas actuales, y él mismo dirigió la obra nueva y el traslado de los peldaños en 1789, cuando Carlos IV ordenó invertir la disposición.

Por tanto, el fin de esta imagen es recuperar idealmente el sentido espacial del proyecto de Sacchetti al que corresponden las actuales cajas de escalera, poniendo de manifiesto la teatral magnificencia que desplegaba en esta escenografía clave del interior regio. El plano 74 del Archivo de Palacio, con la planta y la sección, muestra con perfecta claridad que la caja tal y como Sacchetti la realizó y puede verse ahora, si bien, sobre la marcha, parece que decidió conferirle mayor airesidad dándole un poco más de altura, de modo que los arcos son menos rebajados y la bóveda tiene más peralte en la realidad que en el di-

bujo. La proporción del espacio central resulta así casi cúbica¹⁰.

El diseño, sin embargo, resulta plenamente fiable por lo que se refiere a la planta, ya totalmente definitiva. El atento estudio de la planta y de los documentos elaborados con motivo del concurso de proyectos de 1746 permite reconstruir con exactitud las características de la escalera, que no era nada incómoda, pese a la "leyenda negra" con que la cubrieron Sabatini y la ignorancia posterior¹¹. El ascenso se repartía en cincuenta y un escalones dispuestos teatralmente¹². La altura de los peldaños no era en absoluto excesiva, como ha venido afirmando la tradición muy ligeramente informada: como una vivencia vale más que mil palabras, baste decir que la escalera del Príncipe, en el mismo Palacio Real, nos permite experimentar cuál era el esfuerzo físico, muy poco a decir verdad, que hubiera exigido la subida de la principal según fue proyectada por Sacchetti¹³. La comparación entre unas y otras dimensiones de peldaño nos indica que si Sac-



G.B. Sacchetti: proyecto para las escaleras principales del Palacio Real (1745), enviado a Roma. A.G.P. 4583.

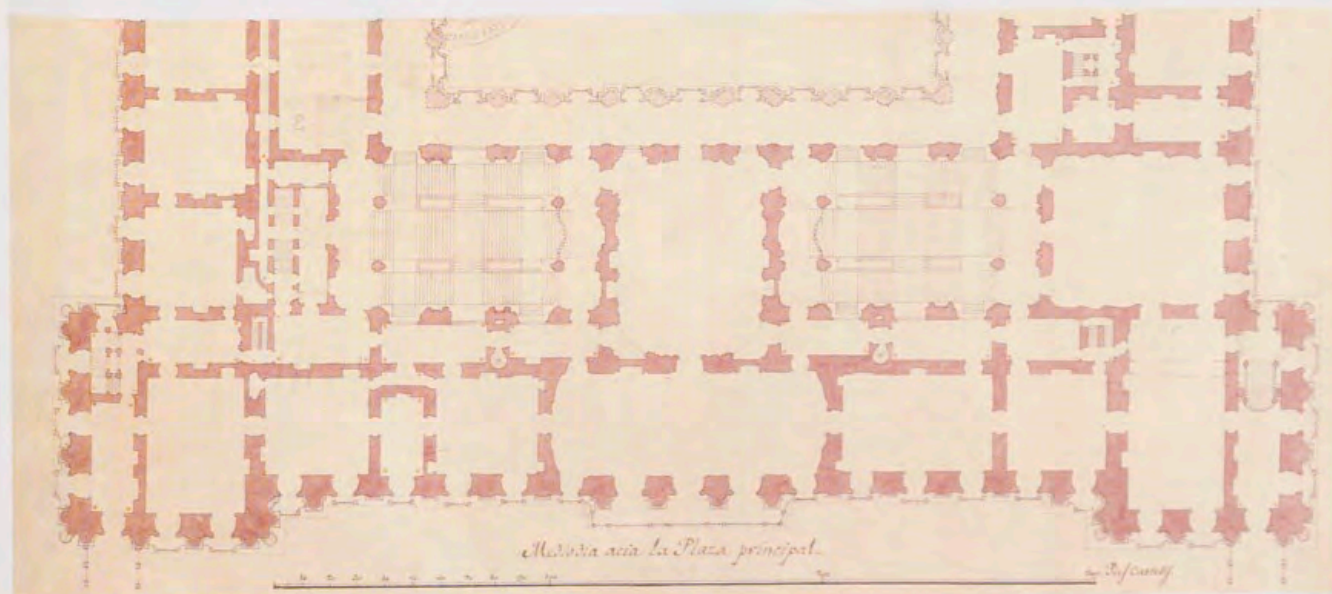
chetti hubiera podido habría rebajado el “agua” a cinco milímetros en lugar de a nueve, y habría disminuido la altura real en medio centímetro, como mucho uno, y nunca la hubiera bajado más de 14 centímetros ni les hubiera dado más de 43 centímetros de huella, pues a la vista está que consideraba que una altura menor o una huella mayor, como los doce que Sabatini le dio, supondrían un resultado fatigoso por dar en el extremo opuesto¹⁴.

Al fondo de esta escalera del Rey se abrían las puertas que daban paso a la gran sala de guardias, de gran altura, pues su bóveda estaba al nivel de las del piso segundo; y desde ese vasto espacio comenzaba la secuencia de salones del cuarto del Rey, que habían de estar decorados ricamente con mármoles, en especial el del Trono.

LA GALERÍA DE LA REINA

Pero la galería que en el cuarto de la Reina abría sus balcones hacia los jardines del Parque habría tenido que igualar, o incluso superar en riqueza decorativa y marmórea, al propio Salón del Trono, y por ello hemos querido ofrecer aquí una perspectiva de lo que hubiera sido el más suntuoso interior del Palacio diseñado por Sacchetti.

Ya bajo Felipe V se había pensado hacer una “galería de la Reina” en ese lado, y concretamente en el centro de la fachada, es decir justo donde está el comedor de gala: la casualidad quiso que un diseño del primer Borbón se llevase a cabo con Alfonso XII. Pero el cambio de los planes de distribución entre el final de aquel reinado y el principio de Fernando VI dio lugar a que por último la galería de la Reina que-



G.B. Sacchetti: planta del piso principal del Palacio Real (1747), detalle. Muestra la distribución y las escaleras definitivas. A.G.P. 104.

dase desplazada del centro de aquella crujía, correspondiendo a los seis balcones que separan la "torre de la reina" del resalto central de la fachada de Poniente¹⁵.

La fuente directa de inspiración para el arquitecto fue sin duda la galería que su maestro Juarra había diseñado para el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, de la cual nos han llegado múltiples referencias pero ningún plano¹⁶. Por el contrario, de ésta proyectada para Madrid contamos con las secciones de Sacchetti que en su momento publicamos¹⁷. Un atento estudio de estos diseños y una cuidadosa labor de campo, comparándolos con las formas ornamentales efectivamente realizadas por el turinés en diversas partes del Palacio, nos han permitido reconstruir los volúmenes y proyecciones de la ornamentación, mientras que el hallazgo de la memoria para la decoración con mármoles ha supuesto la recreación imaginaria de su brillante policromía¹⁸.

Como no contábamos con diseño alguno del pavimento hemos adaptado a este objeto una de las trazas ideadas por Bonavía para el Palacio de San Ildefonso por aquellos años. Las puertas representadas son las que se hicieron bajo la dirección de Mateo de Medina y que Carlos III desechó, aunque estaban ya todas terminadas. Al fondo, en el contraluz de una puerta abierta, la silueta del personaje que nos da la escala del espacio es la del propio Fernando VI, retratado por Ranc cuando aún era príncipe, invitándonos a seguir la visita imaginaria por los interiores de un Palacio que nunca llegó a decorarse según las ideas del equipo que lo levantó.

NOTAS

* Las acuarelas que ilustran estos proyectos históricos han sido realizadas por Francisco Javier Hernández Alonso, perspectivista en la Dirección de Arquitectura y Bienes Inmuebles del Patrimonio Nacional. La investigación, que le ha servido de base y la asesoría continúa durante su ejecución, así como el presente texto, se deben a José Luis Sancho, historiador del Patrimonio Nacional.

¹ Cfr. F.J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, especialmente pp. 44-46.

² Siguiendo esta línea de trabajo está ya realizada una perspectiva de la fachada principal del Palacio Real de La Granja según el proyecto de Juarra, publicada por José Luis Sancho en *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional - Fundación Tabacalera, Madrid 1995, p. 532. Asimismo, hay nueve terminadas, y cinco en proceso de ejecución, de una serie relativa al Palacio Real de El Pardo, una de las cuales vio la luz en el catálogo de la exposición *Francisco de Goya. Cartones y tapices*, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, 1997.

³ No cabe aquí extenderse más de lo imprescindible sobre los cambios en el proceso de proyecto del Palacio Real, que han sido estudiados por Plaza [cit. n. 1]. Antes se ocupó de este tema M. Durán Salgado, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935. Más recientemente hay que citar J.L. Sancho, "Reforma exterior", "Obras exteriores" y "Ampliación o Aumento" del Palacio Real Nuevo de Madrid, en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini* dirigida por Delfín Rodríguez, Madrid, 1995. Un estado bibliográfico de la cuestión y elenco de planos históricos puede encontrarse en Sancho, obra citada en nota 2.

⁴ Todos estos aspectos han sido muy bien estudiados por F.J. de la Plaza. Ver también M^a. L. Tárraga Baldo: *Giovan D. Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992.



La galería de la reina, cuyos balcones habían de abrirse hacia los jardines del Parque. Perspectiva a la acuarela por F.J. Hernández Alonso.



G.B. Sacchetti: proyecto definitivo para las escaleras principales, concebido en 1745 y aprobado en 1747. A.G.P. 74.
Detalle con la sección longitudinal de la escalera de mano derecha.

⁵ A.G.P., planos 42 y 43.

⁶ Para las referencias del proyecto de Rodríguez, véase J.L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales*, 1995, p. 104 [cit. n. 2].

⁷ Tal es el caso del cuadro que se subastó en Londres y fue publicado por Diego Angulo Íñiguez en *A.E.A.* Del mismo modo, los alzados de esta fachada realizados en el estudio de Sacchetti son anteriores; los delineados por Gian Battista Novello, de gran belleza, que se encuentran en la Biblioteca Marciana de Venecia, reflejan las ideas al respecto en 1742 y 1747, ésta ya definitiva pero sin la escultura. Aún anterior, de 1757, es la sección longitudinal del Palacio y de la Plaza de Armas (A.G.P., 57, y Biblioteca Real de Turín; también en la Marciana por Novello) donde algo se puede percibir de la fachada. Donde mejor se advierten las intenciones definitivas de Sacchetti, en cuanto a las balaustradas de los balcones, es en los planos 84 y 85, relativos a las bajadas cubiertas al Parque, donde figura la "torre del rey" en 1757, y en el 59, que es un croquis de las bajadas de aguas pluviales en una de las fachadas de Palacio.

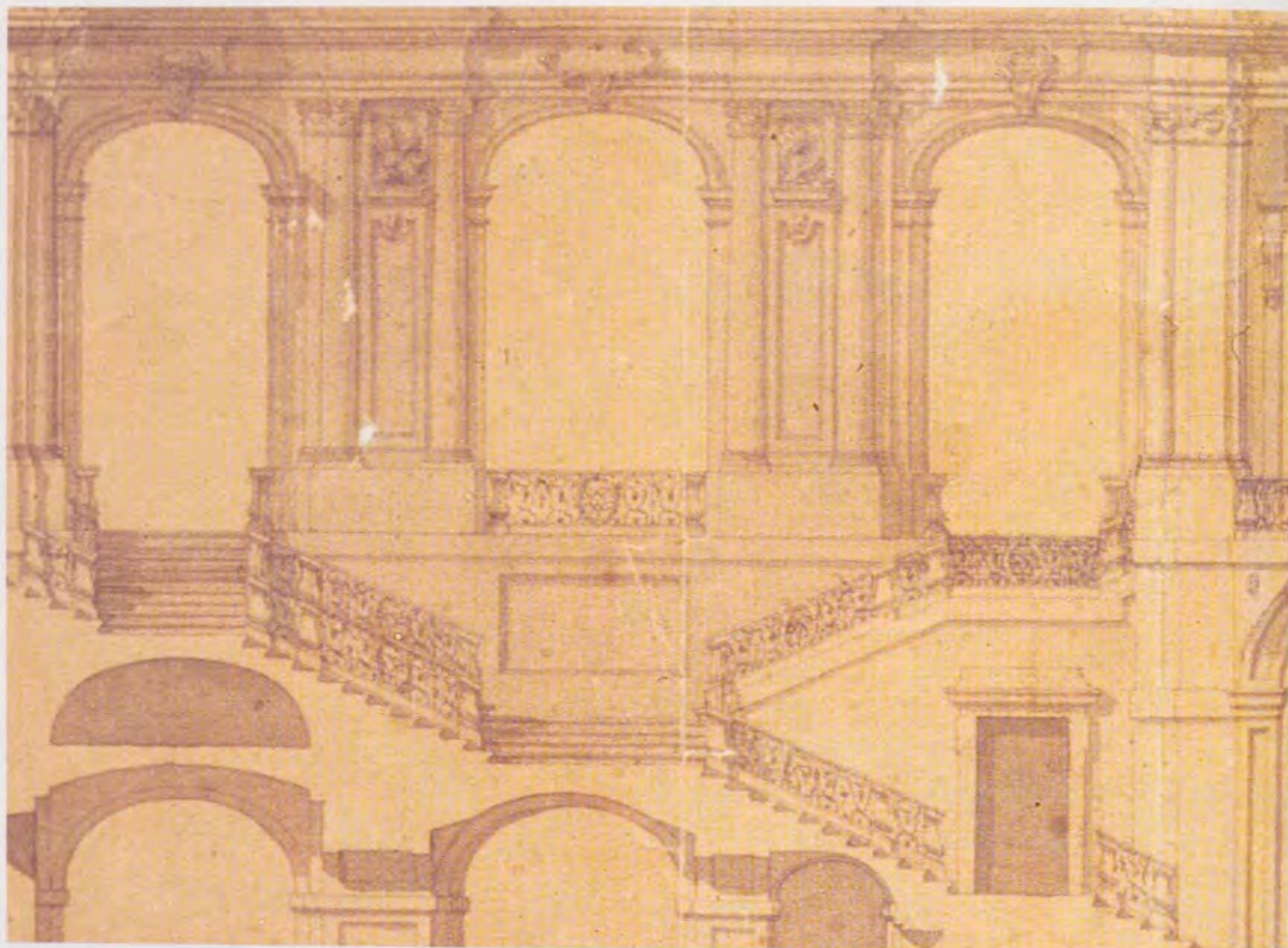
⁸ Tal es el caso de la estampa con Fernando VI que publicó Tormo en *Las Viejas series icónicas de los reyes de España*. El lienzo debido a Antonio Joli resulta muy poco preciso en los detalles debido a la lejanía del punto de vista, en la ermita del Ángel.

⁹ Además de los textos de J. Garms "Vanvitelli und Spanin. Ein projekt für die Ehrenstiege des Madrider königpalastes" en *Storia dell'Arte*, 11 (1971), pp. 173-178, y de F.J. de la Plaza [cit. n. 1], ver J.L. Sancho: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli; el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", *Storia dell'Arte*, n° 72 (1991), pp. 199-252.

¹⁰ Tiene 14,57 metros de ancho y 16 de largo, y unos quince de alto. El citado plano n° 74 contiene planta ("Nueva idea de la escalera principal del nuevo Real Palacio, tomando más sitio que en la primera de las piezas contiguas") y sección ("Perfil de nueva idea de las escaleras principales del Real Palacio, tomando más sitio que en la primera y dando otra introducción a los apartamentos").

¹¹ Ver J.L. Sancho, 1991, nota 59, descripción de la escalera por Sacchetti [cit. n. 9].

¹² Contando desde la plataforma "B", elevada tres gradas sobre el piso del zaguán, donde se esperaba para tomar el coche, hasta el nivel del piso principal, había treinta y dos pies, o sea nueve metros (8,96) de altura, que el arquitecto dividió en cincuenta y un escalones, repartidos en un primer tramo de once, un segundo de nueve, y un tercero de once que llegaba al rellano central,



G.B. Sacchetti: proyecto definitivo para las escaleras principales, concebido en 1745 y aprobado en 1747. A.G.P. 74.
Detalle de la escalera de mano izquierda.

desde donde, ascendiendo por el eje central, seguía un cuarto tramo de once, y un quinto de nueve. Desde el rellano central, dos cortos ramales de cuatro escalones llevaban a sendos rellanos laterales, de cada uno de los cuales partían dos tiros repartidos en un tramo de once y en otro de cinco escalones; otros ramales de cuatro volvían a conectar el tiro central con los laterales de frente por las segundas mesetas. El desembarco central tiene 5,18 metros, y los laterales 5,56, que corresponden con toda exactitud, respectivamente, con los 18,5 y los 12 pies citados en los documentos.

¹⁵ Al dividir la altura (32 pies) por el número de escalones se obtiene la altura de estos, dieciséis centímetros, confirmada por la documentación que nos dice que su altura real era de ocho dedos y tres cuartos -es decir, 15,9 cm., siendo el dedo equivalente a 18 mm.-, pero que la aparente había de ser de ocho dedos y cuarto, es decir 15 cm. Esa diferencia de nueve mm. había de ser absorbida por una ligera inclinación de la superficie del peldaño, la cual en italiano se denomina "acqua", o sea agua, que es como a partir de ahora la denominaremos. En comparación, hay que observar que los escalones de Sabatini tienen una altura real de 12,6 cm., un "agua" de 6 mm. y, por consiguiente, una altura aparente de 12; su huella es muy profunda, 47 cm., teniendo 4,6 centímetros de vuelo el bocel. Si bien es cierto que tres centímetros es bastante diferencia, hay que notar que las subidas de Sabatini son casi fatigosas por lo excesivamente tendidas, y que el escalón de Sacchetti es razonable, aunque en las escaleras de Palacios se tendiera a hacerlos más bajos a causa, entre otras cosas, de las sillas de manos. Más asperos eran en principio los escalones de la escalera del Príncipe que, según Pietro Frasca, tenían nueve dedos y dos tercios de altura, y su huella diecisiete dedos, es decir 16,8 y 50,6. Es interesante notar que en la realización de esta escalera Sacchetti se sometió a la corrección de Frasca con un resultado muy cercano al que finalmente obtuvo en la principal: el número de escalones es idéntico, 51; su altura real es de 16,5, y la aparente de 15, con un "agua", por tanto, de 1,5 cm.; tienen de huella 43,5, y de vuelo 8.

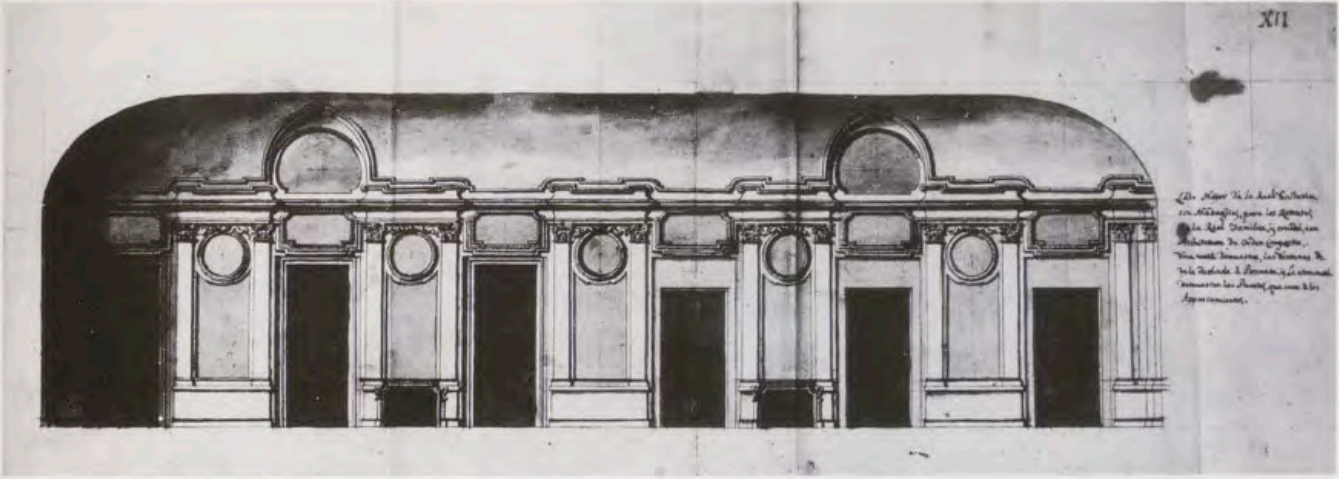
Ya puestos a comparar con otras escaleras del propio Palacio, valga notar que en la reservada del Rey, llamada del zaguanete, los escalones son más cómodos, con 15,4 de altura real (o sea, ocho dedos y medio) y 15 aparente, y casi la misma huella -sólo medio centímetro menos- e idéntico vuelo del bocel que en la del Príncipe; tiene, en consecuencia, sesenta y un escalones. Éstas serían las dimensiones ideales que en la época anterior a Carlos III se estimaba debían tener los peldaños. Por otra parte, nos ofrece ciertos datos complementarios y comparativos una escalera destinada al servicio, como es la llamada de Cáceres, donde las dimensiones de los peldaños son variables a causa de las diversas circunstancias que fuerzan cada uno de sus tramos. Así, en uno de ellos donde había total libertad para hacer el escalón y darle, por tanto, una medida ideal, éstas resultan ser 14 cm. de altura real y 15,5 aparente, una huella de 41 y 4,5 cm. de vuelo del bocel; en un tramo de mediana dificultad la altura real de los escalones es de 15, y la aparente de 14, con 37 de huella y 4,5 de vuelo, pero en otro difícil la real asciende a 17,5, con 16,5 aparente y 35 de huella, resultando una subida penosa.

¹⁴ En este sentido, sería conveniente comparar las dimensiones de los peldaños con los de las escaleras de El Escorial y del Alcázar de Toledo.

Inicialmente se había reprochado a Sacchetti que sus escalones, en el proyecto de 1744, tenían "diez dedos de altura y veinte útiles de huella", es decir 18 y 56. La solución enviada a Roma en 1745 suponía 54 peldaños cada uno de 8 dedos y 3/4, y un dedo y un octavo de agua, excesiva a todas luces.

La altura a la que estaban situados los rellanos se saca restando a partir del nivel del piso principal los escalones que hasta ellos descendían, es decir multiplicando los 16 cm. por el correspondiente número de gradas.

Hay que notar, en cuanto a las medidas actuales, que la altura del zócalo es de un metro exacto, y la de la pilastra que sostiene los arcos, de cinco metros hasta donde empieza su imposta; que en las fachadas largas el arco central tiene 355 de luz, y 345 de pilar a pilar; y los laterales 361 de pilar a pilar.



G.B. Sacchetti: sección longitudinal de la galería de la reina. Dibujo por G.B. Novello, Biblioteca Marciana, Venecia.
La mitad izquierda representa la pared de los balcones; la derecha, la de las puertas a las salas internas.

¹⁵ Ver J.L. Sancho, "Espacios para la Majestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones en el Palacio Real de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI (1992), pp. 19-40. "La planta principal del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, nº 109.

¹⁶ J.L. Sancho, "Juarra en los palacios reales españoles" en el catálogo de la exposición *Filippo Juvarra*, Madrid, 1994, pp. 338-339.

¹⁷ "Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, nº 109 (1991), pp. 21-36.

¹⁸ A continuación transcribimos la memoria descriptiva de los mármoles con que debía realizarse la decoración en la Galería de la Reina, presentada por Sacchetti en 1749. El número que precede al nombre de la cantera designa su colocación en el primitivo muestrario de Palacio, cuyo orden se mantuvo vigente al menos hasta 1766, pero fue alterado completamente por Sabatini en virtud de los nuevos descubrimientos. El número tras la cantera significa su distancia en leguas desde Madrid.

No es éste el lugar para extendernos más a propósito de la investigación sobre los documentos y sobre los antiguos muestrarios que nos proporciona certeza sobre todos estos detalles, puesto que ello será objeto de un trabajo monográfico.

"Galería"

"Jambas y mochetas de diez puertas, de Espejón: 54, San Jerónimo de Espeja, 50.

Cercos y mochetas de seis ventanas, y fajas de los recuadros, jaspe blanco y encarnado: 41, Pamplona, 60.

Contramolduras de las puertas y romanatos, pajizo: E, Saceda, 15.

Debajo de dichos romanatos, verde: 15, Granada, 60.

Fondo de puertas, color de rata: 39, Albortón, 55.

Recuadros sobre dichas puertas, agatado: 26, León, 60.

Zócalo y faja de pedestales, pajizo: E, Saceda, 15.

Vivo del pedestal, azulado y blanca: 56, León, 60.

Fondos de sus recuadros, y cercos de chimeneas, de brocatelo: 58, Tortosa, 80.

Tablas de dichas chimeneas, verde: 15, Granada, 60.

Molduras de los recuadros de entrepilastras, y molduras de medallas, pajizo: E, Saceda, 15.

Friso, azulado y blanco: 56, León, 60.

Las basas, capiteles y trofeos serán de mármol blanco de Granada, o Badajoz.

Las medallas de los retratos de la familia Real en bajos relieves (sic), de mármol blanco de Carrara.

Asimismo las pilastras de dicha Galería, dorado con manchas blancas y agatado: 28, Borja, 50.

Arquitrabe y cornisa, pajizo: E, Saceda, 15¹⁷.

En suma, son ONCE las variedades empleadas, todas españolas salvo la de Carrara. Indicamos ahora su número actual en el muestrario definitivo de Sabatini y, cuando la muestra falta o es insuficiente, el lugar donde se puede estudiar su aspecto.

UNO: 54.- Espejón, amarillo y morado: de esta variedad de mármol son muchas de las jambas de puertas en el piso principal, por ejemplo las del comedor de diario, donde puede apreciarse mejor que en las muestras.

Con este mármol habían de hacerse "las jambas y mochetas de diez puertas".

DOS: 41.- Pamplona, jaspe blanco y encarnado: En el muestrario había dos de esta procedencia: la 97, que es sólo encarnado, y la 149, que falta, así que es preciso reconstruir la imagen del mármol con blanco y ese tono rojo del nº 97.

Con este mármol habían de hacerse:

- Cercos y mochetas de seis ventanas.

- Fajas de los recuadros.

TRES: (E).- Saceda, pajizo: aunque falta esta muestra -señalada bajo el nº 144- su tono es muy semejante al de la variedad de Espejón marcada con el nº 50 en el muestrario, y al color de las jambas de las puertas que del salón de tapices pasan al de armas.

Con este mármol habían de hacerse:

- Contramolduras de las puertas y romanatos.

- Zócalo y faja de pedestales.

- Molduras de los recuadros de entrepilastras, y

- Molduras de medallas.

- El arquitrabe y cornisa.

CUATRO: 15.- Verde de Granada: esta variedad, aunque muy apreciada y no muy abundante, se usó mucho precisamente por eso en Palacio, especialmente en el cuarto del rey Carlos III: salón del trono, chimenea de la Antecámara, suelos de la Cámara y de las camarillas, dormitorio, gabinete de porcelana. Proceden del oratorio que había en ese cuarto las muestras que tenemos a la mano.

Con este mármol habían de hacerse:

- Debajo de dichos romanatos.

- Tablas de las chimeneas.

CINCO: 59.- Albortón, color de rata: era la muestra marcada con el nº 154, que falta.

Con este mármol habían de hacerse:

- Fondo de puertas.

SEIS: 26.- León, agatado. Ha de ser la nº 50 del muestrario.

Con este mármol habían de hacerse:

- Recuadros sobre dichas puertas.

SIETE: 56.- León, azulado y blanco: debía ser la nº 148, que falta.

Con este mármol habían de hacerse:

- Vivo del pedestal.

- Friso del orden compuesto.

OCHO: 58.- Tortosa, brocatelo: de esta procedencia había dos piezas en el muestrario, bajo los números 55 y 275; falta ésta, y aquella hemos de contrastarla con las obras muy notorias realizadas con este mármol tan apreciado, como las pilastras del Panteón de Reyes de El Escorial, o las columnas del retablo mayor de la Encarnación.

Con este mármol habían de hacerse:

- Fondos de los recuadros del pedestal.

- Cercos de chimeneas.

NUEVE: 28.- Borja, dorado con manchas blancas y agatado: este mármol ni siquiera aparece en el muestrario definitivo de Palacio, pues Sabatini debió despreciarlo o por su calidad, o más bien por su escasa cantidad.

Con este mármol habían de hacerse:

- Las pilastras.

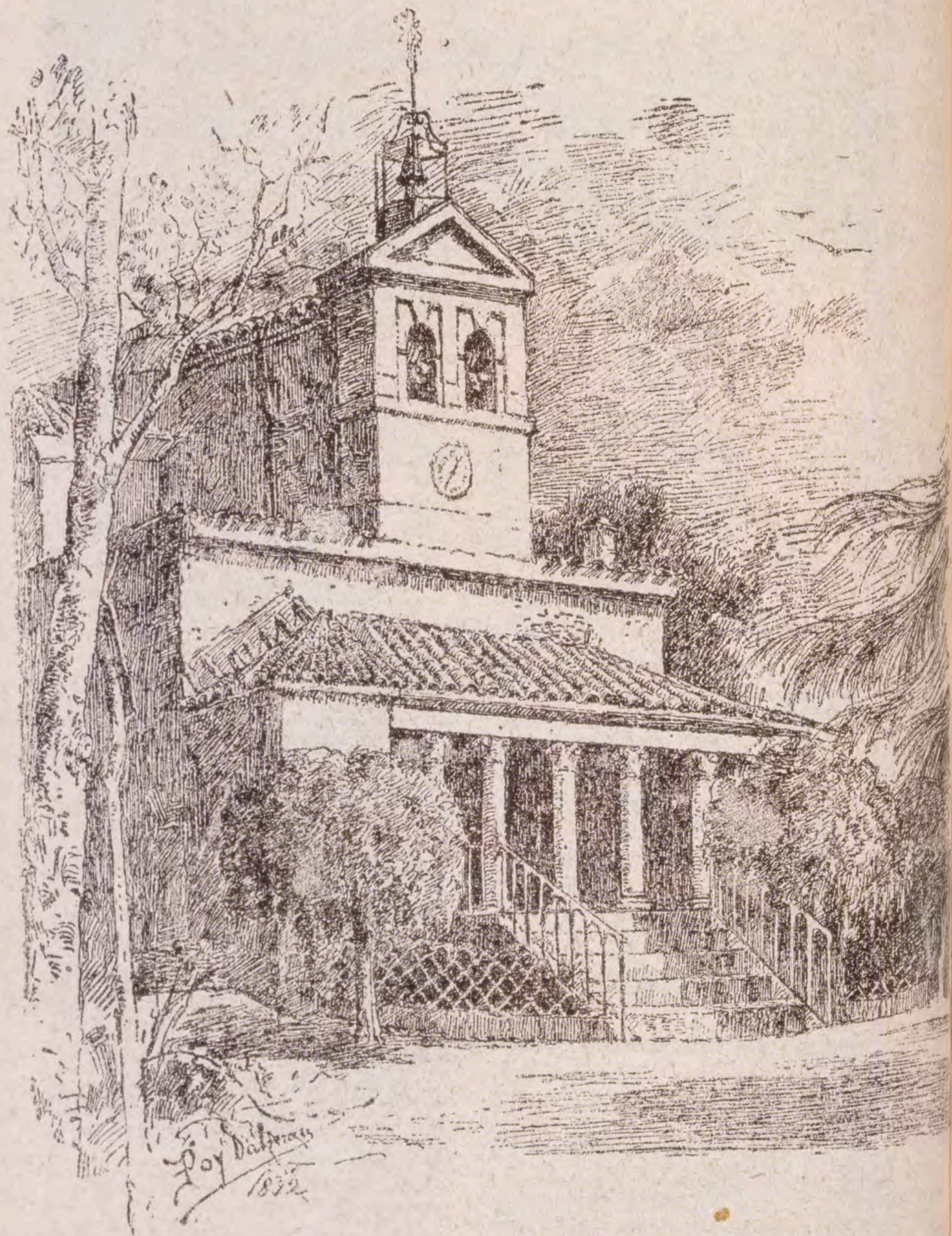
DIEZ: Macael: este mármol blanco es sobradamente conocido.

Con este mármol habían de hacerse:

- Las basas y capiteles.

- Los "trofeos", objetos alegóricos esculpidos en bajorrelieve sobre los huecos.

ONCE: CARRARA, blanco. Con este mármol habían de hacerse: las medallas de los retratos reales.



La iglesia de la Torrecilla

Por Luis de Vicente Montoya

INTRODUCCIÓN

La destrucción de la iglesia de la Torrecilla durante la Guerra Civil de 1936 ha sido el daño más importante causado al patrimonio artístico de la Casa de Campo. Era una iglesia destinada a ser muy popular entre los madrileños, situada en un lugar privilegiado del más popular de los parques de Madrid. Su desaparición, y la del conjunto de edificios que la rodeaba, ha contribuido a la pérdida de identidad de la Casa de Campo como Real Sitio; no obstante, estamos a tiempo de recuperar las esquivas imágenes de este enigmático e interesante templo. La inexistencia física de un ser o un objeto no es un obstáculo para que sintamos su proximidad y su influencia, y más en un mundo en el que realidad y ficción tienden a confundirse.

La iglesia de la Torrecilla es un caso atípico dentro del estudio de la arquitectura. No se trata de un edificio que se haya quedado en proyecto y que haya sido conocido a través de los dibujos de su autor, ni es un edificio que se conozca a través de sus restos o ruinas que hayan perdurado. No existen planos del proyecto, ni existen vestigios físicos, pues las excavadoras arremetieron contra las ruinas del edificio arrancando posiblemente hasta los cimientos. Sólo existen rastros indirectos de su existencia: documentos administrativos -una recopilación de las facturaciones de la obra, en las que se incluye una detallada descripción de cada partida-, un plano de la planta de la iglesia que aparece dentro del *plano de la Casa de Campo de Vierge* que, a su vez, incluía un inventario gráfico de las construcciones más importantes de la misma, y un par de ilustraciones de carácter artístico de la fachada principal, incluidas en unas guías descriptivas de la Casa de Campo de Manuel Jorreto, editadas a finales del siglo XIX. Hasta el momento sólo se conoce un único testimonio fotográfico, en el que se ve la iglesia en la lejanía, y es de suponer que revisiones exhaustivas de fondos fotográficos de principios de siglo aporten nuevas imágenes. De su importancia artística se ha tenido conocimiento después de su destrucción. Nunca ha existido la certeza de que había sido diseñada y construida completamente por Francisco Sabatini hasta fechas muy recientes, en que se ha ordenado la documentación del Archivo de Palacio.

Ha sido una iglesia desafortunada, pese a sus ilustres orígenes. No gozó de los favores de los críticos de arte, ni tampoco debió ser excesivamente valorada por los monarcas posteriores a Carlos III, ni gozó de fervores populares, al estar incluida hasta hace poco tiempo en un parque privado; incluso la misma figura de Francisco Sabatini no ha sido especialmente valorada hasta revisiones recientes de su obra, a pesar de la popularidad de su Puerta de Alcalá. Por último, el extraño diseño de los espacios de la iglesia, tan personal que es difícil encontrar precedentes formales, incluso entre la propia obra de Sabatini, ha contribuido a la confusión de críticos y amantes del arte.

Sufrió daños importantes en su fachada principal durante la Guerra de la Independencia, pero fue una desgracia que durante la Guerra Civil de 1936 se eligiese la Casa de Campo como lugar de paso para las tropas que iban a tomar Madrid, y mayor desgracia aún que el Frente se estabilizase a pocos metros de la iglesia que estaba próxima al cerro del cementerio de empleados, posición especialmente con-

flictiva. No hubo intento de reconstrucción ni de conservación de sus restos. Podía perfectamente no haber existido nunca.

Se han unido las piezas del puzzle, haciendo converger todas las pistas gráficas y literarias que existen y se ha logrado una reconstrucción gráfica de la iglesia, lo que nos permite hacernos una idea de los volúmenes y aspectos generales del edificio por dentro y por fuera. Han aflorado los trazados geométricos que la sustentaban, con lo que las intenciones del proyecto original aparecen más claras ahora. Seguramente se hallarán testimonios fotográficos, que sin duda deben existir, y completarán o corregirán las suposiciones formales. Se intenta rescatar, por tanto, una obra muy especial, cuyo conocimiento nos acerca más a las figuras de Sabatini y de Carlos III y, aunque sea en el recuerdo, engrandece nuestro patrimonio arquitectónico.

EL ENCARGO

La iglesia de la Torrecilla fue encargada por el rey Carlos III al arquitecto real, amigo y confidente Francisco Sabatini, en 1784, y las obras concluyeron poco antes de la muerte del Monarca en 1788. Fue un proyecto en el que los gustos y preferencias personales del Rey tuvieron un gran protagonismo.

La iglesia estaba bajo la advocación de la Inmaculada Concepción y San Carlos Borromeo, según el deseo del Monarca con toda probabilidad.

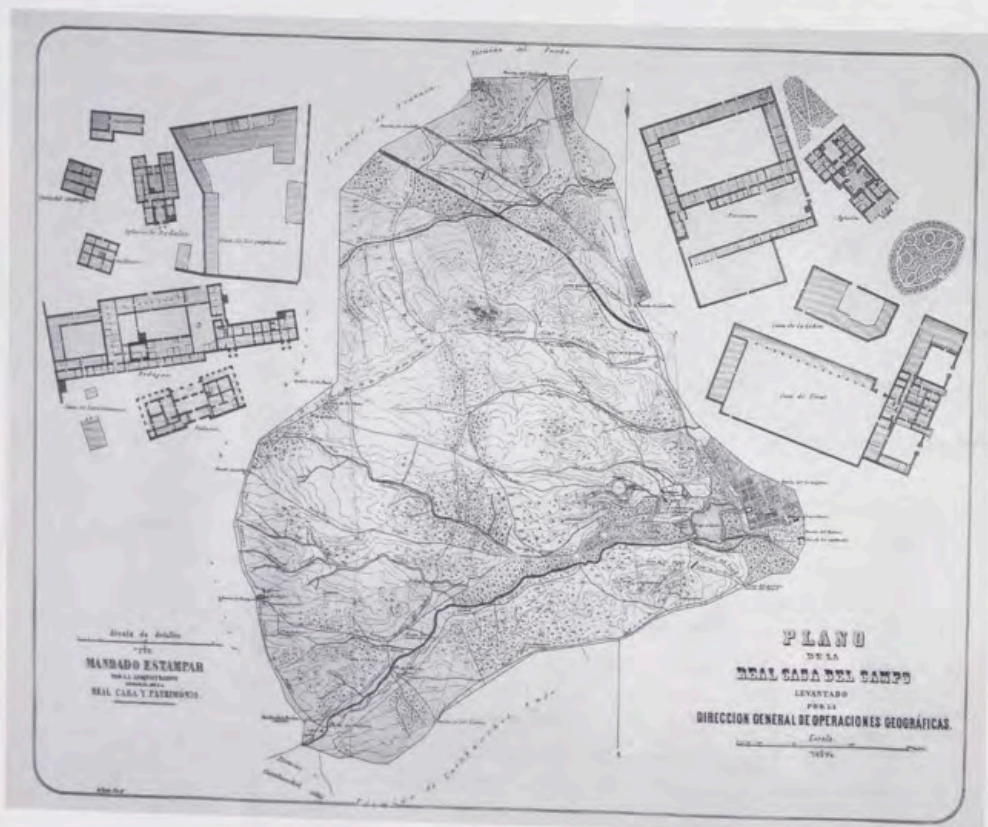
San Carlos Borromeo fue un santo italiano paladín de la contrarreforma, por el que el Rey sentía una especial predilección, a la que no sería ajena la coincidencia de sus nombres respectivos. Resulta extraño que no le hubiesen dedicado ninguno de los altares del templo, ni que existiese alguna imagen suya en el interior. La advocación de la iglesia a este Santo podría ser una forma indirecta de dejar el nombre del Monarca ligado al templo, del mismo modo que hizo durante su reinado italiano con una de las obras más emblemáti-



PARROQUIA
DE LA
TORRECILLA

Iglesia de la Torrecilla. Ilustración de Real Casa de Campo, de Jorreto. 1901.

cas: "el teatro de San Carlos" de Nápoles, realizado en 1737, en el cual se hizo coincidir su inauguración con la onomástica del Rey. La advocación a la Inmaculada Concepción se debió a otra de las preferencias del piadoso Monarca, quien, a través de sus gestiones ante



Plano de la Real Casa de Campo de Vierge en el que se incluye la planta de la iglesia de la Torrecilla.



Inmaculada Concepción, de Mariano Salvador Maella. Altar Mayor.



San Francisco de Asís, de Mariano Salvador Maella. Altar lateral.



San Antonio de Padua, de Mariano Salvador Maella. Altar lateral.

Roma, consiguió que fuese declarada patrona de España y de las Indias.

La iglesia tenía tres altares que estaban decorados con pinturas del pintor real Mariano Salvador Maella, que actualmente se encuentran en el Museo Municipal de Madrid. Para altar mayor se eligió el tema de la Inmaculada Concepción, mientras que los dos altares laterales se adornaron con cuadros que representaban a San Francisco de Asís y a San Antonio de Padua. Que los temas de los cuadros los eligió el propio Rey lo prueba el encabezamiento del testamento ¹ que dictó poco antes de su muerte:

Al otorgarlo, invoca el rey por abogado e intercesor a la *Virgen María* en los misterios de su Concepción, Natividad y Ascensión, e implora el auxilio y patrocinio del arcángel San Miguel, de los apóstoles *San Pedro y San Pablo*, de San Juan Bautista, *del Santo de su nombre*, de San Jenaro, de San José, de *San Francisco de Asís*, de *San Antonio de Padua* y de San Pascual.

El Rey inauguró la iglesia de la Torrecilla el 29 de junio -onomástica de San Pedro y San Pablo- de 1788. La estancia del Rey en Madrid se correspondía con sus rituales y metódicos desplazamientos por los Reales Sitios. A mediados de julio se iba a los frescos parajes de La Granja de San Ildefonso hasta primeros de octubre, en que se trasladaba a San Lorenzo de El Escorial. Fue aquí donde Carlos III sufrió la experiencia más amarga de su vida. Tras una serie de decepciones familiares, el Rey había volcado su afecto en su hijo más pequeño, el brillante infante don Gabriel. La alegría inicial, por el nacimiento de un nuevo nieto del querido Infante, pronto se transformó en tragedia al morir poco después del parto la joven mujer de don Gabriel por una infección de viruela. A la semana fallecía el recién nacido, y pocos días más tarde lo hacía el predilecto don Gabriel, contagiado por imprudente proximidad a sus seres queridos.

Esto fue un mazazo terrible para el anciano Monarca de setenta y tres años, que le dejó sumido en la más profunda de las melancolías.

A primeros de diciembre el Rey vuelve a Madrid, al Palacio Real. Quizá buscase paz para su espíritu en el Real Bosque, que tanto había querido, o ya enfermo, en sus últimos días, desde su habitación en el ala oeste del Palacio, se asomase a la ventana, que se abre hacia la Casa de Campo y la sierra de Guadarrama y contemplase *su iglesia* -mansión de los santos de su devoción-, que había inaugurado seis meses antes.

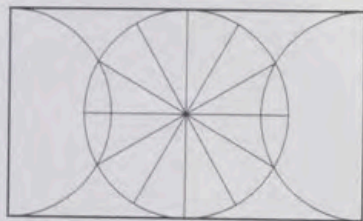
UN MODELO FLORENTINO

Las extrañas proporciones de la iglesia de la Torrecilla sólo podían tener como precedente otro extraño modelo arquitectónico: la *capilla de los Pazzi* de la iglesia de la *Santa Croce de Florencia*, construida por Michelozzo ² José Luis Sancho insinúa este parecido en 1993.

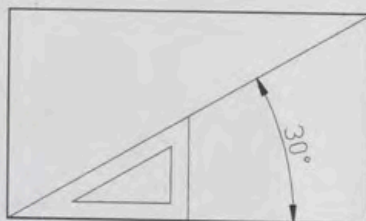
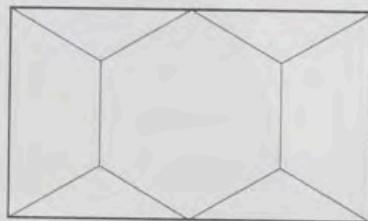
Con esta capilla renacentista coinciden exactamente las proporciones de la nave. Ambas tienen la proporción $\sqrt{3}:1$, es decir 1.732:1 (la proporción de los catetos de un cartabón) y además poseen en común la anormal disposición: el lado mayor de la nave es perpendicular a la dirección del eje principal del edificio, lo que en cierto modo hace difícil el culto.

Que Michelozzo siguiera este criterio podría deberse al hecho de tener que adaptar la capilla al condicionante de estar situada en el claustro de la iglesia de la Santa Croce, y no disponer por tanto de mucho fondo para desarrollar la capilla, pero la elección de este modelo para la iglesia de la Torrecilla, teniendo espacio libre a su alrededor como tenía, sólo puede deberse a un intencionado mimetismo.

Este modelo pudo haber sido decidido por el mismo Carlos III, por Sabatini o por ambos; decisión que entrañaría cierta complicidad italiana.



CAPILLA DE LOS PAZZI



Trazados geométricos equivalentes.

Siendo infante todavía, Carlos III había partido hacia Italia, sin haber cumplido los dieciséis años, para hacerse cargo de los ducados de Parma Piacenza y Toscana, logrados por el tesón de su madre Isabel Farnesio en un ambiente de gran tensión política entre las principales potencias, y fue en Italia donde se desarrollaron su personalidad y gustos artísticos. Tras su llegada a Parma fue invitado a visitar Florencia por el anciano duque de Médicis para conocer los que iban a ser futuros dominios del Infante. Fijó su residencia en el Palacio Pitti y permaneció siete meses en esta ciudad, siendo su estancia florentina una serie continua de fiestas, agasajos y visitas que deslumbraron al joven Infante. En Florencia conoció a Bernardo Tanucci, importante jurista toscano que más tarde sería ministro, asesor, amigo y confidente, seguramente una de las personas de mayor influencia en su vida. Los recuerdos felices de la estancia florentina acompañaron siempre al Monarca.

Francisco Sabatini, a pesar de su origen siciliano, estudió en la Academia de San Luca de Roma y posiblemente se habría acercado a Florencia, capital artística de obligada visita, conociendo directamente la capilla de los Pazzi, o bien conocía esta obra a través de su formación académica y de los diversos tratados de arquitectura de que disponía en su amplia biblioteca personal.

¿Fueron aquellos recuerdos comunes del Monarca y del arquitecto los que decidieron la adopción de este modelo florentino para la iglesia de la Casa de Campo? Nunca podremos asegurarlo, pero así pudo ser.

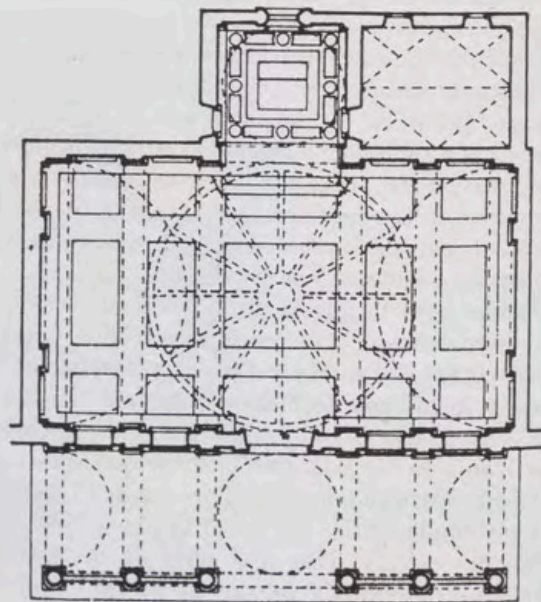
EL TRAZADO GEOMÉTRICO

La iglesia estaba situada sobre un cerro próximo al estanque principal por el noroeste, junto a la célebre Torrecilla, que era un edificio de siglo XVII, de planta cuadrada y con el tejado rematado en un airoso chapitel, parecido al remate de una torre de iglesia de aquella época. El lugar permite unas preciosas vistas del Palacio y de la cornisa del río Manzanares.

Sabatini recibió el encargo del proyecto de la iglesia en 1784. Estaba destinada a ser la principal parroquia de la Casa de Campo y debía incluir dependencias

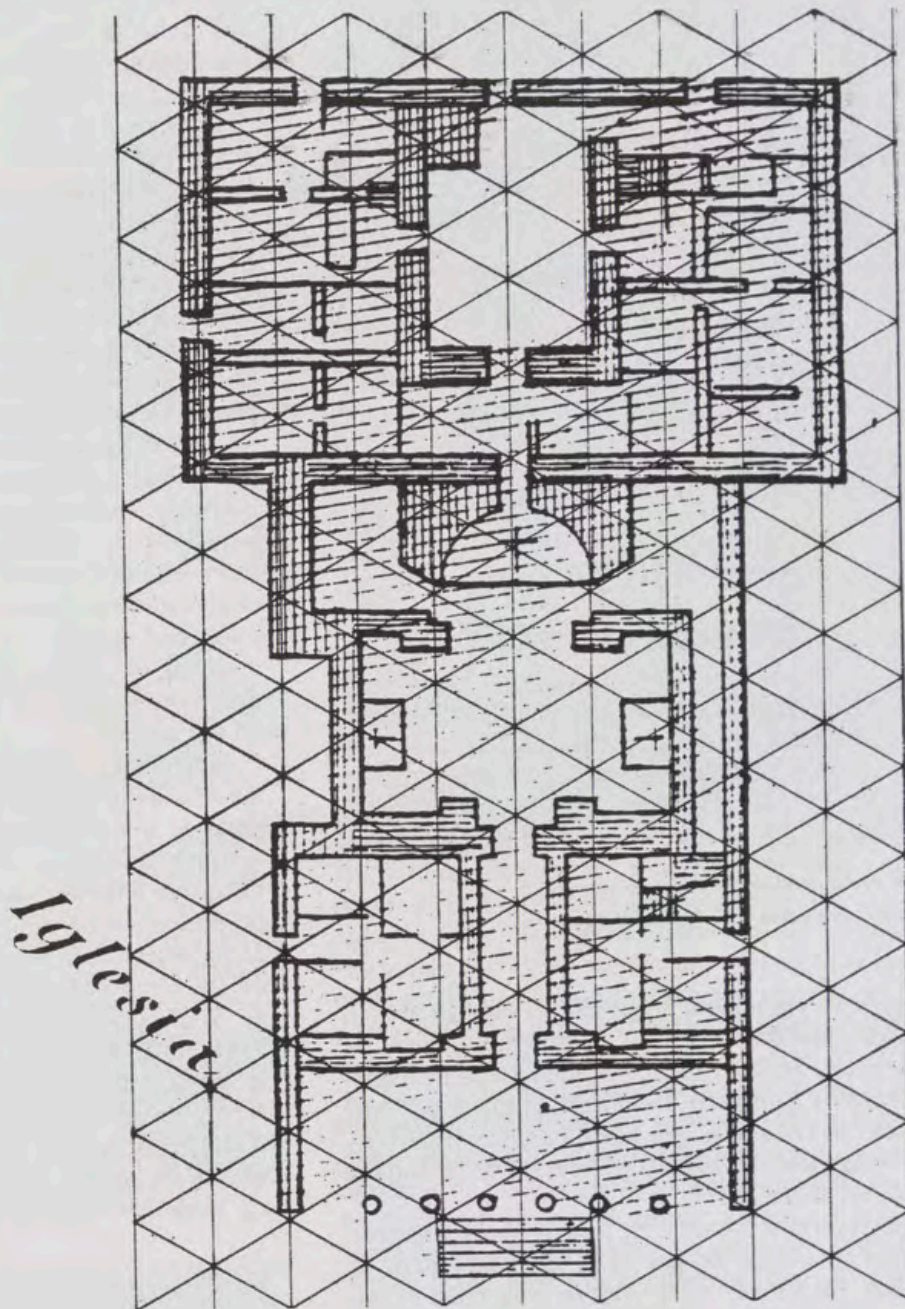
para sacristía, archivos y pila bautismal, y también viviendas para el párroco y acólitos.

Para el conocimiento del proyecto de esta iglesia ha sido providencial la existencia del plano de la Casa de Campo de Vierge, realizado en 1865, en el que se incluyen las plantas de los edificios más importantes del real sitio. El plano de la iglesia es muy preciso en cuanto a medidas generales, sin embargo comete errores en los detalles, como locales sin puerta, imprecisiones con las escaleras o asimetrías atribuibles a error de dibujo.



Capilla de los Pazzi en la iglesia de la Santa Croce de Florencia, obra de Michelozzo.

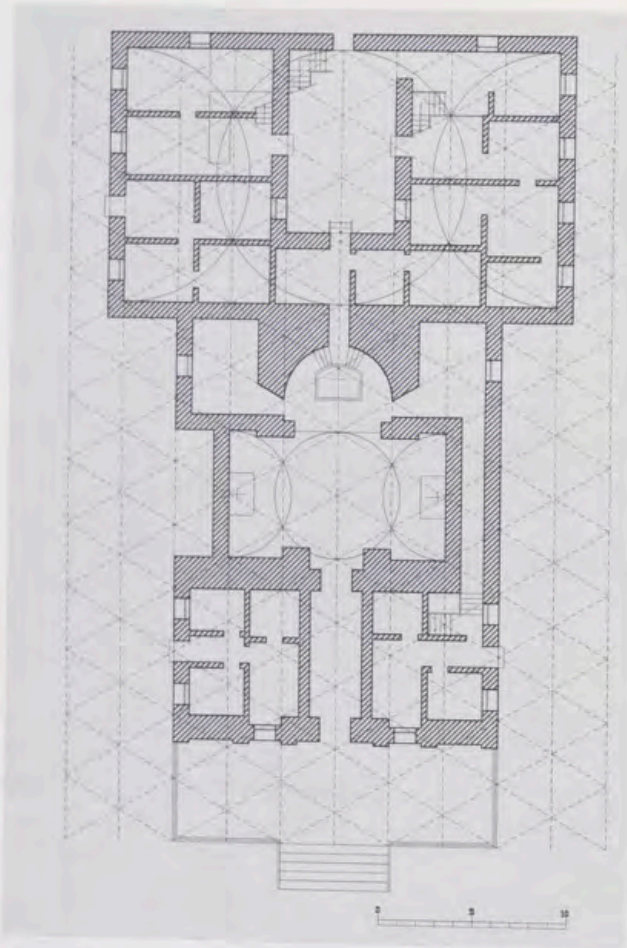
Planta de la iglesia, detalle
del plano de Vierge.
La trama superpuesta muestra
la coincidencia con la
capilla de los Pazzi.



Este plano describe un edificio de planta muy extraña. Se accede a la iglesia a través de un pórtico de seis columnas levantado seis escalones del suelo, y para llegar a la nave hay que pasar a través de un largo y estrecho pasillo flanqueado por viviendas. La nave principal es un rectángulo cuyo lado mayor es transversal a la dirección del culto. Esta nave tiene unos resaltes que se corresponden con pilastras que decoraban el interior y soportaban la cúpula de media naranja con linterna que iluminaba la sala. De frente se encontraba la capilla principal, que tenía planta semicircular, y desde la cual se accedía al archivo eclesiástico, a la sacristía y a la sala bautismal. Adosada a la cabecera de la iglesia existía una manzana de viviendas en torno a un patio. La iglesia de la Torrecilla constituye una extravagancia -tanto que despistó a los críticos de arte hasta

fechas recientes- realizada por una persona poco dada a ellas como era Sabatini, más proclive a la utilización de modelos ya experimentados.

El esquema de acceso a través de un pasillo flanqueado por otros locales lo utiliza Sabatini en otros edificios suyos³. Lo hace por vez primera en la capilla del Palacio de Aranjuez, en el que desarrolla la iglesia en una de las alas de Palacio, sin manifestarla al exterior. El otro precedente es la iglesia del convento de Santa Ana de Valladolid (1780-1787), construida en las mismas fechas, en la que repite el mismo esquema de acceso, aunque el espacio de culto en este caso es elíptico. En estos dos precedentes la iglesia forma parte de un conjunto y ambas tienen el condicionante de desarrollar la iglesia en un ala de edificio. En la Casa de Campo no existía este problema, pues se disponía de



Proyecto de Sabatini. Planta y trazado geométrico.
Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

espacio libre y no había necesidad de colocar viviendas estrangulando la entrada. Se accedía a través de un estrecho y oscuro pasillo, llegando luego a un interior amplio y luminoso. Debió ser el gusto por este contraste de efectos lo que llevó a adoptar esta idea, que además proporcionaba una solución de fachada ya resuelta en Santa Ana.

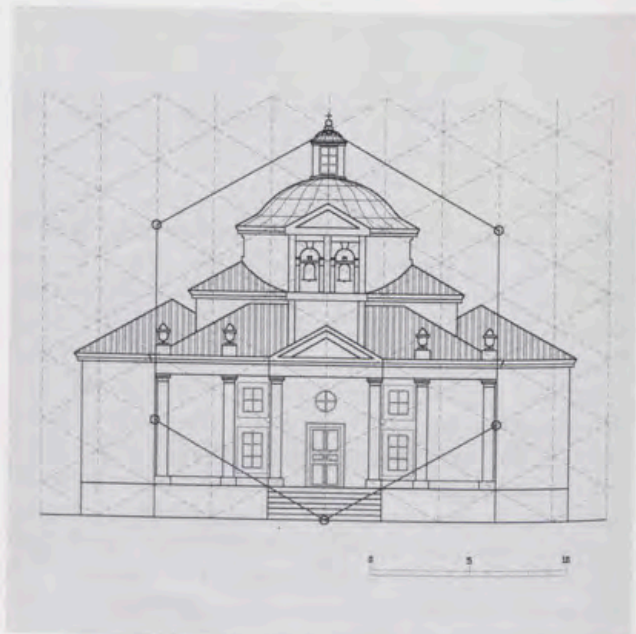
La nave principal coincide en proporciones y disposición con la capilla de los Pazzi de Michelozzo en Florencia. En ambos casos el espacio de culto es una nave rectangular transversal, cubierta con bóveda de cañón, sobre la que se superpone una bóveda semiesférica con linterna.

El trazado geométrico de la capilla de los Pazzi parte del círculo de la cúpula en planta, al que se divide en doce partes iguales, correspondiendo a cada una de estas partes 30 grados. A partir de esta figura, mediante ciertas operaciones gráficas, obtiene las dimensiones de la nave y el ancho de la capilla. Si llevamos este trazado de la capilla de los Pazzi sobre la planta de nuestra iglesia del plano de Vierge vemos que coinciden las proporciones de la nave. Este trazado, a pesar de lo complejo que parece a primera vista, da una proporción para los lados de la nave igual a la de los catetos de un triángulo rectángulo, con ángulos de 30 y 60 grados, los que tiene el popular instrumento de dibujo: el cartabón.

Si sustituimos el trazado de Michelozzo por una red de triángulos equiláteros, cuyo módulo sea la longitud del radio de la cúpula, obtenemos otro trazado que encaja exactamente en las dimensiones de la nave principal. Pero había mucho más. Extendiendo esta red de trián-

gulos equiláteros al resto del edificio, comprobamos que en los demás locales de la iglesia: el archivo, la sacristía, la sala de bautismo e incluso en las viviendas, todas las líneas de los muros por alguna de sus caras pasaban por puntos de la red. Confirman el uso de la red los abocinamientos a 30 grados de las entradas del archivo y sala bautismal. El módulo utilizado es de 3.54 metros, lo que, expresado en unidades de longitud de aquella época, da un valor de cuatro varas o su equivalente doce pies. Este valor del módulo está en consonancia con los valores numéricos que predominan en el proyecto, que siempre son números pares -cuatro habitaciones por ala de vivienda, cuatro ventanas para la linterna, seis escalones para el acceso principal- y a la vez proporciona un valor muy funcional, pues 3.54 metros es una magnitud razonable para proporcionar habitaciones, y, aplicado para dimensionar las alturas de las viviendas, una vez descontado el ancho del forjado, queda un alto de techo normal para aquella época. Que pueda percibirse esta modulación sobre un plano que no es el del proyecto, sino que se dibujó midiendo sobre la iglesia casi cien años después, con posible acumulación de errores -de construcción, de medición y de dibujo- dice mucho de la precisión de todos los profesionales que intervinieron en esa cadena.

Para intentar descubrir cómo era la fachada de la iglesia de Sabatini, se han utilizado las ilustraciones de las guías de Manuel Jorroto⁴ que, a pesar de incluir un pórtico que se hizo en época posterior, nos sirven para hacernos una idea de las alturas de la fachada y las proporciones del campanario, que sí es de Sabatini. Se ha utilizado un modelo de fachada similar al de dos de sus obras contemporáneas: la iglesia del convento de Santa Ana de Valladolid y la de la iglesia de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, en las que la fachada principal se ordena en cuerpos verticales separados por pilastras dóricas. El cuerpo central se remata con un frontón, y encima de él va la espadaña, que es del mismo ancho que el pasillo de la iglesia, y va rematado por otro frontón más pequeño. Los



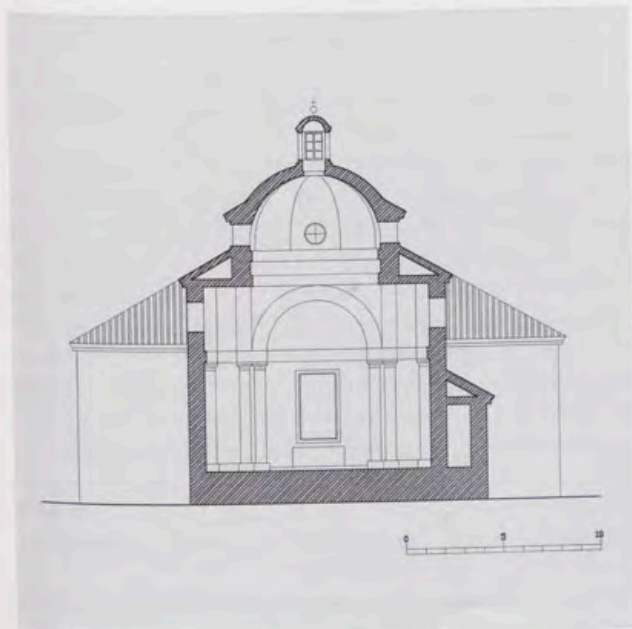
Proyecto de Sabatini. Alzado principal y trazado geométrico.
Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

Proyecto de Sabatini.
Alzado lateral izquierdo.
Dibujo de L. de Vicente
y J.C. Redondo.



rehundidos u hornacinas de la cara interna del muro, de la fachada principal, podrían interpretarse como resultado del tapiado de las ventanas de las estancias interiores de las viviendas del edificio de Sabatini. A ambos lados de la puerta principal existirían ventanas, como ocurre en los dos modelos citados.

Aplicando técnicas de restitución de perspectiva cónica a las dos ilustraciones de las guías de Jorroto se han obtenido las alturas de los elementos de la fachada principal. Después se ha aplicado la trama de triángulos equiláteros a la misma, y se ha revelado un trazado regulador de la fachada, de gran exquisitez geométrica, en el que el cuerpo principal de la fachada está inscrito en un hexágono regular, cuyo vértice superior determina la altura total del edificio y los elementos principales: las líneas de los aleros de las cubiertas, las pilastras, el frontón, el campanario e incluso la linterna de la cúpula que remataba el edificio estaban deter-



Proyecto de Sabatini. Sección transversal.
Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

minados por nudos de la red, de una manera armónica. El alto podio sobre el que se levanta la iglesia podría tener explicación en el modelo geométrico elegido. El frontón del campanario, que es el único frontón que queda del edificio de Sabatini, tiene una inclinación de 30 grados, lo que prueba que la modulación se aplicó a la fachada.

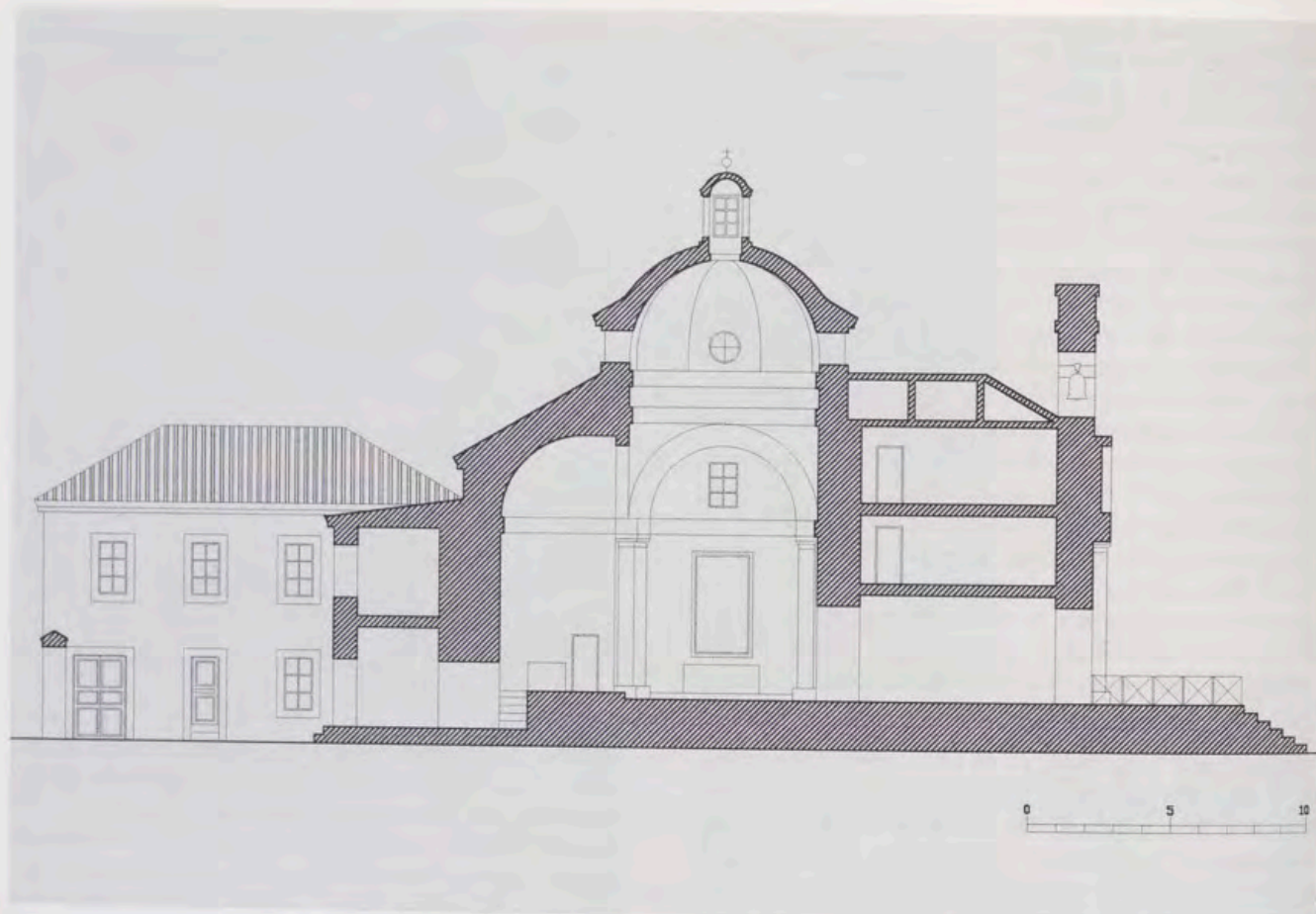
Las medidas de puertas y ventanas⁵ que se han utilizado en la reconstrucción de los alzados se han obtenido a partir de las facturaciones de carpintería, vidriería y cerrajería visadas por Joseph de la Ballina, colaborador de Sabatini, en las que además del coste de las diferentes partidas figura una detallada descripción de calidades, dimensiones y número de elementos. La colocación de estos elementos en las distintas fachadas está facilitada por la modulación que proporciona el trazado geométrico empleado. Para las cubiertas de los tejados se ha adoptado la inclinación de 30 grados, que es la que se deriva del uso de la trama de triángulos equiláteros, usada en la composición de la fachada, y es la empleada en el frontón del campanario, según se desprende de los dibujos de las guías de Jorroto.

La iglesia de la Torrecilla, con su diseño arquitectónico regido por la lógica, constituye un precioso divertimento geométrico y posiblemente una de las obras de mayor carácter experimental de Sabatini, realizada en los últimos años de su vida. Tenía sesenta y siete años cuando concluyó las obras.

El descubrimiento de la trama geométrica asociada a la planta y alzado principal de la iglesia nos proporciona información sobre el método de diseño empleado por Sabatini, nos prueba el uso de tramas impresas como apoyo en la gestación del proyecto. Queda por determinar si esta metodología fue una excepción en su obra o constituía una forma habitual de trabajo⁶.

LAS MODIFICACIONES

Sabatini murió en 1797, nueve años después de la conclusión de las obras, y poco después este desafortunado templo fue profanado y parcialmente destruido durante la Guerra de la Independencia. Fue secu-



Proyecto de Sabatini. Sección longitudinal. Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

larizado, al igual que otros templos madrileños, según directrices antirreligiosas de la Revolución Francesa, y reutilizado como lugar de diversión por José Bonaparte y sus allegados. En el inventario de la iglesia, realizado tras la derrota del ejército de ocupación, se cita, como principal objeto decorativo, una estatua de la diosa Venus de mármol blanco⁷, así como diversas habitaciones “esteradas de fino”, que evidencian el drástico cambio producido. Pero además el templo quedó dañado por acción bélica o vandálica, en el transcurso de aquel horrible conflicto, de forma que en agosto de 1814, el administrador de la Casa de Campo le dirige al joven y reciente monarca Fernando VII una carta⁸ en la que solicita fondos para la restauración de la iglesia:

...En los cinco años que gimió la corte bajo la dominación del intruso, fue destruida la iglesia de la Torrecilla y convertida en Casa de recreo, separando a sus dependientes, cuyo Teniente falleció en la indigencia, aunque electo Canónigo; de forma, Señor, que a la feliz y deseada vuelta de V. M. a su amada Patria, y Trono de sus Mayores, tubo el sentimiento de ver destruida una Iglesia, que tanto distinguieron, y apreciaron sus Augustos Padre, y Abuelo, privados en la mayor parte a sus Criados del Pasto espiritual...

El templo se acondicionó para el oficio litúrgico en una situación de gran penuria económica⁹ y sin excesivo interés por parte del Monarca, que dedicó mayores esfuerzos a la reconstrucción de los jardines del Retiro o a la creación de nuevos sitios reales, como el Casino de la Reina y Vista Alegre, de forma que se elu-

dió la restauración de la fachada principal, realizada con piedra berroqueña y caliza blanca de Colmenar. Las obras de rehabilitación fueron rápidas. El culto se restituyó a finales de 1815. A tal fin, el administrador solicita al Cardenal Patriarca de las Indias -la máxima autoridad eclesiástica- la devolución de los objetos de culto y ornato pertenecientes a la iglesia¹⁰ en carta con fecha 15 de diciembre de 1815:

...relativo al destino dado a las alhajas, y ornamentos propios de la Iglesia de la Torrecilla sita en la real Casa de Campo de mi cargo que estaban depositados en la Real Capilla desde el año 1808, con el fin de livertarlas de la rapacidad del enemigo...

Las obras realizadas modificaron en profundidad la fachada principal, confiriendo al edificio la forma con que aparece en el plano de Vierge de 1865 o en las ilustraciones de las guías de Jorroto. Se construyó un pórtico hexástilo de columnas lisas con capiteles de orden corintio, procedentes del palacete de los Vargas que, tras la remodelación efectuada en dicho edificio por Sabatini, estarían amontonadas en algún rincón del parque. La plataforma del pórtico y los seis escalones pertenecían al proyecto realizado por Sabatini, ya que sus dimensiones encajan exactamente en la modulación empleada, por lo cual, la obra consistió solamente en la colocación de las seis columnas y construcción de un tejadillo.

No fueron, por tanto, condicionantes estéticos los que primaron en esta obra, fue una manera barata de adecentar una fachada, una actuación para salir del paso, como desgraciadamente ha ocurrido con la abundan-

te obra de Sabatini de la Casa de Campo. El puente del Álamo Negro, el de la Agachadiza, los pasos de los arroyos Antequina, de la Zorra y del Prado del Rey e, incluso, el mismo palacete de los Vargas están esperando una acertada reconstrucción.

El pórtico desvirtuó la obra original, perdiendo la monumentalidad de la fachada de Sabatini al incluir un orden muy pequeño, lo que le confiere aspecto de ermita rural más que de construcción regia de la época de Carlos III. El resultado final se parece bastante a la ermita de San Isidro.

Esta operación añadió confusión al ya de por sí complejo edificio, tanto que a finales del siglo XIX no se tenía seguridad sobre la autoría del proyecto y se barajaba la hipótesis de que la iglesia había sido construida sobre otra existente en tiempos de los Vargas¹¹ de la que quedaría el citado pórtico, y que en época de Carlos III se comenzaron las obras de la nave principal de una iglesia de mayores dimensiones que la actual, la cual no llegó a concluirse, y que, al reanudarse las obras durante el reinado de Carlos IV, se concluyó la iglesia con los tres altares que existen, siendo la nave principal compartimentada para viviendas, dejando el célebre pasillo en medio. En 1985 Ana María Gimeno Pascual descarta este modelo y prueba la autoría de Sabatini de la totalidad del edificio.

Simultánea a la construcción del pórtico debió ser la unión del campanario con la cúpula, realizada posiblemente para dar estabilidad a aquel. Esta operación estaba facilitada por la coincidencia de alturas del

alero de la cúpula y la base del frontón del campanario, y produjo una modificación importante del aspecto del templo, al elevar el estrecho cuerpo central, manifestación externa del pasillo central.

Otra operación realizada sobre el edificio es la descrita por Aguilera¹², que consistía en el levantamiento de una nueva planta sobre la sala de bautismo que estaba a la izquierda del altar mayor, comunicándola con la segunda planta de viviendas de ese lado, lo cual añadía una fuerte asimetría al edificio. El mismo autor decía que el único alzado interesante del edificio era el del acceso principal.

Éste era el aspecto que tenía la iglesia cuando, el día 1 de mayo de 1931, la Casa de Campo deja de ser posesión real y pasa a ser parque público con posterior suspensión de culto en la misma.

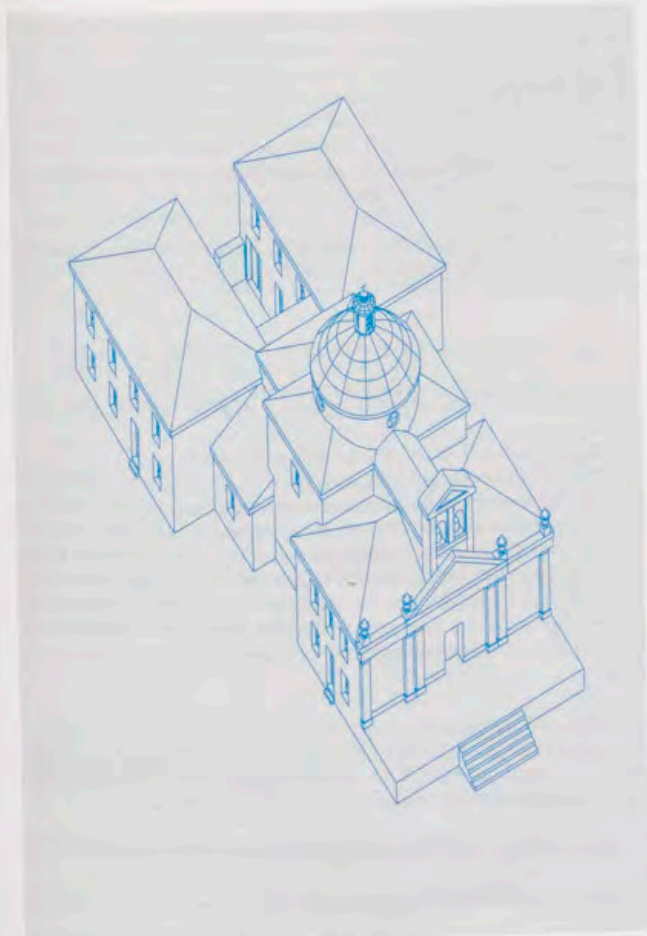
LOS ÚLTIMOS DÍAS

El día 30 de junio de 1936, pocos días antes del comienzo de la Guerra Civil, alguien tuvo una intuición o conocía de antemano lo que se venía encima, de modo que se ordenó el traslado de los objetos de valor de la iglesia a lugar seguro. Fueron rescatados los tres cuadros de Maella, una virgen de marfil, una estatua ecuestre de la reina Isabel II, todos los objetos y libros de culto, lámparas y candelabros, que en la actualidad se encuentran depositados en el Museo Municipal.

Muchas iglesias habían ardido en Madrid desde la implantación de la República y además el ambiente se había radicalizado tras el triunfo del Frente Popular en el mes de febrero. La iglesia de la Torrecilla era la candidata perfecta a sufrir la violencia anticlerical, con el superior riesgo que le confería el haber sido iglesia real, desprotegida ahora en el interior del parque.

A pesar de haberse salvado de la violencia de los fanáticos incendiarios, su fortuna fue breve. A primeros de noviembre las tropas del general Franco habían llegado a las afueras de la capital y decidieron iniciar el ataque principal de Madrid por el Oeste, a través de la Casa de Campo y la Ciudad Universitaria. El día 8 de noviembre, tres columnas nacionales irrumpieron en el parque a través de las puertas de Batán, del Zarzón y de Rodajos. Tuvieron lugar fuertes combates, sobre todo por la posesión de los cerros más importantes. La columna del teniente coronel Delgado Serrano llegó hasta los edificios de la Torrecilla, que era una posición de gran valor estratégico, por lo que fue muy disputada, hasta el punto de cambiar por dos veces de mano en el mes de noviembre. En posición dominante estaba el cerro del cementerio y un poco más abajo el cerro de la Torrecilla, próximo al lago, con la iglesia de Sabatini transformada en baluarte defensivo principal, y otros tres edificios menores, uno de los cuales era la célebre Torrecilla del siglo XVII; y a media ladera del cerro del cementerio se encontraba la Casa de Labor, importante edificio agrícola. El Frente se estabilizó pronto, y quedó el sector de la Torrecilla como posición de vanguardia de la fuerzas nacionales hasta el final de la guerra.

La destrucción de la iglesia se llevó a cabo durante la sangrienta *Operación Garabitas*¹³ emprendida por el ejército republicano durante los días 9 y 14 de abril de



Perspectiva. Proyecto de Sabatini, 1788.
Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

1937. Fue ilustre testigo Ernest Hemingway, que siendo ya escritor famoso trabajó como corresponsal en España, para la agencia NANA (North American Newspaper Alliance), bajo un fabuloso contrato que prácticamente le pagaba un dolar por palabra escrita. En uno de sus primeros artículos, titulado "Bombardeo contra Madrid", con fecha 11 de abril de 1937, narra las acciones bélicas que se desarrollan en la Casa de Campo y describe la destrucción de la iglesia, que el autor presencié desde un observatorio situado en el interior del parque:

Madrid. El frente está a menos de una milla y media. Desde la ladera opuesta de la colina cubierta de pinos llegó el estruendo, parecido a un pesado y bronco gruñir, de la artillería de las fuerzas rebeldes. Sólo una tenue nubecilla de humo descubría la posición de sus baterías; luego se oyó un ruido semejante a la rasgadura de una pieza de seda; los proyectiles pasaban sobre el frente hacia la ciudad...

...Las tres paredes sin techo de una iglesia, arruinada por la artillería hace dos días, en lo alto de una colina, dos casas grandes en la ladera de la misma y otras tres más pequeñas a la izquierda de ellas, fortificada por las tropas rebeldes, detienen el avance de las fuerzas gubernamentales.

Ayer observamos un ataque de tanques contra estas posiciones; avanzaron como si fueran unos destructivos escarabajos dotados de inteligencia; destruyeron los nidos de ametralladoras establecidos entre la espesa maleza mientras la artillería hacía fuego contra las trincheras y los edificios ocupados por el enemigo. Estuvimos observándolo hasta el anochecer; pero la infantería no atacó.

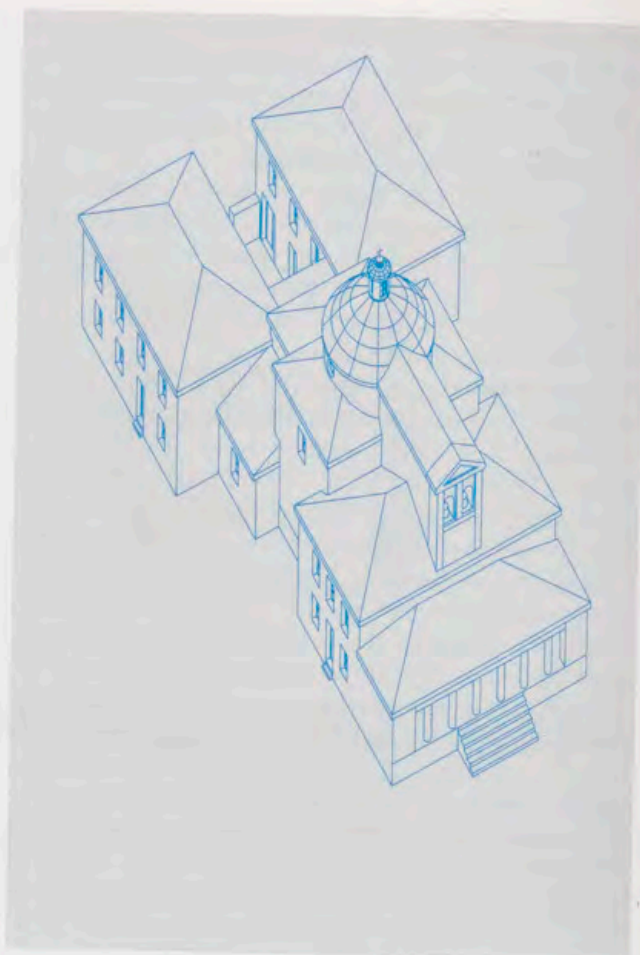
Hoy, tras quince minutos de intenso fuego de artillería que convirtió los cinco edificios de referencia en una nube de humo y polvo de color blanco y anaranjado, la infantería se ha lanzado al ataque.

El escritor soviético Ilya Ehrenburg, cronista de guerra del diario *Izvestia*, describe, tres meses más tarde, en un artículo titulado "Un día en la Casa de Campo", unas acciones que, pese a estar situadas en el cerro de Garabitas (nunca han existido edificios en el cerro), no pueden corresponder más que al sector de la Torrecilla. Para entonces la iglesia es ya irreconocible, y de los seis edificios que había, sólo tres permanecen en pie. Comenzaba así el artículo:

4.30 horas. Madrid está oscuro y vacío, del oeste llega el tronar de los cañones.

6.00 horas. Los alegres verdes de la Casa de Campo. Una mañana de sol. Al otro lado, sobre el cerro de Garabitas, tres casas y, en una de ellas, cinco ametralladoras del enemigo. La batería de los republicanos dispara sobre ellas: se hunde el techo de una casa, se derrumban las paredes de otra. Ocho tiros directos al blanco.

Todo quedó destruido al final de la guerra. El testimonio de aquella violencia aún puede verse en los muros reventados del cementerio¹⁴. La Casa de Labor ha quedado convertida en una llanura que sirve de aparcamiento de vehículos, y el edificio de la Torrecilla y la iglesia han sido borrados del mapa, incluso cuesta mucho adivinar el lugar exacto donde estuvieron; sólo observando muy despacio se descubre que la plataforma del cerro se ha allanado sobre un montón de ilusiones, olvidos y cascotes de ladrillo íntimamente mezclados.

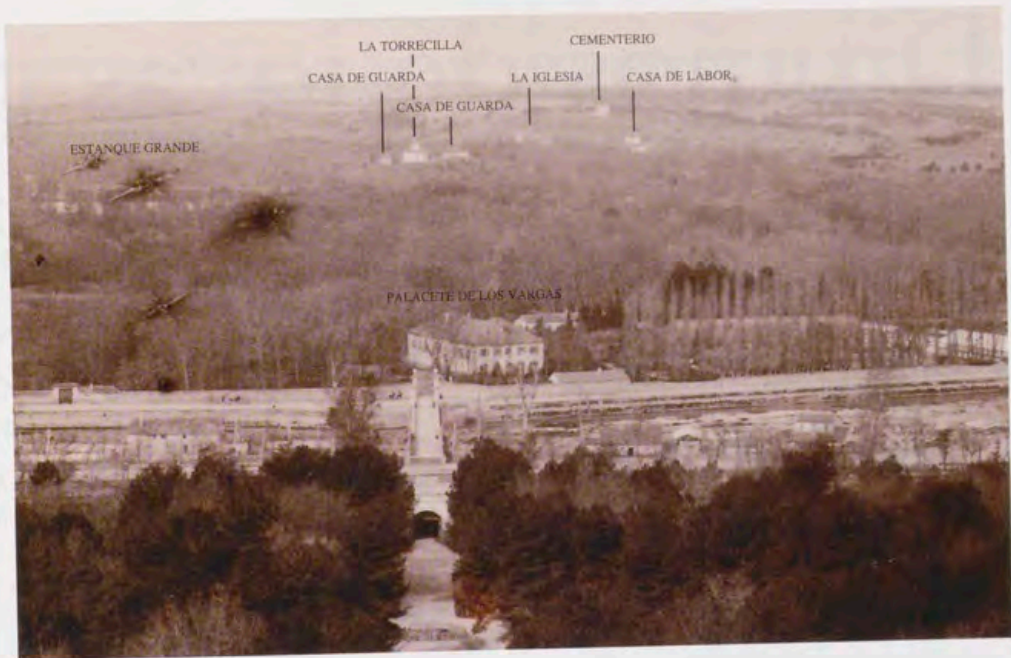


Perspectiva de la Iglesia modificada. 1815.
Dibujo de L. de Vicente y J.C. Redondo.

NOTAS

- ¹ A. Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, 1856 (facsimilar), libro IV, p. 289.
- ² J. L. Sancho en *Francisco Sabatini*, Catálogo de la exposición dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz, Comunidad de Madrid, 1995, p. 525.
- ³ A. M^a. Gimeno Pascual, *Reales Sitios*, n^o 77, 1985, pp. 11-16.
- ⁴ M. Jorroto, *Monografías artísticas, La Casa de Campo*, 1901.
- ⁵ A.G.P., Casa de Campo, legajo 520, caja 18241.
A partir de las certificaciones de obra revisadas se tiene certeza de las dimensiones de todos los huecos que aparecen en los alzados, a excepción de las cuatro ventanas de la cúpula, de las que se desconoce la forma y tamaño. Únicamente se sabe su número. Se ha utilizado la forma circular, que es la que Sabatini emplea en Santa Ana y en San Pedro de Alcántara, al igual que Michelozzo en la capilla de los Pazzi. La aparición de alguna fotografía o una revisión más detenida de las numerosas certificaciones podrían aclarar esta duda.
- ⁶ Doscientos años antes de que Rafael Leoz teorizase sobre las redes espaciales y su aplicación al diseño, Sabatini parece haber utilizado una trama de triángulos equiláteros como sistema para establecer magistralmente las proporciones de un edificio.
- ⁷ A.G.P. Legajo 16, 9 de julio de 1814.
- ⁸ A.G.P. Legajo 16, 17 de agosto de 1814.
- ⁹ Para paliar los déficits presupuestarios se recurrió al alquiler de grandes extensiones de tierra del Real Sitio, cobrando el diezmo (la décima parte de la producción).

Fotografía de la Casa de Campo desde el Palacio Real.
Único testimonio fotográfico de la iglesia.
A.G.P. Fondo fotográfico v. 10185493.



¹⁰ A.G.P. Legajo 16, 18 de diciembre de 1815.

¹¹ E. Tormo, *Las iglesias de Madrid*, 1927, pp. 371-374.

¹² E. M. Aguilera. *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, tomo XI, 1954, pp. 294-304.

La modificación descrita por Aguilera, que desvirtuó el proyecto de Sabatini, ampliaba la superficie de locales auxiliares y permitía la comunicación entre los tres grupos de viviendas a nivel de la primera planta, sin tener que hacerlo a través de la iglesia.

¹³ La denominada *Operación Garabitas* fue una maniobra militar de gran envergadura, emprendida por el ejército republicano entre los días 9 y 14 de abril de 1937, con objeto de expulsar a las vanguardias nacionales de la Casa de Campo y de la Ciudad Universitaria, y a la vez frenar o entorpecer la recién iniciada campaña contra el País Vasco. Consistía en una acción de pinza desde la carretera de La Coruña y desde la carretera de Extremadura, realizada con amplitud de medios y con la participación de las élites militares del momento: Enrique Líster, Valentín González (El Campesino) y Cipriano Mera. La acción constituyó un rotundo fracaso para la República, elevándose a varios miles el número de bajas producidas. La *Operación Garabitas*, a pesar de su importancia, apenas es reseñada en las historias de la Guerra Civil, en parte debido a su esterilidad y fracaso, pero sobre todo por la proximidad en el tiempo con el famoso bombardeo de la Legión Cóndor sobre la localidad de Guernica, realizado el 26 de abril de 1937.

¹⁴ E. M. Aguilera. *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, tomo XI, 1954, p. 298. Y también P. Madoz en el *Diccionario Geográfico*. El cementerio de empleados dependía de la iglesia de la Torrecilla, estaba situado en un cerro contiguo de mayor altura, desde donde se contemplan amplias perspectivas de Madrid. Fue construido en 1828, según Aguilera. Pero lo construido debe más bien tratarse de una reforma, ya que el cementerio estaba edificado cuando se concluyeron las obras de la iglesia de la Torrecilla, como lo prueba el que figuren "dos postigos para el Campo Santo" en las partidas de carpintería de las obras realizadas por Sabatini. Era de reducidas dimensiones y tenía un edificio anexo con un palomar. Su planta aparece también en el plano de Vierge.

BIBLIOGRAFÍA

- P. Madoz, *Diccionario Geográfico*, Madrid, 1848.
M. Jorroto Paniagua, *España en los Reales Sitios*, 1894.
M. Jorroto Paniagua, *Monografías artísticas. Real Casa de Campo*, 1901.
E. Tormo, *Las Iglesias de Madrid*, 1927.

E. M. Aguilera, "La iglesia parroquial de la Concepción y de San Carlos Borromeo", *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, Tomo XI, 1934.

A. M^a. Gimeno Pascual, "Francisco Sabatini y la reforma del Real Sitio de la Casa de Campo", *Reales Sitios*, n^o 77 (1985), pp. 11-16.

J. L. Sancho, "La iglesia de Torrecilla y ermita de Rodajos en la Casa de Campo", *Catálogo de la exposición de Sabatini*, 1995.

B. Tejero Villareal, *Casa de Campo*, 1994.

C. Ariza Muñoz, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, 1988.

Catálogo de las Pinturas, Museo Municipal, 1990, Mariano Salvador Maella.

P. Voltes, *Carlos III y su tiempo*, 1964.

A. Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, 1856. Ed. facsímil.

E. Hemingway, *Un corresponsal llamado Hemingway*, 1984, La Habana.

DOCUMENTOS

A.G.P. Planos. n^o 515. Plano de la Real Casa de Campo de Vierge. Levantado por la Dirección General de Operaciones Geográficas.

A.G.P. Fondo fotográfico. Vista general de la Casa de Campo desde el Palacio Real. Foto n^o 10185495.

A.G.P. Casa de Campo. Legajo 12. "Relación y avance del coste que tendrá la iglesia parroquial...", 21 de septiembre de 1784.

A.G.P. Obras de Palacio. Legajo 520. Caja 18241. "Recibo de obras de la nueva parroquia y Rodajos", 1784-1788.

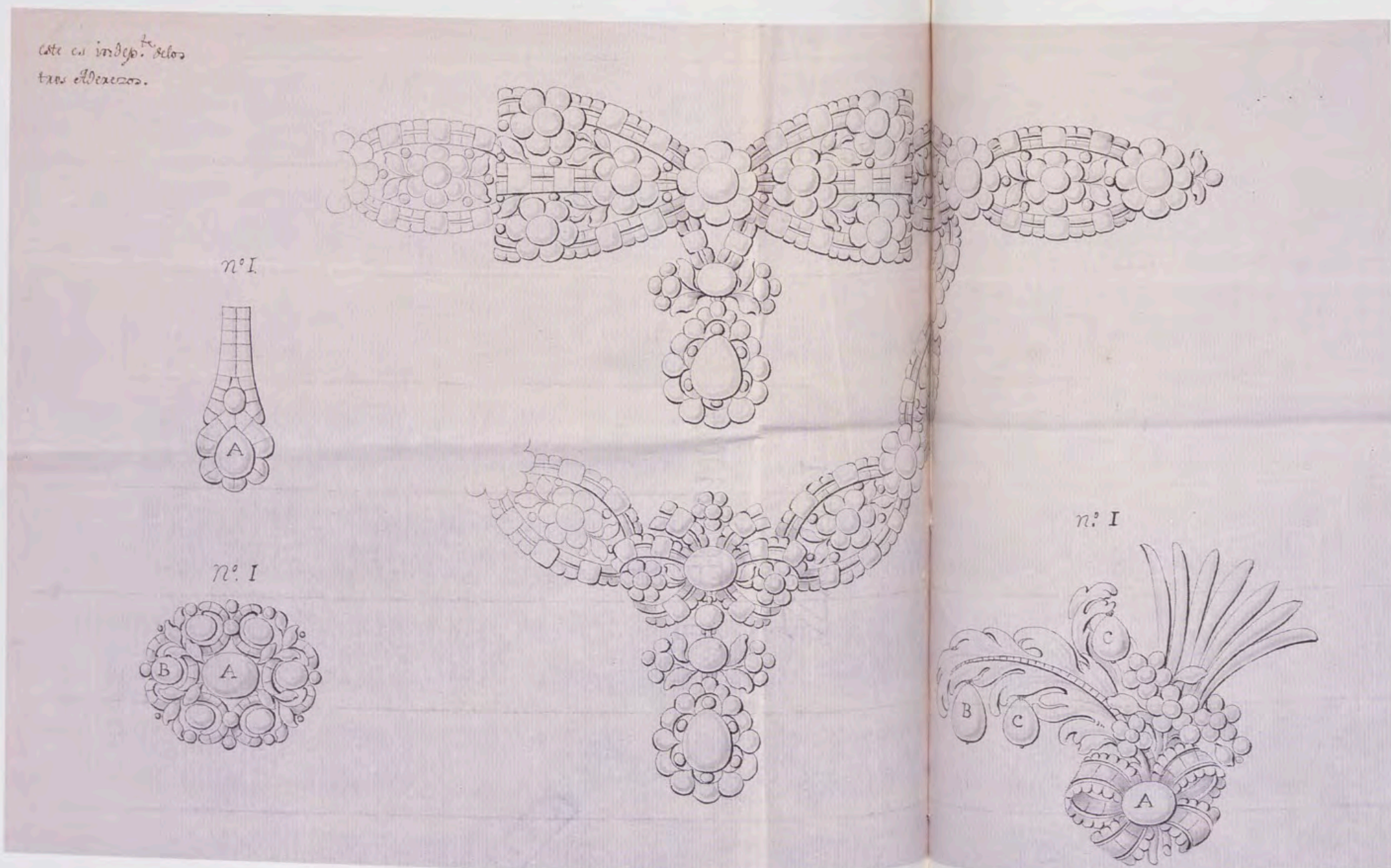
A.G.P. Obras de Palacio. Legajo 520. Caja 18241. "Relación y avance del coste hecho por Sabatini, que tendría la iglesia parroquial...", 1790.

A.G.P. Casa de Campo. Legajo 16. "Petición de fondos para restauración de la iglesia de la Torrecilla", 17 de agosto de 1814.

A.G.P. Casa de Campo. Legajo 16. "Inventario de los efectos que existían en el Palacio del Real Bosque...", 9 de julio de 1814.

Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del Rey Carlos III

Por Amelia Aranda Huete



Desde principios del siglo XVIII, el envío de joyas desde Francia fue una constante, como había ocurrido en siglos precedentes, ya que existía un gran lazo comercial, a la vez que familiar, entre el país vecino y la Corte española. En muchas ocasiones, estos envíos eran precedidos de la solicitud al artífice de unos dibujos o diseños en los que se representaba el resultado final de la pieza para comprobar que ésta se adecuaba al gusto del cliente. Estos dibujos, además de reproducir el acabado final, detallaban el número de piedras que se iba a emplear, su tamaño, peso y valor, acompañándose de un informe específico y en ocasiones de un modelo en cera.

Los Reyes disponían en París de proveedores e intermediarios que se encargaban de suministrarles o intentar conseguir al mejor precio la joya requerida. Muchas veces, los Reyes optaban por encargar los diseños a París, y las piezas seleccionadas eran realizadas por un platero real mucho más económico. En raras ocasiones, si los dibujos resultaban elegidos, se premiaba al plate-

ro que había diseñado las piezas, con la ejecución de las joyas, pues en la mayoría de los casos -debido al excesivo precio demandado por éste, ya que aprovechaban las grandes ceremonias para engordar desmesuradamente las facturas, como se puede observar al estudiar los presupuestos aproximativos que acompañan a los diseños- se copiaban los dibujos por un platero real y se devolvían a París, alegando que no eran del real agrado. Durante el reinado de Carlos III esta costumbre no varió. Diversos conjuntos de dibujos se enviaron a Madrid para realizar a partir de ellos las joyas que formarían parte de las dotes de las hijas y nueras del Rey. Francisco Ventura de Llovera fue la persona elegida por el Rey para que se encargara de buscar en París, por medio de corredores especializados, joyas y piedras preciosas, así como de solicitar a los plateros franceses diseños y enviarlos a Madrid. Por su parte, Pedro Jil de Olondriz, tesorero ordinario del Rey en La Haya, fue el encargado de enviar desde Amsterdam los diamantes necesarios para la ejecución de estas joyas, ya que desde esta época dicha ciudad era la principal suministradora de estas piedras.

Uno de los encargos más importantes de estos primeros años del reinado de Carlos III fue el de los diseños para el aderezo que el Rey quería regalar a su hija, la Infanta María Luisa, con ocasión de su boda con el Archiduque Leopoldo de Lorena. En 1762 comenzaron los preparativos de la boda y aunque Francisco Sáez fue el platero encargado de realizar las joyas, los diseños, como de costumbre, se enviaron desde París. También se le remitieron los diamantes necesarios para engastar en las piezas.

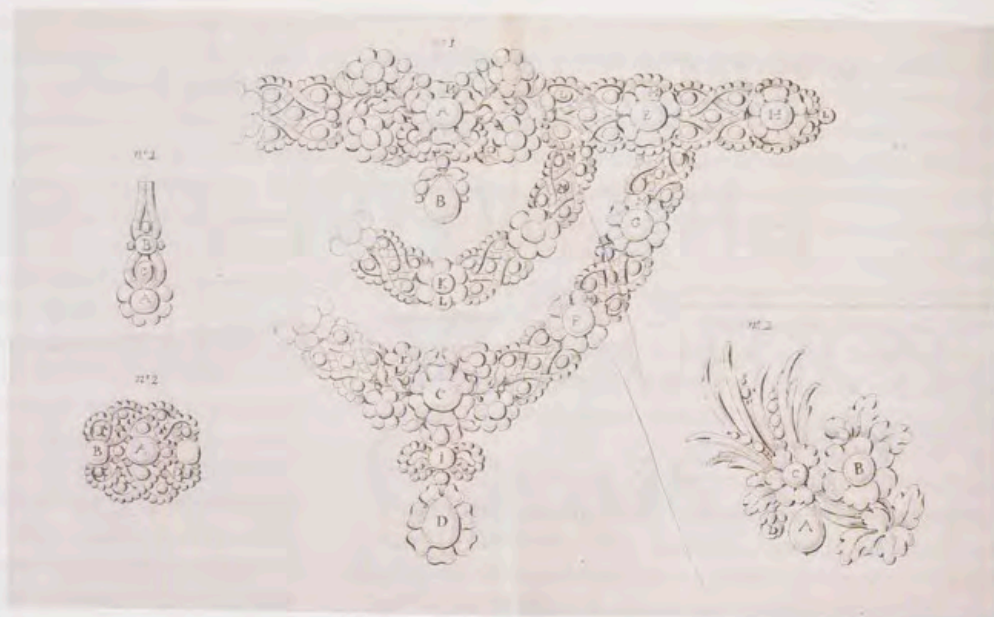
En primer lugar, el 7 de febrero de 1763 se solicitó a Ventura de Llovera el envío de dibujos a la última moda de un collar para señora con colgantes, unas arracadas, un ramo, una piocha y brazaletes con piedras grandes que debían pesar lo estipulado en Madrid. Pero no se ha podido comprobar si este encargo está relacionado con la dote.

Sin embargo, el 25 de mayo de ese mismo año, Francisco Sáez copió los dibujos enviados desde París por el marqués Grimaldi para el aderezo, y ese mismo día se devolvieron los originales a su lugar de origen.

Los dibujos reproducidos en trece folios sueltos parece que pertenecen a dos autores diferentes. Por un lado, tres representan sendos aderezos formados por collar, piocha, broche y alamar. Todos los dibujos, excepto uno de un collar, están numerados en la parte superior y llevan letras identificando las principales perlas que los integraban, ya que debieron ir acompañados de una relación que actualmente no se conserva, en la que se detallaría el peso, tamaño, color y precio de cada una. Junto a ellos, cuatro folios con diseños de petos, igualmente numerados y alfabeticados excepto uno, completan los conjuntos. En otros tres folios se copiaron dos fragmentos de collares tipo gargantilla y un collar completo con caída o herradura. Otro folio reúne un conjunto de piezas de tipo diferente, como un fragmento de collar o cinta de cuello, dos

Collar de media luna, piocha en forma de ramo, broche o muelle y broche para falda o alamar.

Collar que lleva suspendidas dos caídas, piocha, broche o muelle de perfil rectangular y alamar.



lazos, dos piochas, un botón, un broche de manto o alamar y un pendiente "girandole", y otra reproduce únicamente un lazo. Estos cinco folios no llevan ningún tipo de numeración ni alfabetización pero presentan la misma apariencia que los anteriores y parece que han sido realizados por la misma mano. Sin embargo, otro folio numerado en la parte superior, que recoge los dibujos de otro aderezo, parece haber sido realizado por otro autor. Su aspecto, a primera vista, es más abigarrado y recargado. La técnica es diferente y se ha empleado más tinta para realizar los contornos. Además se incluyen dos dibujos de arracadas que estaban ausentes en los diseños anteriores y la pieza de garganta presenta un tipo totalmente diferente.

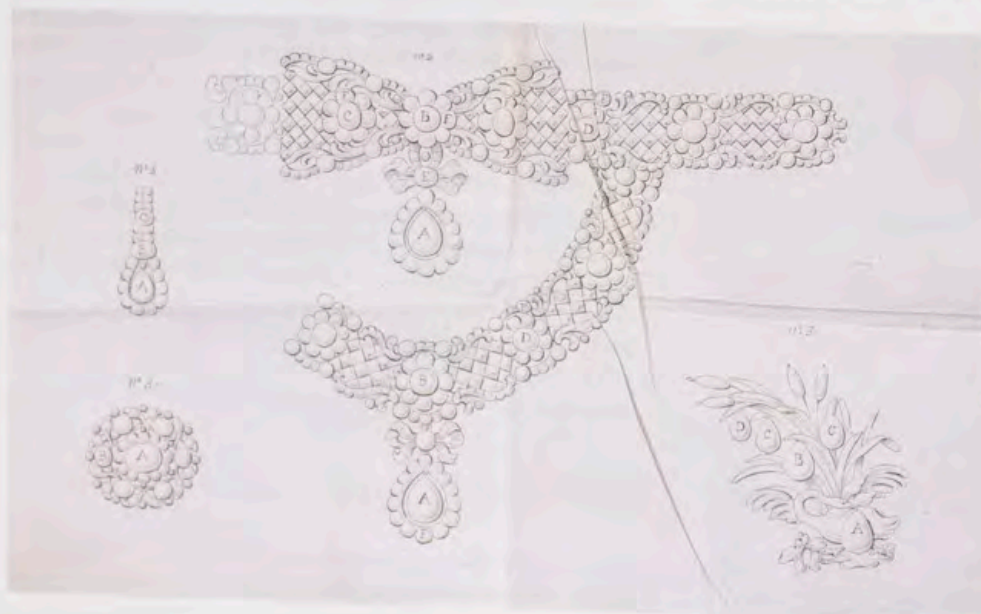
A nuestro entender, los doce folios pudieron ser copiados por Francisco Sáez y este último bien por otro platero o simplemente se conservó el diseño original. Todos los dibujos, incluyendo este aderezo, están policromados en tonos grises, excepto el lazo que lo fue en tono sepia.

Por otra parte, los tres diseños para aderezos presentan ciertas irregularidades. El collar reseñado con el número 1 está dibujado en el mismo folio que la piocha, el broche de falda y el muelle señalados con el número 2. Lo mismo ocurre con el collar reseñado con el número 2.

El resto de las piezas llevan el número 3. Por último, en el tercer folio se representan una piocha, un broche para falda y un muelle señalados con el número 1, aunque el collar que los acompaña no lleva numeración.

Todas las piezas representan, siguiendo el estilo dominante en estos años, motivos vegetales ejecutados con gran naturalismo, entremezclados en ocasiones con otros de tipo geométrico.

El collar con caída o media luna, ausente de numeración, responde a un modelo muy simétrico, al igual que el resto de los diseños que se enviaron desde París. Un gran lazo ocupa el centro de la pieza, con una flor de ocho pétalos en el nudo y tres flores de seis pétalos unidas mediante hojas en el interior de cada lazada. El resto del dibujo se completa con cintas cuajadas de pedrería. Del nudo se suspenden dos cintas que se unen en un pequeño motivo vegetal del que pende una almendra. De los bordes laterales de las lazadas parten eslabones ovales calados, cuyos centros cobijan una flor de seis pétalos flanqueada por hojas, engoznados mediante flores de ocho pétalos. De la parte inferior del primer eslabón se suspende la media luna, cuyo diseño repite los motivos anteriores. En el centro de ella se colocó un lazo con las caídas invertidas, de



Collar con una caída, piocha que representa un cisne, de cuyo pico pende una perla almadrada, broche de diseño casi circular, y alamar en forma de presilla.

cuyo nudo se suspende una almendra unida a él mediante una pieza intermedia de diseño vegetal.

Este modelo de collar se puso de moda a mediados de siglo. Durante la primera mitad, las damas concedieron mayor importancia a la joya de pecho y lucieron sólo sencillos hilos de perlas. El motivo del lazo, que antes les había desplazado del pecho femenino, quedó ahora incorporado al diseño del collar. Ejemplares parecidos fueron diseñados por joyeros europeos como Agustín Duflos y formaron parte de los bienes de la Reina María Amalia de Sajonia como hemos podido comprobar³. En Italia también se conservan ejemplares parecidos, con un lazo en el centro aunque sin herradura, en una colección particular de Palermo y en el tesoro de la Virgen de Trapani⁴. Un collar similar luce lady Elizabeth Keppel en un retrato pintado por Joshua Reynolds en 1761⁵.

La piocha tiene forma de ramo, con un lazo en la parte inferior recogiendo los tallos y el nudo señalado con la letra A. De la hoja de la izquierda, cuyo nervio está cuajado de pedrería, se suspenden tres perlas con las letras B, C y C. Unas hojas lanceoladas en forma de palma y un ramillete de flores completan el diseño. Piochas con diseños semejantes fueron publicadas por Pouget en 1762 en su libro *Pierres précieuses* y por Duflos en 1767 en su libro *Receuil de dessins de joaillerie*⁶.



Peto realizado a base de cintas y ramilletes de flores. El interior de la pieza aparece cruzado, en aspa, por cintas cuajadas de pedrería.

El broche o muelle, pues su finalidad no está bien definida, mantiene un diseño oval. En el centro se dispuso una piedra, con la letra A, rodeada de cintas en forma de tornapuntas encerrando pequeñas piedras ovales, una de ellas con la letra B. Las cintas situadas en el eje vertical están unidas en el centro y las del eje horizontal rodean la piedra por una de las partes. Cierran el diseño dos segmentos circulares unidos por una pequeña bolita. Por último, el broche para falda o alamar presenta un perfil alargado, cuajado por dos filas de pedrería y una almendra en la parte inferior, cuya piedra más grande lleva la letra A.

El collar del siguiente folio pertenece a un modelo más complicado, ya que lleva suspendidas dos caídas. El cuerpo horizontal está adornado en el centro por un motivo que imita al del lazo, realizado con tallos, hojas y flores, una de ellas más grande, en el centro. De su parte baja se suspende una almendra. Varias de las perlas que lo componen están marcadas con letras. Las bandas laterales reproducen un diseño repetitivo a base de eslabones rectangulares perfilados por cintas entrelazadas formando lisonjas, cuajadas de pedrería, unidos mediante flores de seis pétalos en las que se debía alternar pedrería y esmalte. Al primer eslabón se engozna la caída más corta y al segundo la más larga, rematada en el centro por otra almendra suspendida de un cuerpo intermedio en forma de estrecho lazo. Ambas caídas reproducen diseños similares, aunque en el centro de la caída inferior se colocó un motivo parecido al de la banda horizontal pero de menor tamaño. Varias de las perlas de todo el collar están señaladas con letras de la A a la M.

Este modelo con dos caídas se usó con menor frecuencia. Pocos son los ejemplares conocidos, pero en Inglaterra, Christian Taute diseñó en 1750 un collar con dos caídas de apariencia vegetal⁷.

La piocha, igualmente en forma de ramo, está formada por largos tallos sesgados alternados con hileras de perlas unidos en una carnosa hoja y dos flores cuyos centros llevan sendas letras. Una perla con la letra A se suspende de la parte inferior y otra más pequeña con la letra D constituye la corola de una pequeña flor. El broche o muelle presenta un perfil rectangular y guarda una gran simetría. En el centro una perla ovalada (señalada con la letra A) rodeada por cintas formando una lisonja calada. A ambos lados, en el eje horizontal, dos piedras cuadradas y de menor tamaño, una de ellas con la letra B. Cintas enroscadas creando formas curvas que cobijan perlas completan el conjunto.

El broche de falda o alamar repite, como el anterior, un diseño alargado. En uno de los extremos se dispuso una flor en cuyo centro aparece la letra A. Unida a ella, se colocó un óvalo que encierra una perla con la letra C. Otra perla, a su lado, lleva la letra B. El diseño se completa con otro motivo en forma de horquilla. Toda la pieza, excepto los pétalos de la flor, está cuajada de pedrería.

El tercer diseño reitera en esencia los modelos anteriores. El collar con una caída está adornado en el centro con un gran lazo de cuyo nudo, en forma de flor, pende un cuerpo intermedio o trecho en forma de pequeño lazo y una gran almendra. Las lazadas de la pie-

za principal están adornadas con sendas flores y motivos vegetales en los bordes. El resto del motivo está cuajado de pedrería engastada en lisonja. De los extremos laterales parten las bandas de bordes ondulados, guarnecidas con pedrería engastada de manera similar a la del lazo, interrumpida a trechos por flores de ocho pétalos. La caída reproduce el mismo diseño y de su centro se suspende el mismo motivo que en la parte superior. Varias de las piedras llevan letras de la A a la F.

La piocha, novedosa en diseño respecto a las anteriores, representa un cisne de cuello largo, con la cabeza inclinada hacia un lado, de cuyo pico pende una perla almadrada reseñada con la letra A. Unos juncos, esmaltados con cuatro perlas suspendidas de los extremos de sus hojas, sirven de cobijo al animal. Las perlas también llevan letras (B, C, C y D).

El broche o muelle casi tiene forma circular y responde a un diseño vegetal calado. En el centro una flor ovalada con una perla engastada (con la letra A) y los pétalos esmaltados. Alrededor hojas entrelazadas alternándose con perlas, una de ellas con la letra B.

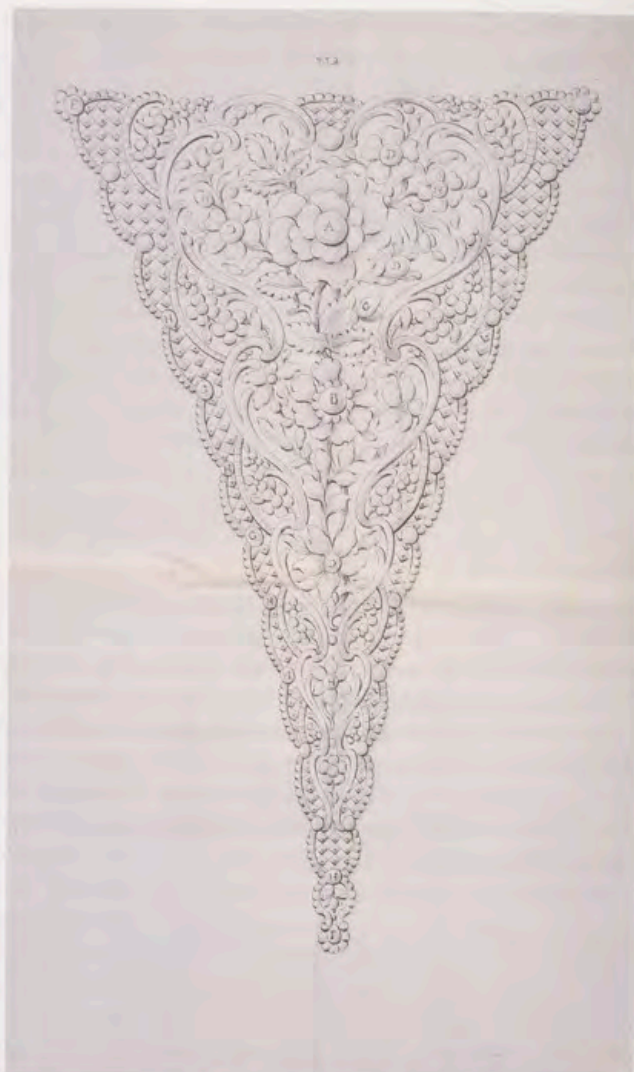
El broche de falda, también alargado, tiene forma de presilla, con una perla almadrada en el extremo inferior y dos perlas ovales interrumpiendo la cinta de bordes ondulados. Las tres llevan letras.

Siguiendo la moda de la época, los aderezos se completaban con los petos cuyo diseño comentaremos a continuación. Todos ellos, de gran espectacularidad, respondían a modelos naturalistas y se advierte, tras su estudio, que los petos señalados con los números I y 2 repiten los mismos motivos decorativos que los collares y el resto de las piezas marcados con el mismo número, por lo que sin duda formaban conjunto.

El primero, reseñado con el número I, está realizado a base de cintas y ramilletes de flores. Los bordes laterales se adornan con segmentos ondulados intercalados con pequeñas flores de seis pétalos. A intervalos se colocaron triples lazadas con cierta apariencia de abanicos. El borde superior es una cinta cuajada de pedrería similar a las que cruzan, en aspa, el interior de la pieza. En su centro y en los vértices un lazo triple aunque en estos últimos, por el propio diseño de la pieza, sólo se pudo colocar la mitad. En la intersección de las aspas, lazadas creando un perfil circular con una piedra en el centro. El resto de la pieza está adornada con bellos ramilletes de flores, de diseños diferentes que debían ir en parte esmaltados y en parte guarnecidos con pedrería. Varias de las piedras llevan letras (de la A a la F).

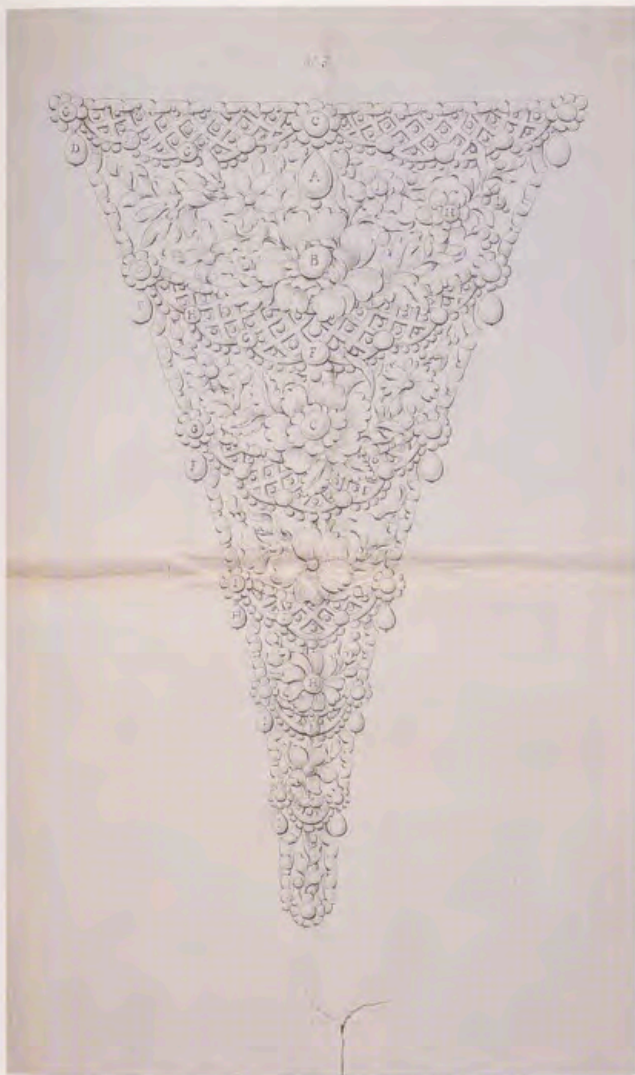
El segundo peto, también con bordes ondulados interrumpidos por pequeñas perlas, lleva en el centro, encerrado por tallos sinuosos, un gran ramillete con flores guarnecidas con pedrería en la corola y pétalos, hojas y tallos esmaltados de colores. El resto de la pieza está cuajada de pedrería engastada en lisonja, como el collar señalado con el mismo número. Como el diseño anterior, varias letras aparecen en las piedras que adornan el dibujo (de la A a la H).

El tercer diseño responde también a un modelo naturalista a base de ramilletes pero dispuestos a manera de franjas horizontales que alternan con festones adornados con cuadrículas cuajadas de pedrería. Estos llevan además perlas de mayor tamaño repartidas por el resto de su contorno e hileras de aljófar en los bordes



Peto con un gran ramillete de flores en su parte central.

ondulados de la parte inferior. En los vértices se representaron flores de ocho pétalos de las que penden perlas periformes. En el centro del festón superior se repite el mismo motivo. También aparecen letras sobre la pedrería como en diseños anteriores (de la A a la I). El último diseño, más sencillo que los anteriores y sin numerar, representa en su interior calado varios ramilletes de tamaño decreciente según se acercan al vértice inferior de la pieza. Los bordes reflejan motivos diferentes. El izquierdo está formado por una cinta enrollada interrumpida por pequeñas perlas también de tamaño decreciente. De ellas parten motivos foliados que unen sus extremos creando formas triangulares rematadas en una piedra oval. El derecho consta de una cinta sinuosa mezclada con una hilera de perlas en cuyos puntos de unión se colocaron flores. Del lateral izquierdo de éstas parte una cinta y varias perlas en hilera rematadas en una perla más grande. No lleva letras. El peto fue una de las joyas más de moda durante todo el siglo. Cubría el torso femenino desde el escote del vestido hasta la cintura. Tenía forma triangular, adaptándose a la pieza de cotilla del vestido. Resaltaba sobre las demás joyas y en ocasiones era la única joya que lucían las damas en el pecho. Pero según avanzó el siglo y el gusto por el recargamiento se acentuó, compitió con collares y broches. Diseños similares fueron realizados por María en 1765 y publicados en el *Premier livre de desseins de joaillerie et bijouterie*, y por



Peto con diseño naturalista, a base de ramilletes dispuestos en franjas horizontales que alternan con festones adornados con cuadrículas cuajadas de pedrería.

Van der Cruycen publicados en el *Nouveau livre de desseins concernant la joaillerie*, en 1770⁹. Charlotte de Mecklenberg-Strelitz luce un espectacular ejemplar en el retrato que le hizo Allan Ramsay y que se conserva en la Galería Nacional de Retratos de Londres⁹. Otras tres láminas, como hemos indicado anteriormente, reproducen tres modelos diferentes de collares realizados a base de motivos vegetales. El más complicado es un collar con caída bastante semejante a los modelos ya analizados. En el centro de la pieza se colocó un lazo con una flor en el nudo, de la que se suspendió un trecho en forma de lazo y una almendra. El resto de las lazadas está adornado con dos flores más en cada una de ellas, y tallos y hojas cuajados de pedrería. A los bordes laterales se engoznaron dos motivos de perfil rectangular que se repiten en el resto del diseño, alternando con eslabones realizados con tallos que encierran en su interior flores con pétalos curiosos. La caída repite el mismo diseño. De su centro se suspendió un trecho similar a los anteriores y una pera engastada con pedrería y granos de aljófara.

El siguiente modelo reproduce un collar (del que sólo se representa la mitad) que responde a un diseño a base de eslabones, separados por perlas, formados por cintas dispuestas de manera sesgada y cobijando flores de seis pétalos flanqueadas por hojas que cierran

el motivo en lisonja. En el centro se dispuso un motivo imitando el lazo.

El tercer modelo de collar, tipo gargantilla, representa tres eslabones engoznados, formados por pequeños ramilletes calados adornados con granos de aljófara.

El siguiente folio, como ya hemos comentado, reúne varios diseños de piezas diferentes: una pieza de garganta, dos piochas, un botón, dos lazos, un pendiente "girandole" y un broche de manto o alamar. La pieza de garganta consta de una banda adornada con óvalos calados que cobijan en su interior flores realizadas a base de granos de aljófara. Se alternan con ellos motivos vegetales con una flor de ocho pétalos en el centro esmaltada y dos perlas en el eje vertical. Del centro de la pieza se suspende una almendra calada, de diseño vegetal, con una piedra periforme en el interior, unida a la banda mediante un trecho de perfil rectangular y apariencia vegetal. Este trecho es muy similar al del collar comentado anteriormente.

Este tipo de piezas estuvo muy de moda en la época y debió realizarse un modelo para la Infanta, ya que luce un collar de apariencia semejante en el retrato que le hizo Mengs hacia estos años y que hoy se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹⁰. Un collar, cuyo diseño nos recuerda al de este dibujo, se conserva en el museo Poldi Pezzoli de Milán¹¹. María Leczinska, esposa de Luis XV, luce un collar de este tipo en el retrato realizado por Carlo van Loo y conservado en el Palacio de Versalles. Lleva el diamante Sancy suspendido del centro del collar¹².

Las dos piochas responden a modelos diferentes. La representada a la izquierda, más asimétrica, reproduce un ramo con flores y hojas de las que se suspenden cinco perlas periformes. La de la derecha, que podría ser de las denominadas sultanas, consta de unos tallos dispuestos en abanico alternados con hileras de perlas. Además lleva dos ramas carnosas de cuyos extremos penden dos perlas almendradas y un lazo en la parte inferior con una perla circular en el nudo. Este último dibujo se asemeja a otros diseños de lazos para falda que se enviaron también desde París para las Infantas¹³.

El botón situado entre las dos piezas representa un diseño vegetal con una flor de seis pétalos en el centro rodeada de tallos enroscados con hojas y perlas.

Los dos lazos reproducen modelos similares. Ambos son de doble lazada y están adornados con motivos vegetales. En el nudo, una flor, aunque la del dibujo superior tiene un diseño más complicado. Sin embargo, la de la parte inferior, lleva suspendido un pequeño motivo de tipo vegetal. Están guarnecidas con perlas y deberían ir adornadas con esmalte. Curiosamente, el lazo superior no representa el mismo diseño en la parte izquierda que en la derecha. Tal vez se deba a que una representaba el anverso y otra el reverso.

El motivo del lazo fue muy frecuente durante todo el siglo XVIII. Las damas lo utilizaron de gran tamaño para adornar el centro del pecho. También fue un complemento añadido de otras joyas como joyeles, relicarios, insignias y veneras de órdenes militares. Semejante a los diseños comentados aquí fue el publicado por Mondon en el libro *Premier livre de pierreries pour le parure des dames*¹⁴.

El pendiente responde al modelo típico como los comentados anteriormente. El botón tiene forma de flor,

el cuerpo intermedio es un ramillete de flores y hojas y los tres colgantes inferiores tienen forma almendrada, siendo el central más grande y largo.

Por último, el broche o alamar presenta un perfil alargado y ovalado y reproduce motivos vegetales: una flor realizada con perlas en la parte central, flanqueada por hojas y perlas más pequeñas en los extremos.

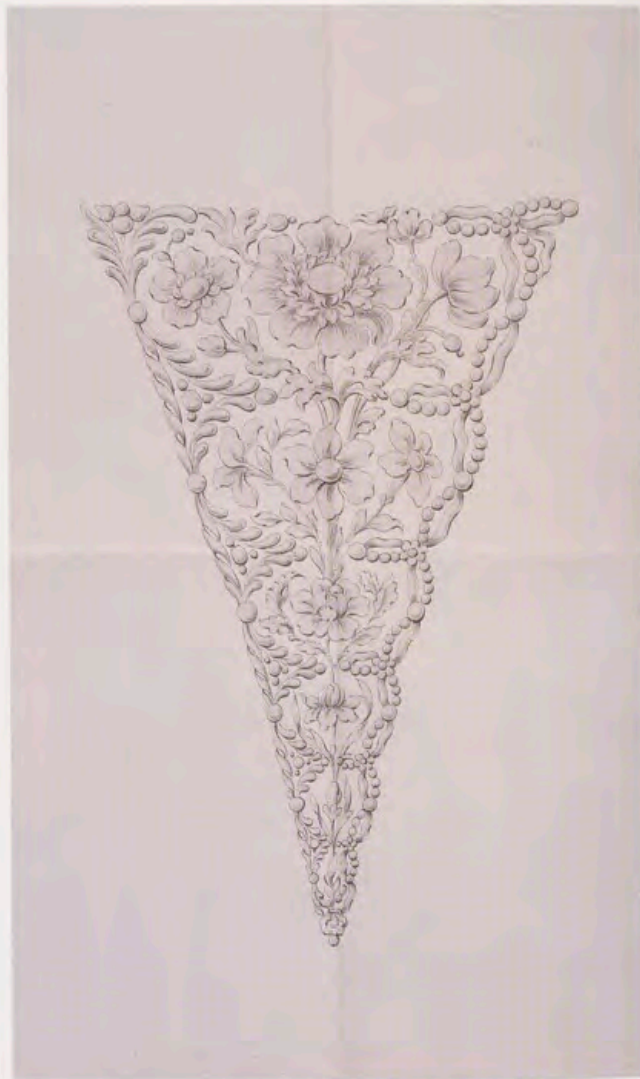
El siguiente diseño reproduce un lazo, similar a los anteriores y con doble lazada. Los bordes sinuosos, adornados a pequeños intervalos con perlas, cobijan en su interior flores de cinco pétalos. Como en uno de los lazos anteriores, el diseño de la parte izquierda no coincide con el de la derecha. La primera presenta la flor pero rematada en un tallo con hojas, mientras que la segunda sustituye el tallo por pedrería dispuesta en lisonja y cuajando toda la pieza. Esta decoración es bastante similar a la del aderezo y el peto reseñados con el número 2. Del nudo, en forma de flor, pende una cinta adornada también con un motivo vegetal.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan varios diseños de joyas y entre ellos uno de un lazo bastante parecido al que nos ocupa ¹⁵.

Finalmente, comentaremos el folio que presenta un aspecto diferente. En la parte superior, fue numerado con la cifra I, número que como hemos comprobado también aparece en los dibujos que integraban otro de los aderezos. Consta, como ya hemos indicado, de seis dibujos que representan una pieza de garganta, dos arracadas "girandole", una piocha y dos muelles para manillas. La pieza de garganta responde a un diseño en forma de T, con una almendra suspendida de la parte inferior y motivos vegetales adornando el perfil de la pieza. La figura en T está formada por motivos circulares engoznados guarnecidos con un diamante en el centro, rodeado por diamantes más pequeños. Una sencilla guirnalda se entrelaza con ellos. Del centro de los brazos se suspenden dos almendras, más pequeñas que la de la parte inferior, pero de diseño similar, con una piedra almendrada en el centro, engastada al aire y en suspensión, rodeada de tallos vegetales adornados con flores y hojas. El eje vertical está flanqueado por gruesos tallos enroscados y hojas lanceoladas cuajadas de pedrería que se prolongan por la parte baja del cuerpo horizontal. En la parte inferior de la pieza se dispusieron dos cornucopias entrelazadas unidas por un sencillo lazo simple y un engaste circular. En el remate inferior, una fina guirnalda de cuyo centro se suspende la almendra antes mencionada. Se trata de un bello y espectacular diseño realizado con una gran perfección técnica y con un marcado sentido simétrico totalmente alejado de los gustos rococós que habían triunfado en años anteriores.

Los pendientes "girandole" reflejan más el diseño típico de estos años. Del broquelillo circular, con un diamante central rodeado de diamantes más pequeños, pende un cuerpo intermedio formado por un motivo vegetal con flores y hojas, del que a su vez se suspenden tres almendras de la parte inferior, siendo la central más grande y larga.

Modelos semejantes fueron diseñados por Maria en 1765 en su libro *Premier livre de dessins de joaillerie et bijouterie* y por Duflos en 1767 en su libro *Receuil de dessins de joaillerie* ¹⁶.



Diseño de peto que representa el interior calado con varios ramilletes de tamaño decreciente. Los bordes reflejan motivos distintos.

La piocha, en forma de ramo, tal vez responda a un modelo más rococó, ya que presenta un perfil más asimétrico. Consta de un tallo sesgado, en parte cuajado de pedrería, del que se suspenden seis almendras en la parte superior izquierda y una almendra en la parte derecha. Grupos de perlas completan el diseño.

Mondon diseñó modelos semejantes en los que concedió más importancia a la asimetría y los motivos vegetales ¹⁷.

Por último, los muelles para brazaletes responden a dos modelos diferentes. Uno de ellos está formado sólo por una orla de pedrería engastada con uñas, ya que debía estar destinado a llevar un retrato miniatura en el centro u otro tipo de representación. El otro es un botón ovalado y calado, con un pequeño ramo en el centro guarnecido con un diamante, rodeado de una guirnalda de perlas y hojas esmaltadas.

Una vez copiados los dibujos, Francisco Sáez comenzó la ejecución de las joyas aunque, como los diseños enviados desde París no resultaron del agrado del Rey o no fueron considerados adecuados para la ocasión, debió realizar otros nuevos. Este dato lo conocemos gracias a una carta enviada por el propio platero en la que justificaba ante el marqués de Esquilache el precio final de las joyas. En ella comentaba que éstas le habían supuesto mucho trabajo, ya que además de realizar los dibujos, tuvo que preparar los modelos en ce-

Modelo de collar semejante
a los anteriores.
En el centro de la caída
pende una pera engastada con
pedrería y granos de aljófar.



ra para sacar los moldes y poder unir los pedazos con acierto, así como pagar altos jornales a sus empleados durante muchos meses hasta la conclusión de las piezas.

A lo largo del año 1763 se le remitieron varias partidas de diamantes, algunos propiedad particular del Rey, con los que debía guarnecer las piezas¹⁸. Asimismo, se le concedieron varios permisos para que encargara a Londres los diamantes que requería para el acabado total de las mismas. El 4 de abril de 1764 el Rey aprobó la cuenta presentada meses antes por el importe de las hechuras, piedras suplidas y otros gastos extraordinarios¹⁹. La suma ascendió a 15.010 pesos²⁰.

El aderezo realizado por el platero estaba integrado por un peto, un collar con media luna, un par de lazos para mangas, un par de pendientes, una piocha, un bonetillo, dos piezas para los costados o alamares, un lazo para la falda, un par de pulseros y dos sortijas. En total empleó 153 brillantes grandes de distintos tama-



Diseño de collar a base de eslabones separados por perlas.
El motivo central imita un lazo.

ños y 10.354 brillantes pequeños. Como podemos comprobar, al final se realizaron más piezas de las que aparecen en los dibujos comentados anteriormente, por lo que estos debieron ser utilizados sólo como ejemplos de la moda vigente en la época.

Al precio final de la hechura se sumó el de las dos cajas de madera cubiertas de terciopelo negro y raso blanco, adornadas con herrajes y galón de oro, que sirvieron para guardar las joyas. Por ellas se pagaron 86 pesos y medio. Sáez cobró por la hechura del aderezo 8.778 pesos y medio.

El Rey debió quedar tan satisfecho de la obra que decidió no rebajar la cantidad acostumbrada al precio final del aderezo para compensar al platero por los jornales extraordinarios que había pagado a los oficiales a su servicio.

El 16 de febrero de 1764 se celebraron los esponsales en el Casón del Palacio del Buen Retiro. Actuó en representación del novio el Príncipe de Asturias, Don Carlos Antonio de Borbón. El duque de Osuna fue enviado a la Corte de Viena en representación del Rey Carlos III para ultimar los acuerdos prenupciales. Después de la audiencia con los emperadores, celebrada el 7 de julio de 1764, recibió como era habitual de manos del gran chambelán, el Príncipe de Kevenhuller, y en nombre de la emperatriz, un joyel con su retrato rodeado de ricos y bellos diamantes; y en nombre del Archiduque Leopoldo, una caja con su retrato adornado igualmente con brillantes²¹.

En 1765 la Infanta partió para Viena vía Génova. Allí se reunió con la Princesa María Luisa de Parma, quien venía a casarse con el Príncipe de Asturias. Don Antonio de Benavides y la Cueva, duque de Santisteban y gentilhomme de Cámara, fue la persona elegida por el Rey para hacer la entrega de la Infanta al conde de Rosenberg, embajador imperial, así como la de las joyas y preseas que ésta aportaba como dote, de las cuales debía recibir el resguardo acostumbrado.

Para ello se realizó una memoria certificada el 19 de julio de 1765 por José Casanova, notario de Cámara delegado por los emperadores y por Miguel de Múzquiz, delegado de la parte española. En ella se relacionan seis aderezos completos además de un impor-

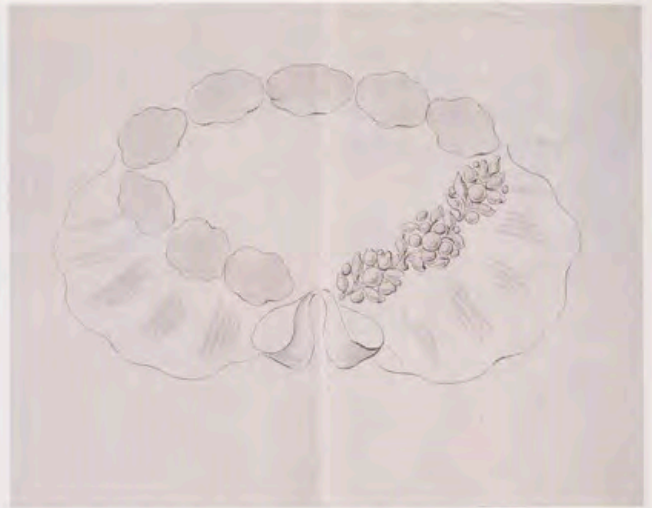
tante conjunto de joyas, guardado todo en cinco cajas²². Dos de los aderezos estaban guarnecidos con diamantes brillantes²³, otro con diamantes y rubíes, otro con diamantes y zafiros, otro con diamantes y esmeraldas y el último era de los conocidos como de "ensaladilla", es decir con diamantes, rubíes, zafiros y esmeraldas.

Los aderezos constaban de las siguientes piezas: un peto, un ramo, un collar con herradura, dos lazos para mangas, dos lazos para los costados, un lazo para falda, una piocha, un par de arracadas, un "petivoné"²⁴, un par de brazaletes y dos sortijas.

Uno de los petos, guarnecido con rubíes, estaba adornado con siete flores y un pájaro. El ramo, que formaba parte del conjunto, llevaba una mariposa y el collar, con doble herradura, dos pájaros además de varias flores en la chorrera. El collar de "ensaladilla" llevaba la chorrera en devota. Los pendientes eran de diseño clásico, es decir, con arillo, lacillo y tres almendras. Los "petivoné" tenían un pompón de cuatro hojas, una lengua, las alas guarnecidas con flores y gusanos y algunas piezas sueltas para enganchar a la cofia. Los brazaletes, compuestos por varios hilos de perlas, se abrochaban con retratos miniaturas, chapas y ballestillas de oro.



Folio con varios diseños de joyas diferentes: una pieza de garganta, dos piochas, un botón, dos lazos, un pendiente "girandole" y un broche de manto o alamar.



Modelo de collar tipo gargantilla, del que sólo se han representado tres eslabones engoznados.

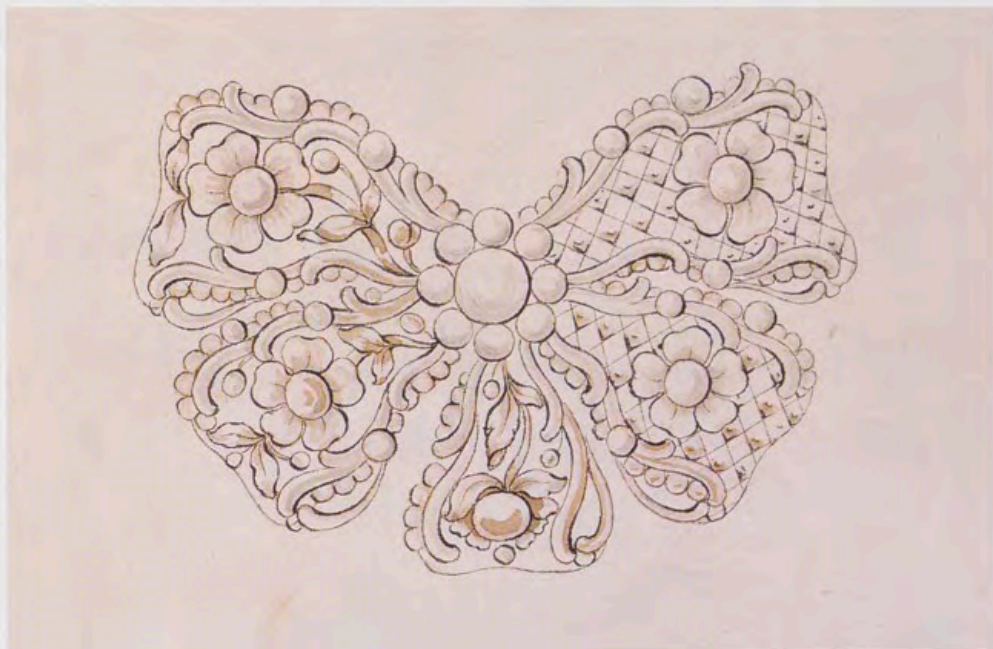
Además de los aderezos hay que destacar: unos pendientes sencillos con un arillo y una almendra; una flor para el pelo con siete brillantes; una sortija con un chatón en forma de ramo también de brillantes; otra tipo alianza con las mismas piedras; otra con un retrato rodeado de diamantes; otra con un navío en el chatón; un collar de perlas con una pluma a juego; un retrato del Rey Carlos III; otro de la Reina Amalia y otro del Príncipe de Asturias rodeado por doce diamantes para cerrar hilos de perlas; un reloj de repetición de campana sordina con la caja, la aguja, la cadena, la llave y el sello guarnecidos con brillantes; dos relojes más de repetición, uno de ellos con figuras; un par de hebillas para zapatos; un abanico adornado con brillantes; un retrato del archiduque Leopoldo, adornado con doce diamantes para utilizarlo como broche pulsero, y un lazo pequeño para el pecho con la Orden de la cruz estrellada suspendida de la parte inferior. Puede que estas dos últimas joyas sean las que luce en el retrato de Mengs del museo de Viena.

Como era costumbre, el conde de Rosemberg entregó algunos regalos de parte de los emperadores al séquito que acompañó a la futura archiduquesa hasta Génova. Por ejemplo, al duque de Santisteban, al conde de Altamira y a la camarera mayor, un retrato de la emperatriz guarnecido de diamantes; a las damas una piocha; y al teniente general, al jefe de la escuadra, al comandante y al general, un anillo de brillantes.

NOTAS

¹ Lo que no se aclara es si estos dibujos eran ya los seleccionados o eran todos los que se habían enviado desde París. Lo más seguro es que fuera esto último, porque se conservan varios modelos diferentes del mismo tipo de joya. A.G.P. Sec. histórica, caja 40.

Lámina en la que se reproduce un lazo de doble lazada. El diseño de la parte izquierda, diferente al de la derecha, representa las flores rematadas en tallos con hojas. En la parte derecha el tallo se ha sustituido por pedrería dispuesta en lisonja.



² Al margen una inscripción indica que este diseño es independiente de los aderezos anteriores.

³ A. Aranda Huete, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", *Reales Sitios*, Madrid, 115 (1995), pp. 33-39.

⁴ M. C. di Natale, *Ori e argenti di Sicilia*. Electa, Milán, 1989, p. 115.

⁵ D. Scarisbrick, *Ancestral jewels*. The Vendome Press, Nueva York, 1990, p. 53.

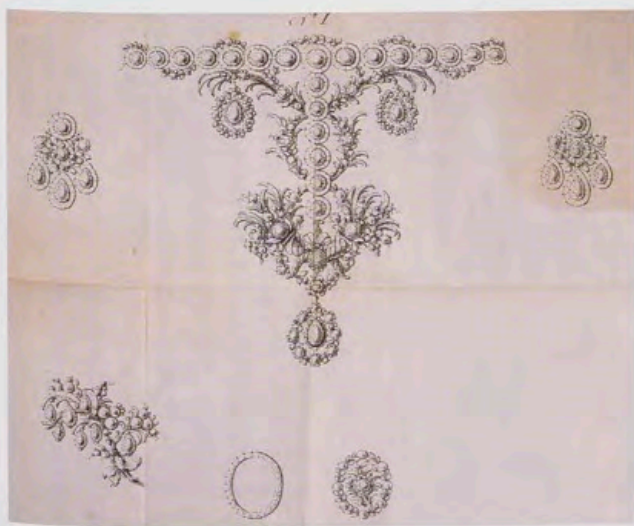
⁶ J. Lanllier y M.A. Pini, *Five centuries of jewellery in the west*. Arch Cape Press, Nueva York, 1989, pp. 105 y 106.

⁷ D. Scarisbrick: *Jewellery in Britain, 1066-1837*. Michael Russel Publishing, Londres, 1994, p. 285.

⁸ Ambos se conservan en el Gabinete de estampas de París y fueron publicados por Jean Lanllier y Marie-Anne Pini: *O.c.*, p. 95.

⁹ J. Anderson Black, *Storia del Gioielli*. Istituto Geografico de Agostini, Milán, 1986, p. 209.

¹⁰ A.A.V.V. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien*. Edition Christian Brandstritter, Viena, 1991, p. 654.



Folio en el que aparecen seis dibujos que representan una pieza de garganta en forma de "T", dos arracadas "girandole", una piocha y dos muelles para manillas.

¹¹ A.A.V.V. *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-Oreficerie*. Electa Editrice, Milán, 1981, p. 350.

¹² B. Morel, *Les joyaux de la Couronne de France*. Fonds Mercator, Amberes, 1989, p. 185.

¹³ Tuvimos la oportunidad de estudiarlos y publicarlos en "Dibujos de joyería de procedencia francesa en la Corte madrileña de Carlos III" en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte Moderno, 1990, tomo I.

¹⁴ Lanllier y M.A. Pini, *O.c.*, p. 108 [cit. n. 6].

¹⁵ Publicado por Priscilla E. Muller: *Jewels in Spain, 1500-1800*. The Hispanic Society of America, Nueva York, 1972, p. 175.

¹⁶ Lanllier y M.A. Pini, *O.c.*, pp. 106 y 107.

¹⁷ *Ibidem*, p. 108.

¹⁸ Por ejemplo, el 29 de julio de 1765 se le remitieron dos pendientes guarnecidos con tres esmeraldas perillas redondas, una cuadrada y cincuenta brillantes de distintos tamaños, así como 925 diamantes de varios tamaños, parte de los cuales debía emplear en el engastado de una piocha, de la que además se le encargó el dibujo. El 18 de diciembre del mismo año se le entregó una sortija comprada al conde de Aranda para que realizara otra igual, que debía formar parte del aderezo grande que el Rey regaló a la Infanta.

¹⁹ En ella se detalló el importe de los diamantes suministrados y empleados en cada una de las joyas, así como el valor de la plata y oro utilizados para cada piedra y otros gastos como los cristales de los broches pulseros.

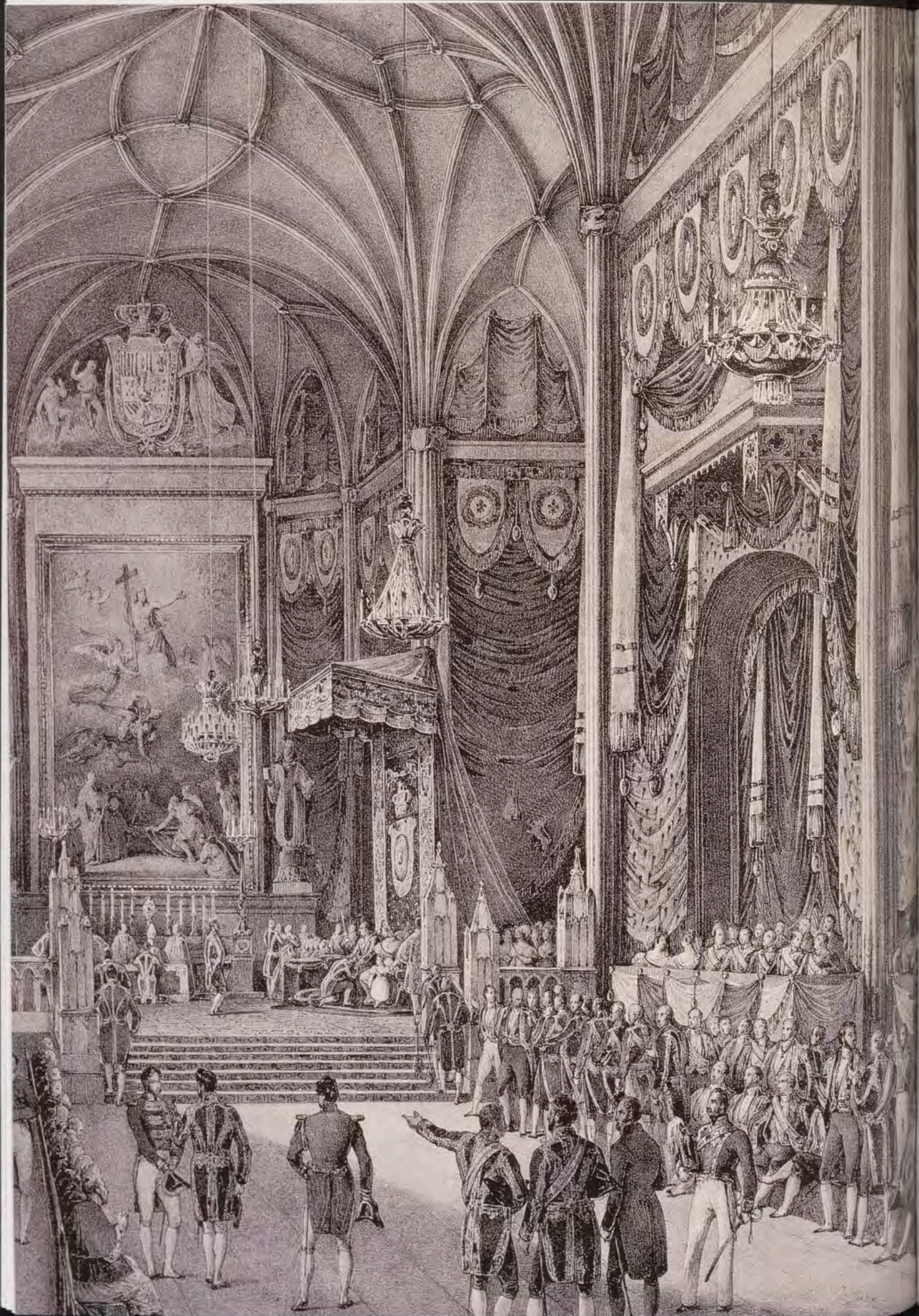
²⁰ El 5 de mayo de 1765 había recibido a cuenta 8.000 reales.

²¹ A.H.N. Sec. Estado, leg. 2599.

²² A.H.N. Sec. Estado, leg. 2525.

²³ Puede que parte de las joyas que formaban este aderezo fueron las realizadas por Francisco Sáez, ya que coinciden con las mencionadas anteriormente.

²⁴ En realidad "petit bonnet", palabra francesa castellanizada para designar al bonetillo.



Proyecto de monumento para conmemorar la jura por las Cortes de Doña Isabel como Princesa heredera del Rey Fernando VII

Por Fernando A. Martín

Los hechos históricos acaecidos en nuestro país en el año 1833, en función de la sucesión del Rey Fernando VII, tuvieron tal influencia en la historia del siglo XIX que es muy extraño que no quedara constancia monumental de ellos, a pesar de que existieron proyectos y concursos académicos que por determinadas circunstancias políticas o personales no se llevaron a efecto.

En la España de 1830, la publicación de la Pragmática Sanción, que disponía que la herencia del trono recaería en la descendencia directa del Rey, aún cuando careciera de hijos varones, significaba la definitiva postergación de las esperanzas sucesorias del Infante Don Carlos, en beneficio de la entonces aguardada descendencia del Rey Fernando y su cuarta esposa María Cristina de Borbón, cualquiera que fuese el sexo de la criatura por nacer, y que resultó ser la Infanta María Isabel Luisa, nacida el 10 de octubre de 1830.

El conflicto dinástico que este nacimiento generaría en la Familia Borbón española iba a convertirse en argumentación formal justificativa de una guerra civil que duraría siete años y enfrentaría a dos bloques sociales y políticos.

*Pharamond Blanchard:
Interior de la Iglesia del
Real Monasterio de San
Jerónimo durante el
Juramento de Doña Isabel
como Princesa heredera
de Fernando VII, detalle.
Real Litografía.*

Dada la salud tan precaria de Fernando VII y la situación interna de la Real Familia, María Cristina convenció a su esposo para que, siguiendo el ceremonial acostumbrado, se procediese a la Jura por las Cortes de la heredera, de la misma forma en que Carlos IV lo había hecho con Fernando VII. Con ello las pretensiones del Infante Don Carlos quedaban truncadas, pues las Cortes convocadas respondían más a las del antiguo régimen que a las establecidas en la Constitución de 1812, por lo que se siguió una legalidad más acorde con la ideología de los partidarios de Don Carlos. El ceremonial de dicha jura fue aprobado por Fernando VII, fijando la fecha de la misma para el 20 de junio de 1833, y se celebraría en la Iglesia de los Jerónimos.

La trascendentalidad del acto radica en el hecho de que los liberales habían hecho de la joven niña su bandera, sobre todo después de los sucesos en La Granja en el verano anterior. Así se explica el hecho de que esta ceremonia protocolaria alcanzase una difusión inusitada en la vida del país, pues se programaron actos de todo tipo: políticos, militares, populares y sociales, en casi todas las capitales del Reino e incluso en la Colonias. Se escribieron odas, loas y poemas como el *Canto de Apolo*, *El triunfo de la inocencia* de Bretón de los Herreros, o *Hércules en Iberia*, cantata en un acto. Se celebraron festejos en Manila y Puerto Rico¹.

Madrid, como capital del Reino y sede de la Corte, no quedó atrás y, como prueba de ello, quedó constancia escrita, no sólo en los acuerdos del Corregimiento, sino también en el libro titulado *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la Villa de Madrid para solemnizar la jura de la Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbón*, en el que se describen los adornos y ornatos de la capital: en fuentes y plazas públicas, en la carrera a seguir por la Real Familia entre el Palacio y los Jerónimos, las luminarias, obras de teatro, toros y mascarada real con carros alusivos y comparsas, de cuya composición nos ha llegado alguna litografía².

La jura en sí no sólo fue un acto dinástico y protocolario. Muy pronto se vio su utilidad política, ya que el Rey Fernando VII moría el 29 de septiembre de dicho año, 1833, y los que habían jurado por heredera a Doña Isabel tres meses antes tenían que hacer honor a su juramento, máxime cuando el Infante Don Carlos había



J. Jorro sobre pintura de V. López: Isabel II como Princesa heredera, "con el mismo traje del día de la jura". Real Litografía.

hecho una proclama desde Lisboa titulándose Carlos V Rey de España y de las Indias.

Por todo ello no es de extrañar que la Reina Gobernadora, para reafirmar la legalidad de la sucesión de la Corona en su hija Isabel, ya proclamada Reina de España como Isabel II, por medio del Ministro de Fomento ordene a la Academia de Bellas Artes de San Fernando que forme un programa de monumento artístico, dedicado a consagrar la memoria del juramento hecho a la Reina, como Princesa heredera de estos reinos, o su advenimiento al trono, el 25 de noviembre de ese mismo año.

Una vez realizado el programa y autorizado por la Reina Gobernadora, se publica en la Gaceta el 7 de enero de 1834, ocupándose el Secretario de la Academia de difundirlo a las demás Academias del Reino y dando de plazo hasta el 7 de febrero para inscribirse en dicho concurso. Los proyectos debían estar entregados el primero de julio de dicho año.

Según la documentación consultada en el archivo de la Academia, se inscribieron treinta y ocho opositores, entre arquitectos y estudiantes, como queda reflejado en el expediente que obra en el Archivo de la Academia de San Fernando³, y en el que aparece el nombre, lugar de nacimiento, edad, fecha de la inscripción y firma del interesado.

En el mes de julio se habían presentado un total de 31 proyectos, con sus correspondientes memorias, pero sólo fueron admitidos 23, pues los demás llegaron fuera de plazo quizá entre ellos se localizaría el proyecto de Francisco Valles, que en la actualidad se conserva en el Patrimonio Nacional⁴. Entre estos merece la pena mencionar un grupo escultórico que representa a España, sobre un pedestal en cuyos netos, principal y opuesto, irían dos bajos relieves, uno que representaría el juramento hecho a la Reina como Princesa heredera, y otro su advenimiento al trono; en los laterales, las inscripciones correspon-



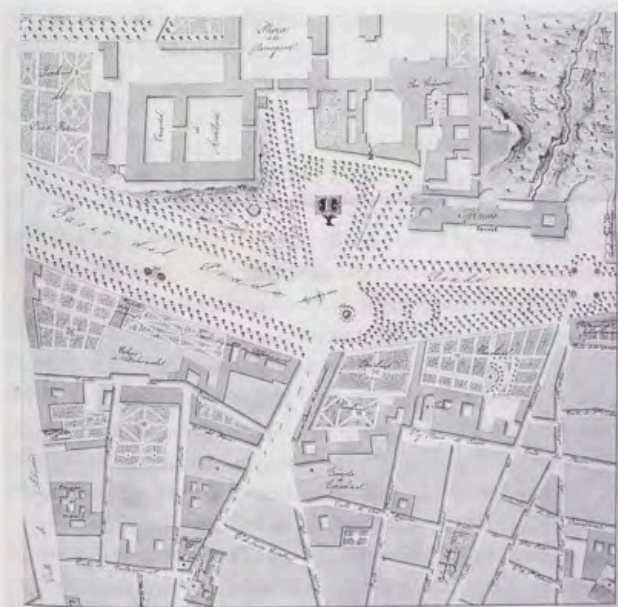
Encabezamiento del texto del proyecto del Arco de Triunfo del arquitecto Antonino Sancho y Arango. 1833.



Vista general idealizada del Arco que ilustra el proyecto de Arango.

dientes. Este proyecto va firmado por Manuel de Agreda.

Otros consistían en realizar una puerta de acceso al paseo del Prado en sustitución de la de Atocha; otro, de un puente sobre el Manzanares; y, por último, el de Gisbert, de complicada arquitectura de orden jónico, para rematar con un busto de la joven Reina, con relieves alegóricos y demás emblemas heráldicos. Todos ellos fueron expuestos en la Academia entre los días 8 y 16 de agosto para su examen y análisis por los vocales, y parece ser que se mantuvieron en exposición hasta la Junta General que debía adjudicar el premio, y que se celebró el 19 de septiembre de 1834.



X. Plano de situación del citado proyecto entre el Museo del Prado y el Cuartel de Artillería del Retiro.

En el transcurso de la misma, se volvieron a examinar los proyectos por parte de algunos académicos, y otros manifestaron pública y francamente:

...que si bien reconocían un mérito artístico y particular en la ejecución y materialismo de alguno de aquellos pensamientos, ninguno ofrecía el preciso cumplimiento en los fines propuestos; así que siendo de la primera atención de la Junta la declaración de si debería procederse a la votación, o declarar nulo el concurso por no haberse desempeñado el objeto del programa, desde luego y sin otra mayor discusión se acordó la votación secreta que se verificó por volas en las casillas de blanco y negro, de cuyo escrutinio resultó haber lugar a votar por la mayoría de 25 blancos contra 17 negros y forman un total de 42 votos presentes ⁵.

Una vez resuelta esta cuestión, se procedió a la votación de los diferentes proyectos, y para ello se prepararon 25 casillas. Los interesados en que no saliera premiado ninguno, propusieron que se contara con otra casilla más, la número 24, en la que se depositaría el voto negativo a todos ellos, a pesar de haber manifestado anteriormente lo contrario. Esto fue aceptado.

Una vez aclarado esto y repetido por tres veces por el Presidente, se procedió a la misma, con el siguiente resultado: proyecto nº 1, tres votos; nº 2 cero; nº 3 uno; nº 4 cero; nº 5 cero; nº 6 cero; nº 7 cero; nº 8 cero; nº 9 cero; nº 10 cero; nº 11 cero; nº 12 uno; nº 13 uno; nº 14 dos; nº 15 cero; nº 16 cero; nº 17 dos; nº 18 cero; nº 19 cero; nº 20 cero; nº 21 tres; nº 22 ocho; nº 23 seis; y en la casilla 24 catorce, con lo que, vista y publicada esta mayoría, quedó declarado no haber lugar a la adjudicación del premio propuesto y como nula la oposición convocada.

Así pues, se acordó que, pasando este resultado a la comisión reunida, ésta propusiese el medio y los términos para comunicárselo al Gobierno y si sería oportuna la oferta de que la misma Academia arreglase uno o más pensamientos de Monumento artístico que pudiesen presentarse a la elección de Su Majestad y conciliase con el decoro y esplendor de las artes los deseos que manifiesta su augusta solicitud.



Diseño del frente del Arco que miraría al Paseo del Prado.

Todo ello nos lleva a pensar que este proyecto de monumento sería cierto mirlo blanco para la propia Academia y de ahí que ella misma manifieste el propósito de arreglar algunos de los proyectos. También hay que tener en cuenta que la maniobra de determinados académicos y vocales a la hora de la votación se decanta siempre para que resulte nula la adjudicación y esto se pone de manifiesto al ver que hay proyectos presentados por los mismos vocales de la Academia.

La comisión informó al Ministerio de Fomento de la resolución tomada por la Academia y propuso celebrar otro concurso, añadiendo la cláusula de que los proyectos vayan acompañados por una memoria de gastos que cada uno de ellos pudiera originar. El trámite es el mismo que en el anterior. Se desarrolla en el año 1855 y el resultado es idéntico, declarándose nulo, por lo que nunca más se volverá sobre este tema, máxime cuando ya el país estaba implicado en la primera guerra carlista y los acontecimientos se desarrollaron de forma muy rápida, de tal modo que estos proyectos se olvidaron, y las circunstancias, una vez más, no permitieron su realización.

Los dibujos y sus memorias fueron retirados de la Academia por sus autores. El de Antonino Sancho y Arango debió ser conservado por su autor como recuerdo de su primer proyecto después de alcanzar la titulación plena como Arquitecto por la Academia de San Carlos.

No podemos demostrar cómo este proyecto de monumento llega a manos del Rey Alfonso XII, a quien está dedicado, pero sospechamos que le fue donado a su llegada a Valencia el 11 de enero de 1875, donde se le hace un recibimiento apoteósico y entusiasta tras su proclamación en Sagunto el 28 de diciembre de 1874.

Cabe la posibilidad de que el propio Antonino Sancho y Arango se lo regalase al Rey en prueba de su inquebrantable adhesión, encuadrado en dos tomos, en piel y con la dedicatoria en letras de oro, tal y como hoy se conserva en la Biblioteca Real⁶.

El primer tomo de forma apaisada es el que contiene la memoria del mismo, en la que expone las razones artísticas y filosóficas que le inspiraron para diseñar el magnífico arco triunfal. Hacemos pues su transcripción al pie de la letra, ya que encontramos en ella la mayor justificación a un hecho histórico dentro de la situación tan anacrónica que vivía España en los años 1853 y 1854, al menos desde el punto de vista político.

Se abre ésta con una lámina a tinta china y grafito en la que se muestra el arco del triunfo emplazado en una zona ajardinada, supuestamente en el lugar donde él mismo proyectaba situarlo en la Villa de Madrid, con la siguiente leyenda:

DESCRIPCIÓN DEL ARCO DE TRIUNFO PROYECTADO PARA ETERNIZAR LA MEMORIA DEL JURAMENTO PRESTADO A LA REINA NTRA: SRA: D^a ISABEL II COMO PRINCESA HEREDERA DE ESPAÑA.

"A LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. Valencia. 1854". (Vista en perspectiva)

Serenísimo Señor:

El rápido y prodigioso desarrollo de los elementos de felicidad y gloria de la Nación española, el vigoroso impulso comunicado a todos los resortes de esta gran máquina, y la decidida protección dispensada a las artes, no podían dejar de influir de un modo muy directo en los adelantamientos de todas ellas, y con especialidad de la Arquitectura. El programa de un monumento artístico que eternice la época más memorable de los fastos españoles: la de la jura de nuestra Augusta y Joven Reina Doña Isabel 2^a, es el estímulo más vehemente del genio entusiasmado e inflamado con la hermosa perspectiva de felicidades que ya empezamos a gustar. Una fantasía joven merece indulgencia, si arrebatada de su calor intenta desahogarse en un tiempo en que es permitida y elogiada la justa expansión de sentimientos y afectos: He aquí Señor, el motivo poderoso que me ha impelido a ensayar mis fuerzas en obsequio de mi Soberana arrojando la justa crítica de los sabios e inteligentes, pero también me anima la confianza de que V.A. sabrá estimar en su justo valor el honroso fin que me propongo en alternar con los distinguidos artistas que han empleado sus talentos en el mismo objeto, y que no calificará de presunción mi atrevimiento. El conocimiento de las dificultades que a cada paso encuentra el hombre en la empresas que abraza, lo limitado de sus ideas y los contratiempos que frecuentemente inutilizan sus esfuerzos y frustran el mas bien combinado plan, espero me hagan acreedor a la indulgencia, si mi trabajo no corresponde a la grandiosidad del objeto.

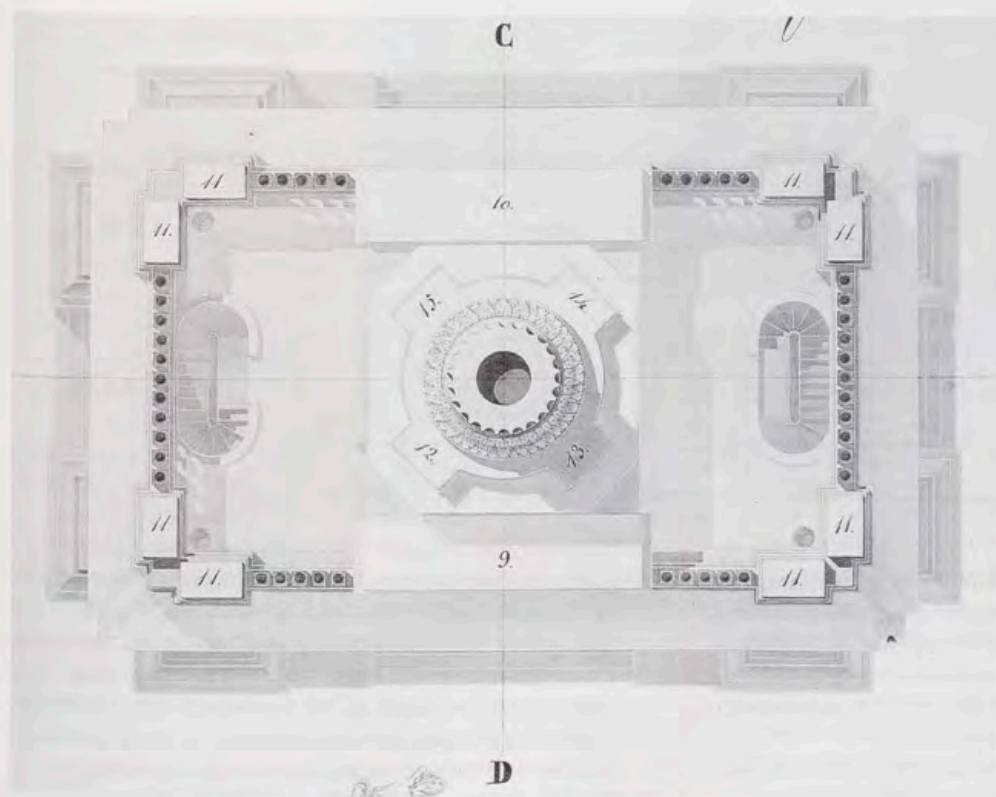
El deseo de la inmortalidad y de vivir eternamente en la memoria de los hombres fue en todas las edades el móvil de las grandes hazañas, y el espíritu humano inclinado naturalmente a ideas de elevación y grandeza, abraza con preferencia las que le recuerdan su superioridad no sólo sobre las demás criaturas, sino también sobre sus semejantes. De aquí el origen de los triunfos, y el conato de transmitir a la posteridad monumentos que desafiasen el furor de los siglos, y que anunciaran a

través de los estragos del tiempo las glorias de los héroes. Los cinceles que dieron vida a los mármoles, los colores con que Zeuxis pintaba para la eternidad, los brazos que elevaron sobre la tierra esas enormes masas que admiramos ¿qué son sino otras tantas lenguas que nos dicen hubo mortales deseosos de que los conociésemos, y que aprendiésemos de ellos el modo de sobrevivir al sepulcro y a la destrucción?. El orgullo del hombre no estaba bastante satisfecho con el pasajero incienso de un triunfo, era necesario transmitir á la posteridad, era forzoso eternizar este mismo triunfo, y para esto hizo tributarias a las entrañas de la tierra, arrancándole sus mármoles y jaspes y convirtiéndolos con el auxilio del arte en arcos, templos, pirámides y obeliscos; sólo a la arquitectura le es dado describir con mayor viveza y estabilidad las acciones: ella conserva en sus venerables restos la misma energía que le dieron sus autores y al paso que admiramos tan bellos modelos, recordamos los gloriosos hechos a cuya memoria se levantaron.

rias, y la circunstancia de no haberse hallado en Grecia ni en Egipto vestigio alguno de estos edificios hace creer que les fueron desconocidos.

Entre los modernos merece citarse. El llamado de la Estrella en París principiado en 1806 y concluido por Luis XVIII en 1823, para perpetuar la memoria de los acontecimientos de España: obra realmente grandiosa y atrevida por sus formas colosales y por la desmedida masa que carga sobre sus tres aberturas.

Si con tales obras lograron perpetuar sus acontecimientos maravillosos los pueblos ilustrados ¿qué monumento pues más digno de consagrar la memoria del feliz advenimiento al trono de nuestra joven Soberana D^a Isabel 2^a que un arco de triunfo; siéndolo el más glorioso, y el que ennoblecerá con mayor razón las páginas de la historia española?. Triunfo realmente ha sido, el que rompiendo los hierros que oprimían a los verdaderos españoles, ha desterrado para siempre a los tiranos y a fulminado contra sus cabezas la proscripción que ellos mismos fulminaron contra el saber, la ilustración y la inocencia. Los



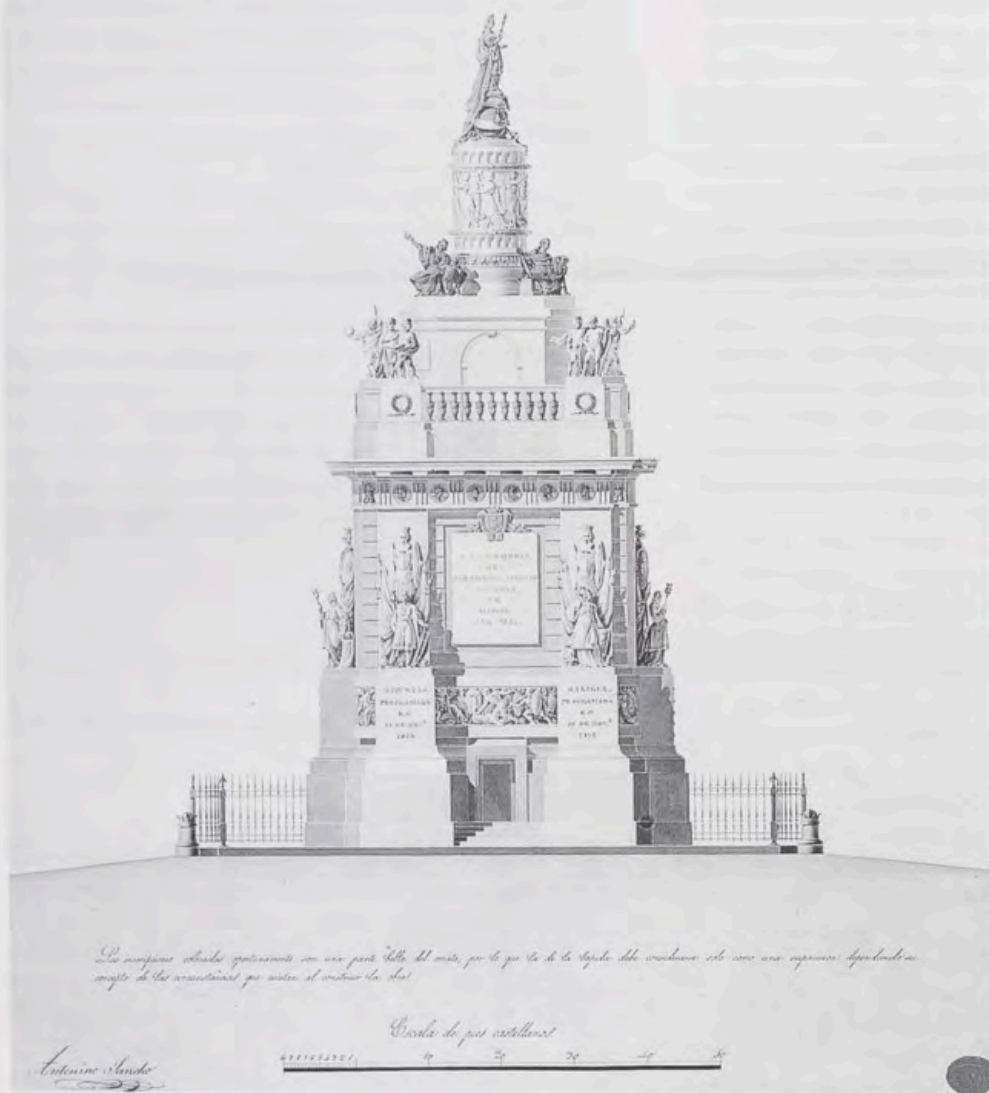
*Planta superior del
Arco de Triunfo.*

Así como los romanos por su poder y dominio de todo el mundo lo llenaron de sus victorias, así quisieron también poblarlo de los recuerdos de ellos; para conseguirlo dieron preferencia entre sus varias clases de monumentos a los arcos de triunfo y con su disposición elegante y magistoso lograron transmitir al espectador con más rapidez la imagen de la acción ¿Quién al descubrir el arco de Constantino no admira de repente las glorias de Trajano? ¿Quién no contempla con entusiasmo el de Tito, admirable por la perfección de sus detalles y pureza de sus formas, el de Septimio Severo y otros muchos que se ven en Roma?. Las construcciones de Rimini, Susa y Pola en memoria de Augusto. Los de Ancona, Benevento, Verona, Reims, Orange y otros infinitos repartidos por Europa en la más bella edad de la Arquitectura nos prueban a la evidencia que á imitación de los romanos las naciones cultas adaptaron estos monumentos para eternizar sus glo-

horrosos males de que hemos sido víctimas en el transcurso de estos diez años aciagos, las persecuciones, delaciones, robos y cadalsos que han cubierto la superficie de España y que a la voz de Isabel 2^a han desaparecido de su suelo para jamás volver ¿qué son sino materia de un triunfo que no tiene igual en la historia moderna? El advenimiento de Isabel 2^a al trono, es el triunfo de la luz sobre las tinieblas, de la libertad sobre la tiranía, de la ilustración sobre la ignorancia, de la felicidad sobre la miseria; y por eso he creído como fundamento exige de justicia un arco de triunfal, el triunfo mayor que admirará la posteridad.

Pero no ha sido esta sola razón la que entre diferentes monumentos me ha hecho decidir por el arco triunfal. Además de los recuerdos que su presencia debe exitar en el ánimo del espectador, recuerdos que se identifican con su existencia política y con los sucesos más marcados y memora-

Alzado lateral, donde se sitúan estatuas alegóricas de los reinos de Asturias y Galicia.



bles de su vida, siendo tal la disposición del que presento que proporciona un magnífico recinto, he pensado utilizarlo gloriosamente en obsequio de la Magestad, pues que brillando a la sombra de aquel recuerdo de nuestra regeneración podía presidir desde allí funciones y simulacros y distribuir premios á los vencedores.

Este mismo pensamiento me ha sugerido la idea de colocar este monumento triunfal en el sitio y con la disposición que declara la Lamina V que acompaño, es decir inmediato y de cara al gran salón del Prado, entre las subidas de San Gerónimo y la del Buen Retiro; cuya proximidad al templo mismo donde se celebró la Sagrada Ceremonia de la jura y aclamación, reúne las inapreciables ventajas de presentar de un golpe el teatro de la gloriosa inauguración y el menumento que perpetua su memoria.

La importancia del feliz acontecimiento que intenta eternizar exige una composición al paso que sublime, sencilla y elegante, y llenar filosóficamente a la perfección estas circunstancias, sólo le es dado á un genio de aquellas que para la felicidad de la tierra aparecen de tarde en tarde y en cuyas obras prodigiosas tienen tanta parte los dones de la naturaleza que les cupieron en suerte. Sin que me arredren estas consideraciones y con un perfecto convencimiento de la inutilidad de más esfuerzos, me atrevo a presentar al examen de V.A. el proyecto de un

Arco de triunfo de arquitectura mixta en la forma y según los planos que acompaño, esperando de la sabiduría y bondad de los indulgentes jueces disculpen mi osadía sino hallaren en mi obra el mérito y las ventajas que esperaban; más si algún acierto ó cosa digna de aprobación advirtieren en ella, será un motivo y estímulo para dedicarme con más ardor a progresar y perfeccionarme lo posible en la noble carrera de la arquitectura y hacerme acreedor sino a la admiración y elogios al menos al aprecio y estimación de tan sabios profesores.

Un magnífico pavimento paralelogramo de 110 pies castellanos en su mayor lado por $87\frac{1}{2}$ elevado 1 pie y cuarto sobre la superficie de la tierra, sirve de base a la obra, circuyéndolo un sencillo emberjado de bronce con entradas practicables en los cuatro centros, que al paso que sirve como de valla indica el respeto e inviolabilidad del juramento. En este recinto y en caso de que presida la Magestad podrá colocarse el Real Servidumbre y comitivas.

Sobre dicho pavimento y con sujeción a las plantas geométricas y alzados que presento (Láminas I, II, III, y IV) se eleva el todo de la obra; esta se reduce a dos ligeros machones en que estriba el arco, reforzados exteriormente hasta cierta altura por varios pedestales en que van colocados grupos alegóricos y aliviados en su interior por el vacío de una reducida escalera que ofrece comu-

Sección longitudinal
por la línea C D.



*Para la litografía una reproducción puntual por la cual se manifieste la construcción interior del edificio sobre el del exterior de la parte de un
tubo, para por fin que sea la comparación de un grupo á otros siempre con un efecto desigual de la expresión de un arte.*

Escala de pies castellanos

40 20 10 5

Antonio Sanabria

nicación con la galería que corona este primer cuerpo de obra, elevándose en el centro un segundo que la termina. A la altura del primer zócalo resulta un segundo pavimento de mármol con dos graderías avanzadas, correspondientes a las dos fachadas principales cuyas entradas guardadas por el León de España en actitud imponente indican que sólo al mérito y virtud será dado penetrarlas; otras dos graderías menores en cruz correspondientes a las fachadas laterales y avanzadas a la línea del zócalo, ofrecen entrada a las escaleras de comunicación.

A la altura de 15 pies y salvando el pie o stylobato de toda la obra, corre un magnífico bajorelieve de mármol en forma de faja en el que se hallan esculpidas las batallas mas gloriosas de España y de las cuales dió principio su regeneración: la de Covadonga primera dada por D. Pelayo a los sarracenos; la de Clavijo por el Rey D. Ramiro; la de las Navas de Tolosa por el Rey D. Alonso y otras de las más célebres de la edad media, son las que me han parecido deberse adoptar entre las innumerables que pudieran citarse como pruebas indudables del entusiasmo y tesón con que han sabido en todos tiempos los buenos españoles sostener sus derechos y los de sus Soberanos.

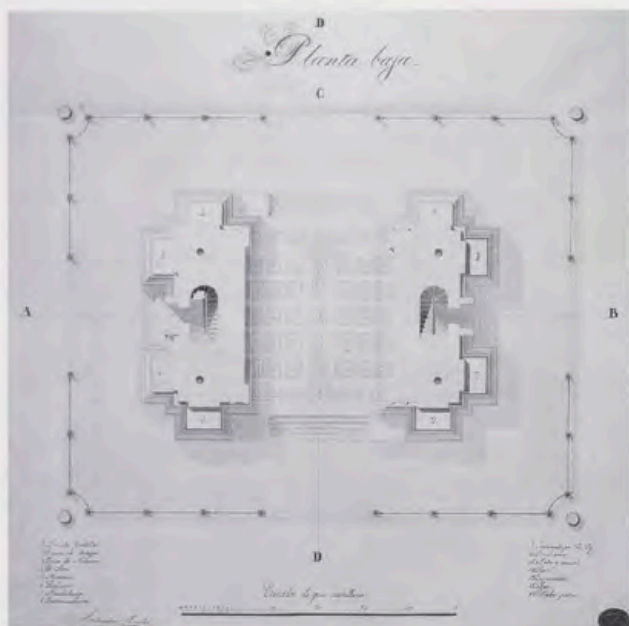
Ocho pedestales de piedra de colmenar sobre el segundo zócalo de berroqueña avanzan e interrumpen este ornato en la disposición que presentan los diseños, y sobre ellos colocados ocho reyes de armas de piedra mármol que simbolizan las provincias con sus correspondientes

emblemas en los escudos, y ostentando los trofeos y lauros adquiridos, juran y reconocen por su Reina a Isabel II cooperan todas ellas a resistir con tesón su juramento como que en él estriba la riqueza y felicidad de la Nación que componen.

En la fachada principal se colocaran con preferencia las de Castilla y Coronilla de Aragón, en la de la espalda los Reinos de Navarra y León; en el costado derecho Asturias y Galicia, y en el izquierdo Andalucía y Extremadura; demostrando por medio de inscripciones de bronce en los netos de los pedestales la fecha en que cada una se celebró la aclamación y en los escudos el lema del diputado por cuya representación prestaron el juramento.

En las dos fachadas principales y sobre el recuerdo de nuestras glorias aparece el Zodiaco símbolo de la riqueza y felicidad pública, que haciendo de archivolta con un radio de 15 pies describe un arco de medio punto de treinta pies de luz, de su centro formando las dobelas y a manera de ráfagas parten los cortes de un sencillo almohadillado de berroqueña que esparciéndose por toda la obra nos anuncian que los bienes originados de este acontecimiento serán generales a la Nación.

Este almohadillado lo interrumpe en el centro de las fachadas laterales (Lam.^a III) una lápida de mármol con inscripciones de oro, adornada con los escudos y emblemas de las Corporaciones que intervengan en la erección del monumento.



Planta baja con indicación expresa de la situación de las esculturas de los diferentes reinos, y demás temas iconográficos.

Los retratos de nuestra amada Reina Gobernadora y su Augusto Esposo Don Fernando VII (Q. E. G. E.) con el laurel y la Real Corona, se colocaran en la clave del arco (Lam.^a I). Como punto principal del cual depende la subsistencia del monumento y sobre el que se levanta el grandioso edificio de nuestra regeneración, a cuya gloria y estabilidad deben cooperar con el valor y el celo más ardiente los buenos españoles.

En la fachada posterior y en igual punto se colocarán los escudos de las dos Reales Casas de España y Nápoles, como emblema de la unión de ambos soberanos, de cuya alianza proviene la felicidad de la Nación habiendo producido en Isabel II el precioso germen de paz y de ventura.

En el plafond de la misma clave correspondiente a un mismo cañón de bóveda intermedio entre los dos arcos descritos en las fachadas principales se esculpirán las virtudes, haciendo centro el emblema de la inmortalidad digno premio de la lealtad y sacrificios prestados a la patria por españoles ilustres de la edad media cuyos retratos colocados en el encasetonado de la bóveda (Lam.^a II y III) serán un poderoso estímulo para nuevas hazañas y victorias: Guzmán el Bueno que por defender la ciudad de Tarifa consintió fuera sacrificado su propio hijo: el Conde Fernán-González vencedor en Simancas y Roncesvalles: Rodrigo de Vivar llamado el Cid: Gonzalo de Córdoba titulado el Gran Capitán: el esforzado Diego García de Paredes: Antonio de Leiva que mereció del Emperador Carlos V el tratamiento de Señor: Pizarro conquistador del Perú: Hernán Cortés: Alonso de Ercilla: Fernán Giménez de Arenas: Berenguer de Rocafort y otros muchos de esta clase que honraron los anales españoles y con preferencia los que más se hayan distinguido en los reinados de las hembras y en las minorías de los príncipes, son los que deben aparecer en el santuario donde nuestra joven Reina y su Augusta madre han de brillar en todo su esplendor, premiando héroes dispuestos a imitación de aquellos a lidiar y morir por el juramento que una vez prestaron.

Un arco apuntado, de cinco pies de dobla sobre el que carga el segundo cuerpo, en la disposición que manifies-

ta la (Lam.^a III) salva al de medio punto, quedando entre trasdos e intrados un espacio con el que queda aligerada la obra.

Un cornisamiento dórico circuye y corona el primer cuerpo retornado en sus ángulos según se manifiesta en las fachadas. En las metopas deben fijarse medallas de bronce con los retratos de los Reyes de España. En las once que resultan en la fachada principal se colocarán de derecha a izquierda las de los once Soberanos que desde Don Fernando el Católico hasta Carlos IV inclusives han regido el trono, marcando así la época memorable de la unión de las tres coronas. En las metopas correspondientes a las demás fachadas deben colocarse de izquierda a derecha y por orden sucesivo de sus reinados los Reyes que desde Don Pelayo primer regenerador de la Monarquía se hayan hecho célebres bien sea por una recta y sabia administración de gobierno o bien por el engrandecimiento y mayor estesión dada a sus dominios.

Una balausta de bronce sobre el rebanco de la cornisa se halla interrumpida en los ángulos por otros ocho pedestales pequeños en que se apoya, correspondientes a los pilastrones y resaltes de las fachadas: sobre ellos se colocarán varios grupos de genios simbolizando las artes y las ciencias reanimadas por el fausto acontecimiento se disponen con sus producciones a eternizarlo.

Un grandioso campo con inscripciones de oro, interrumpiendo las balaustradas en el centro de cada una de las fachadas principales llama particularmente la atención como punto céntrico que termina el cuerpo principal de la obra: sobre el macizo á que corresponde se colocarán dos magníficos grupos de piedra mármol ejecutados con la filosofía y perfección debidas como principales objetos que por su colocación atraerán al espectador declarándole en su primera impresión el origen y consagración del monumento.

El asunto del que debe situarse en la fachada principal (Lam.^a I) es el siguiente: En lugar elebado y entre grupos de nuves que se disipan se vé a la España personificada por una matrona heroica que apoyada sobre el pabellón nacional jura sostener el derecho de la Augusta Heredera lo cual indica poniendo la mano en el Código de las Partidas que presentan abierto dos genios, y en cuya primer página se lee el nombre del Rey legislador: Otros varios en primer término presentan los retratos de las Reinas que por derecho propio han ocupado el Trono desde Doña Sancha hasta Doña Juana, descubrense en el fondo varios trofeos y termina la alegoría una Fama de ademán de pregonar el fausto suceso; al pie de la composición se lee en letras de oro la inscripción: IUSJURANDUM SACRUM / LEGE SANCITUM / SALUS POPULI /.

En la fachada posterior el amor patrio personificado por un hermoso mancebo apoyado en el Blason de España recibe de varios genios los emblemas de las diferentes clases del Estado: otros presentan coronas de laurel terminando la composición la Fama que publica el augusto acontecimiento, al pie se leerá: IUSJURANDUM SACRUM / AMORE FIRMUM / VOTA HISPANIAE /.

Sobre la espaciosa azotea que resulta en la parte superior del arco (Lam.^a II) se eleva encenatronado con las fachadas un sencillo cuerpo ochavado que al mismo tiempo que por un cañón de bóveda proporciona el libre tránsito, sirve de basa al pedestal que termina el monumento. En el intermedio de ambos cuerpos diagonalmente en cruz y en correspondencia con los menores lados del primero, se colocarán cuatro figuras de bronce sentadas so-

bre un plinto y agrupadas con los emblemas que las caracterizan. La de la derecha de la fachada principal representa la Paz, como fruto el más precioso de un heroico reinado; la de la izquierda simboliza la Esperanza, significando las fundadas que concibe la Nación de llegar por la influencia de Isabel a la cumbre de la gloria y felicidad; la tercera que corresponde a la derecha de la fachada posterior representa el Genio que a su nombre despierta del letargo en que yacía y vuelve a entusiasmar e inspirar a los españoles la ciencia y la sabiduría propias de una nación culta; finalmente, representa la cuarta el Valor patrio el cual como el Genio resucita al nombre de Isabel estimulando a los valientes españoles a ejecutar hazañas inmortales en defensa de su honor, de su patria y de su Reina.

Sobre el plinto en que se hallan sentadas las figuras se eleva un rico pedestal circular de piedra mármol ornado con un bajo relieve en el que a imitación de las antiguas danzas de los Sirios y Lidios se representan varias Gracias y Ninfas que entrelazadas con guirnaldas celebran a porfía el grandioso acontecimiento.

Sobre este pedestal y del modo que demuestra la sección del proyecto se apoyan los dos emisferios unidos por el Plus ultra y las varias condecoraciones de España, y agrupado con un rico almohadón de bronce sirven de pie a la estatua vaciada del mismo metal que representa a nuestra joven y adorada Reina que en actitud noble, y con todas las investiduras Reales, empuñando el Cetro español termina el augusto monumento que le erigen la gratitud y fidelidad.

Esta breve descripción del monumento triunfal, en cuyo trabajo he procurado sino ofrecer una cosa digna del sublime fin á que se consagra, á lo menos una prueba inequivoca de mis deseos en adelantar en la carrera á que me dedico y de mi adhesión al Trono legítimo de nuestra Soberana, espero será recibida por V. A. así como los planos que la acompañan con la indulgencia y benignidad que sólo se halla en los verdaderos sabios, y en esto y en la dulce satisfacción de haber según el alcance de mis cortas luces alternando en tan honorífica oposición, recibiese la más lisonjera recompensa en la cual consistirá mi mayor dicha. SERENISIMO SEÑOR. A. S. A. rubricado".

El segundo volumen está compuesto de cinco láminas, todas ellas dibujos coloreados a la aguada, en los que se muestran diferentes vistas, planos y secciones de este Arco Triunfal: Lámina I, vista general del arco de triunfo dedicado a consagrar la memoria del juramento prestado a la Reina Nuestra Señora Doña Isabel II. Lámina II, Planta superior del arco de triunfo. Lámina III, sección del arco de triunfo por la línea c.d. de su planta geométrica. Lámina IV, decoración lateral del arco de triunfo. Lámina V, situación del arco de triunfo en la Villa y Corte de Madrid.

Todos ellos van firmados y rubricados por el arquitecto don Antonino Sancho y Arango, del que apenas se conocen edificaciones y proyectos. Este del arco de la jura se puede situar entre los primeros, ya que obtiene el título de Arquitecto, aprobado con todas las facultades el 1 de septiembre de 1833 en Valencia, y con fecha de un mes antes, se han publicado dos proyectos: uno de una casa de baños y otro de la planta y alzado de una cárcel de Corte⁷. Tuvo el grado de académico de mérito el 7 de septiembre de 1836. Uno de los aspectos más relevantes de su actuación como ar-



Proyecto de Arco de Triunfo de Francisco Valles, junio 1834.
Planta y alzado.

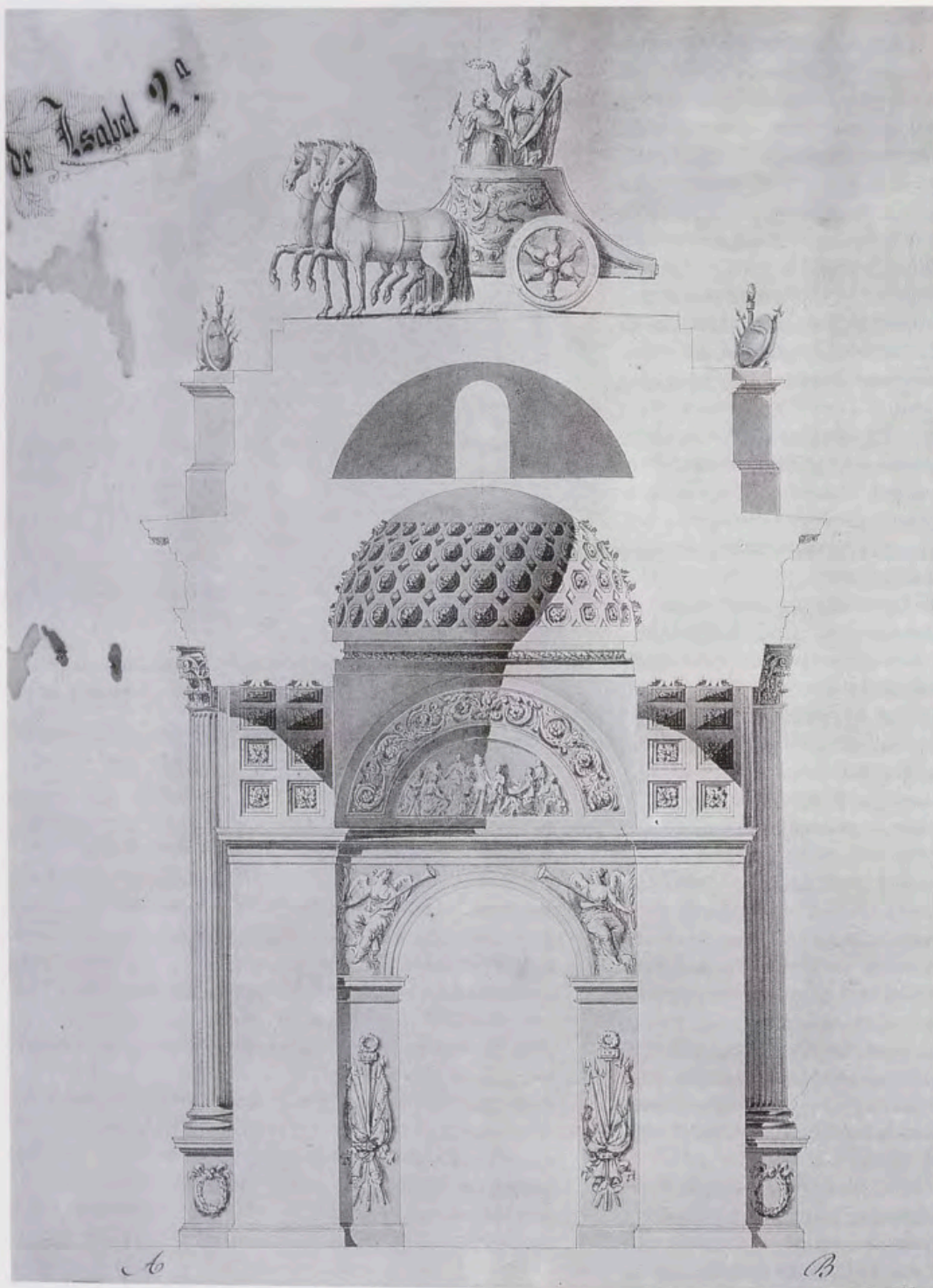
quitecto fue su dedicación al urbanismo, que se manifiesta en su libro *Mejoras materiales de Valencia*, publicado en dicha ciudad en 1855.

Junto a Sebastián Monleón y Timoteo Calvo, elaboró en 1858 el proyecto de Ensanche General de la ciudad y como arquitecto provincial desarrolló una importante actividad en la reutilización de los edificios desamortizados, como el del Temple, para ubicar en él las oficinas de Gobernación, Hacienda, Diputación y Consejo provincial, el cual se empezó a usar de esta manera en el año 1864⁸.

Este arco de triunfo, al ser una obra de juventud, se nos muestra de tendencia academicista, dentro del clasicismo que dominaba ese período, pero con un sentido muy decorativo en función y medida del origen del monumento y que, a la vista del resto de los proyectos presentados, juzgamos uno de los mejores.

NOTAS

¹ Entre las obras que hemos consultado: M. Bretón de los Herberos, *El triunfo de la inocencia*: "drama alegórico escrito por disposición del Excmo. Ayuntamiento de Madrid para formar parte de los festejos... ha acordado celebrar la jura de la... Doña María Isabel Luisa... Madrid. Imprenta, Calle del Amor de Dios, 14. En la solemne jura de la Infanta de España María Isabel Luisa de Borbón por Princesa heredera de sus Reinos, día 20 de junio de 1835: Canto de Apolo. Madrid. Oficina de E. Aguado. Hércules en Iberia: Cantata en un acto con motivo de la solemne Real jura prestada a la Serma. Sra. Infanta Doña María Isabel Luisa como Princesa heredera del Trono de España, en falta de hijo varón. Barcelona. Imp. Vda. e hijos de Brusi, 1835. Relación de los públicos regocijos con que celebró la ciudad de Gerona las fiestas de la solemne jura... en los días 14, 15, 16 de julio de 1835. Gerona. Agustín Figaro. También lo hay de Palma de Mallorca, Barcelona, Tortosa, Manila, Puerto Rico, etc".



Sección longitudinal
del proyecto de
Francisco Valles.

² Manifiesto de los públicos festejos preparados por la... Villa de Madrid para solemnizar la jura de la... Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbón. Madrid. 1853. Imprenta calle del Amor de Dios, número 14.

³ Nota de los profesores que firman la oposición al premio ofrecido para el que presente el diseño o modelo del mejor monumento para perpetuar la memoria del juramento hecho a la Reina Ntra. Sra. D^a. Ysabel II como Princesa heredera de estos Reinos, ó la de su advenimiento al trono. Arch. de la Real Academia de San Fernando. Sig 28-3/2. La lista es como sigue:

Don Carlos Bosch y Romaña, natural de Madrid de edad de 28 años, el 8 de enero / Don Pedro Manuel de Belaunzarán, natural de la villa de Lequeito de 21 años de edad, el 15 de enero / Don Patricio Rodríguez, natural de Madrid de 17 años de edad, el 15 de enero / Don Andrés Coello, natural de Madrid, de 29 años de edad, el 24 de enero / Manuel Rojas, natural de Madrid, de 28 años de edad, el 24 de enero / Don Constantino Germán, natural de Zaragoza de 22 años de edad, 25 de enero / Don Marcos Arnáiz, natural de Burgos, de edad 50 años, firma su

hijo Francisco el 26 de enero / Don Diego Monroy y Aguilera, vecino de Córdoba y pintor honorario de Cámara de S.M., por poder firma Pedro Blas de Uranga / Don Antonio Capo González, natural de Madrid, edad 50 años, el 28 de enero / Don Romualdo de Viezna, natural de Laredo, provincia de Santander; por poder Juan López el 29 de enero / Don Narciso Albrador, natural de Gerona edad 45 años, el 29 de enero / Don Antonio Sancho y Arango, natural de Zaragoza y vecino de Valencia, Arquitecto de la Academia de San Carlos, firma esta oposición por su papel fechado y firmado en Valencia a 24 de enero de 1854 / Don José M^a Guallart y Sánchez, natural de Madrid de 35 años de edad, el 30 de enero / Don Francisco García Martínez, natural de Villaranbio, de 28 años, el 30 de enero / Don Juan Morán Lavandera, natural de Gijón, de 35 años, el 30 de enero / Don José Gutiérrez, profesor de pintura, Académico de mérito de la Real de San Fernando y, natural de Sevilla, firma esta oposición, de edad 42 años, el 29 de enero / Don Francisco Elías Burgos, natural de Madrid, de edad de 17 años, el 31 de enero / Don Juan José Ribera, natural de Madrid de 25 años, el 31 de enero / Don Lucio de Marrieta, natural de la ciu-

dad de Cuenca, de 36 años, vecino de Madrid, 31 de enero / Don Pedro García, natural de esta Corte de 31 años, el 31 de enero / Don José de Tomás, natural de Córdoba, de 38 años, el 31 de enero / Francisco Javier Adán, natural de Madrid, de 40 años de edad y vecino de Madrid, el 31 de enero / Don Inocencio Ladrón de Guevara, natural de Alarcón provincia de Cuenca, de edad de 31 años, 31 de enero / Don Lorenzo Hidalgo natural de Maestu de edad de 23 años, el 31 de enero / Don Luis Rigalt, natural de Barcelona y residente en ella, firma esta oposición según su carta fecha 31 de enero, el 7 de febrero.

Por carta del Académico de mérito Don Antonio Celles fecha en Barcelona a 29 de enero de 1854, previene al Sr. Don Custodio Moreno inscriba en el número de los opositores a los sujetos siguientes: Al maestro arquitecto Don José Fonsere, al de igual clase, Don José Oriol, al de idem, Don Felix Ribas, y a los alumnos, Don Onofre Alsamora, Don Victor Marti, Don Pablo Jener, Don José Mestres, Don Francisco Barba, Don Antonio Rubira, Don Carlos Gras y Don Francisco Ribas, en Madrid a 7 de febrero.

Por carta de Don Bernardo Llacer, fecha en Valencia a 3 de febrero de 1854, encarga que figure a su nombre a esta oposición. Madrid 7 de febrero de 1854, por cargo del interesado firma Francisco Guillem.

Por otra de Don Juan de Lizusoain fecha en Sevilla a 9 de febrero de 1854 encarga se firme la oposición a su nombre.

⁴ Nota de las obras presentadas a la Real Academia de San Fernando, de los Señores opositores al premio que S.M. la Reyna Gobernadora, mando publicar a dicha Academia en 16 de diciembre de 1855, para perpetuar el juramento hecho a la Reyna D^a Ysabel II por el orden siguiente. Arch. de la Real Academia de San Fernando. Sig. 28-5/2. La lista es como sigue:

N^o 1 Dos planos, el uno de un obelisco para colocar en la Plaza de Oriente, o a espaldas del Real teatro dando frente a la Calle de Arenal, y el otro de la calle nueva de Isabel II con demarcación de los edificios que en la actualidad subsisten en la Calle del Arenal con el siguiente lema: "Utilidad y Belleza".

N^o 2 Dos planos de una Universidad para Madrid, compuestos de planta y alzado y sección, con el epígrafe. "Tout doit tendre au bon sens: mais pour y parvenir. Le chemin est glissant et pénible a tenir".

N^o 3 Cuatro dibujos de tinta china, los que manifiestan sobre un gran pedestal un grupo de Isabel II. En pie sobre los dos mundos y la Reina Gobernadora sosteniendo a su hija, con varios atributos; y en el zócalo del pedestal N^o 4 se lee la inscripción siguiente: "IN AMORORIS AC FIDELITATIS PIGNUS ERIGI A. DOM. MDCCCXXXIV".

N^o 4 Tres planos de un templete circular con el epígrafe "El Amor eterniza la memoria de la Reyna Isabel de España Gloria".

N^o 5 Un plano de una columna dorica con su pedestal, con el epigrama siguiente: ¿Qué mayor placer para un subdito fiel que emplearse en obsequio de su Reina Isabel?

N^o 6 Sobre un gran zócalo y pedestal y un trozo de colubna con basa Atica, se halla Minerva coronando a la Reyna Isabel, y varias figuras alegóricas de virtudes y el siguiente lema: "Los Estado se hacen celebres por las Artes que en ellos florecen".

N^o 7 Tres grandes planos compuestos de planta fachada y secciones, de orden Jónico con el siguiente Epigrama: "Feliz el Rey que siendo amado de los Dioses tuviese un corazón bastante grande, para ser la delicia de sus pueblos, y presentar a todos los siglos un espectáculo tan agradable. El mundo entero lejos de resistir su poderío con las Armas vendría a sus pies arrojarse se dignase ser su Rey".

N^o 8 Dos planos de una Fuente, a la aguada, la una real y la otra en perspectiva y el Epigrama. "Admonitio Fidelitatis".

N^o 9 Dos planos de un templete de Orden Corintio, con el Epigrama. "El Rey que a sus vasallos no abandona. De laurel ceñirá inmortal corona".

N^o 10 Un plano con pedestal circular con un trozo de colubna y basa atica, y el siguiente Epigrama. "Alá gloria de los hombres útiles al publico. Se deben erigir los monumentos".

N^o 11 Dos planos con planta pentagonal, pedestal circular sobre el que carga una vasa Atica y el Epigrafe. "Si el acierto mi numen hoy no alcanza. En el estudio fúndo mi esperanza".

N^o 12 Un plano con planta circular, con zócalo, pedestal sobre el que se eleva una colubna Dorica y en su cúspide una fama y la siguiente inscripción latina. "Si Alexander Roma opus non haberet ad roman Alexander opus haberet".

N^o 13 Cuatro planos de un grandioso proyecto, el primero contiene un plan topográfico de Madrid, el segundo las fachadas de un magnífico Palacio Real y el tercero y cuarto de varios edificios destinados a las nuevas innovaciones con el Epigrama siguiente. "El Artista deve aprovechar las ocasiones en que pueda manifestar sus ideas".

N^o 14 Dos planos uno con parte del plano topográfico de las calles de las inmediaciones al Prado de Madrid, y el otro de un obelisco, compuesto de una colubna de orden dórico y sobre su cimacio colocada la estatua de la Reyna, en el neto del pedestal esta la inscripción siguiente. "A lá memoria del juramento echo a la Reyna Ntra. Sra. D^a Ysabel II".

N^o 15 Un plano con planta circular dividida en cuatro partes que forman un cuadrado en donde van colocados dos Leones apareados y en el centro un zócalo también circular con un bajo relieve que representa la Aurora y a su luz, huyen la ignorancia, el fanatismo y otros vicios con la inscripción siguiente. "El Estado militar / Que la juro defender / Antes sabrá perezer / Que a su promesa faltar".

N^o 16 Cuatro planos de un templete destinado a la memoria de los proceres del Reyno, para colocarlo en el Prater del buen retiro con el epígrafe siguiente. "La Oposicion hónra al Artista y la Profesion".

N^o 17 Dos proyectos de Triunfo que se componen el primero de Cuatro escalinatas y a los costados las adornan ocho Leones, en el zócalo principal se ven las Armas de España con grupos de figuras alegóricas en su centro se manifiesta un pedestal circular coronado de Águilas y colgantes de flores sobre el que se eleva un grupo de la España, un Genio que levantan o sostienen a la Reina Ysabel II. El segundo se compone de una colubna de orden corintio sobre la que está colocada la Fama, en el pedestal hay colocados varios grupos de figuras y en el zócalo se hallan colocados cuatro Grifos.

N^o 18 Un templete de orden Dórico, cuya planta forma una cruz, dicho templete está adornado de diferentes estatuas y encima del edificio se halla una cuadriga con una figura con una palma en la mano.

N^o 19 Tres planos de planta circular, con puestos de un zócalo y pedestal y un trozo de colubna, vistos por frente y costado y en cima la estatua de la Reyna Ysabel II y el lema que dice así. "España encontró su felicidad en el Reinado de Ysabel II y de su Augusta Madre la Reina Gobernadora".

N^o 20 Dos planos de planta circular que sobre una escalinata y en su centro un gran pedestal, en el que aparece un Regio Sólido con el grupo de Fernando Ysabel y Christina y en su remate un círculo con los signos del Zodíaco.

N^o 21 Cinco planos de un Arco triunfal, con su planta, secciones y el plano donde deve colocarse.

N^o 22 Un modelo de madera, circular con dos escalinatas que dan subida al primer cuerpo de la obra y a los costados opuestos dos fuentes, adornado todo él de grupos y figuras alegóricas, con la inscripción latina siguiente. "Non tantum premium quantun patriae honoren".

N^o 23 Un obelisco hegecutado de madera de estilo Gótico.

Proyecto Valles, Patrimonio Nacional N^o. Inv. 10006678, dato que agradezco a mi querido amigo y colega José Luis Sancho.

⁵ Archivo de la Real Academia de San Fernando. Copia del acta de la Junta General del 19 de septiembre de 1854. Sig. 28-5/2.

⁶ Biblioteca del Palacio Real. Memoria del Proyecto. Sig. II/5609 y los dibujos, sig. VIII-M-61 bis.

⁷ J. Bérchez y V. Corell, *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 1768-1846*. Ed. Xarait. Valencia, 1981, PRT. A. 46.

⁸ Varios autores, Coordinación J. Bérchez, "Valencia arquitectura religiosa", T.X. Monumentos de la Comunidad de Valencia. Consejería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1995.

Fernando Savater

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

Lo más llamativo de la habitación en la que hablamos con Fernando Savater en su casa de Madrid no son los magníficos libros que la cubren, como cabría esperar, sino los cuadros y las fotografías. Todas interesantes y con un comentario sabroso. Aquí aparece Savater con Luis Rosales y con Borges. Mas allá un grabado de Lester Pigot.

- *Es mi héroe* -confiesa Savater-.

- Pero ha tenido problemas con la justicia.

- *Y tanto, como que fue a la cárcel por evasión de impuestos.*

Luego nos obsequia con un librito titulado *Amor a R. L. Stevenson*, el de *La Isla del Tesoro*.

Me parece un formidable narrador. Yo lo releo siempre que puedo, todos los años, -dice el profesor con entusiasmo-.

Es tanto lo que hay de sugerente en Savater que uno casi olvida el tema que nos traía a esta casa, de manera que, hagamos un esfuerzo de disciplina, y dirijámonos al siglo XVIII.

- ¿Tan importante fue el Siglo de las Luces, que algunos afirman que a finales del siglo XX todavía vivimos de las rentas intelectuales de aquel movimiento?

- *El movimiento del siglo XVIII, que podríamos llamar "de la Ilustración" o "de las Luces", rompió en buena medida el antiguo régimen intelectual europeo, pero no fue un fenómeno tan aislado como a veces se le considera. Había ya unos síntomas que propiciaban lo que iba a venir en Francia, y por extensión en Inglaterra y en Alemania, pero efectivamente, hubo*

una ruptura. Es lo que Kant llamaba el "sapere audi", el "atrévete a saber". El poner la tarea intelectual y la tarea política como eje de la acción común es un invento, o si se quiere una recuperación, de finales del XVIII. Hubo pues una importante inflexión en la línea de pensamiento, y todo el siglo XIX está condicionado, a favor y en contra, por este fenómeno.

- ¿Por qué a favor y en contra?

- *Quiero decir que la Ilustración, a lo largo del XIX, tuvo "prolongadores" del mecanismo, como un Freud o incluso un Hegel, pero también tuvo en contra la reacción romántica.*

- ¿En quién se podría personalizar la reacción?

- *Pues en un Herder o un Schiller, pero lo curioso es que existen personajes muy interesantes, aunque tardíos, que reúnen los dos impulsos, como Schopenhauer, que es un ilustrado, un kantiano heterodoxo, pero a la vez es un romántico en su propia relación con el Arte. Nietzsche también se consideraba un ilustrado y elogiaba a Voltaire, pero estaba tan a favor de la Ilustración que en esa profundización casi terminó en contra de los presupuestos de orden, de armonía y de claridad de la propia Ilustración.*

- Ha nombrado dos grandes pensadores, Schopenhauer y Nietzsche, sobre los cuales ha escrito usted sendas monografías.

- *Así es. Son dos de los pensadores a los que he estudiado un poquito más.*

- ¿Los ha leído en alemán?

- *Muy poco. Yo apenas leo filosofía en alemán. Me costaría mucho. Mi cultu-*

ra es fundamentalmente francesa e inglesa, de manera que por esos dos caminos he tenido que arreglármelas para leer a estos autores.

- Con esta referencia a la cultura del inglés, al hablar de la Ilustración y sus raíces en el XVII a uno se le ocurre pensar en John Locke y en George Berkeley.

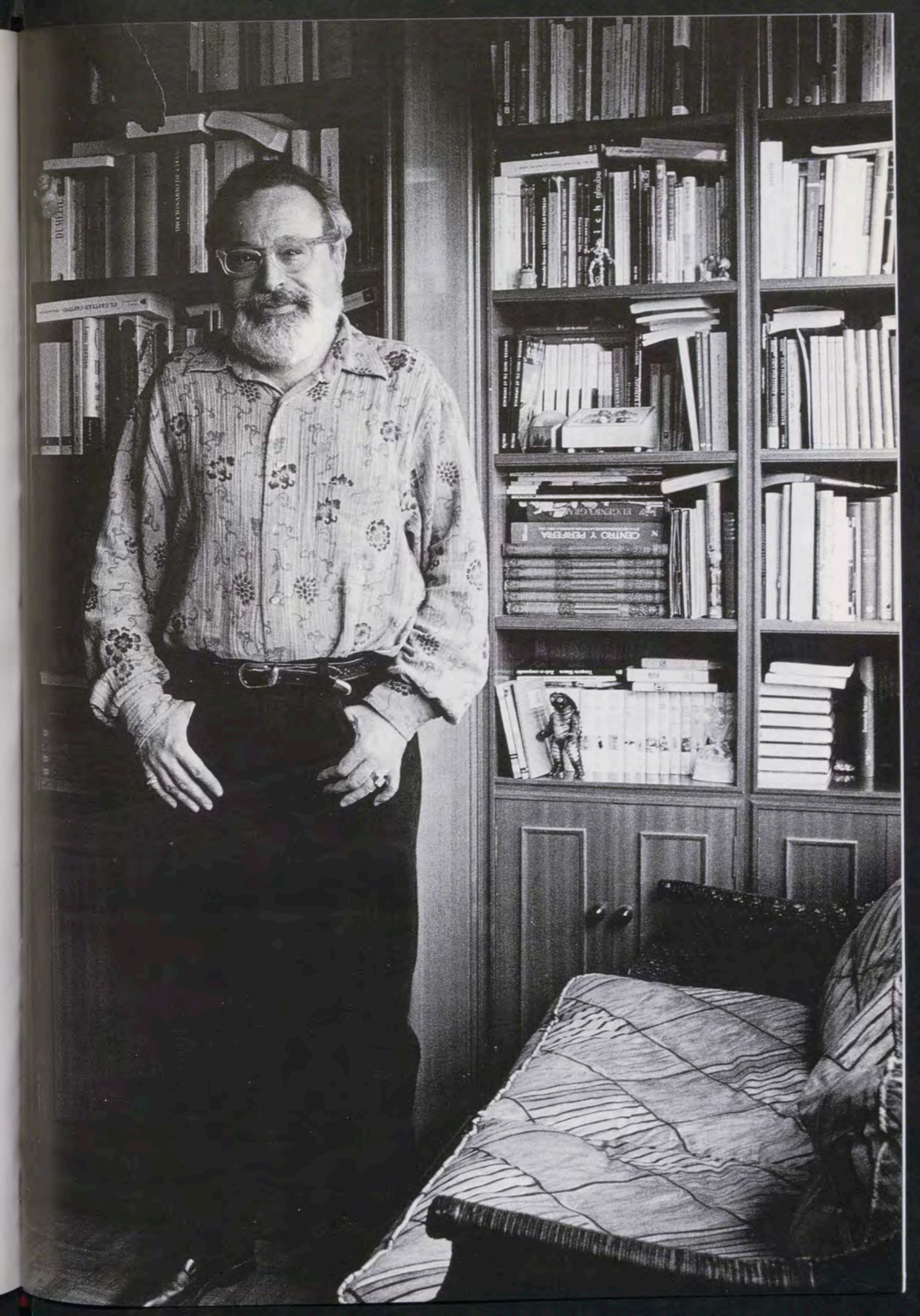
- *Buenos ejemplos.*

- *También pensaría en Hume.*

- *Hume ya es del XVIII, pero Locke es el gran mentor de Voltaire, el cual confesaba en algunas páginas antológicas de su vida que "después de partir de Locke y andar de acá para allá y recorrer muchos caminos, al final he vuelto a Locke". Fue un revolucionario sin aspavientos, un hombre de gran claridad y de gran sentido común. John Locke es el hombre que acertó. Pero al siglo XVII también pertenece Spinoza.*

- *Benedicto Spinoza, el luso-holandés.*

- *La crítica bíblica de Spinoza incluida en su tratado teológico-político precede a la crítica que luego, un siglo más tarde, llevarían a cabo los ilustrados, diciendo que la Biblia es un revestimiento alegórico de una serie de verdades más o menos discutibles. En fin, toda esa hermenéutica bíblica típica del XVIII tiene un precedente muy claro y directo en el siglo XVII con estos personajes de los que hablamos, como Spinoza, que era un racionalista ilustrado. De manera que en el XVII ya existen esos elementos de crítica, pero dichos elementos no tendrían audiencia social hasta el siglo siguiente. Lo que se necesitaba*



era una clase social deseosa de escuchar a esos autores, y esto sucedió en el XVIII.

Hay un libro que me parece muy revelador de este fenómeno, que se titula La formación de la conciencia burguesa en la Francia durante el siglo XVIII, de Bernard Groethuysen. El libro analiza el cambio de la mentalidad pública francesa del XVII al XVIII a través de los sermones.

- ¿De los sermones religiosos de los párrocos?

- Sí, de los curas en general, y su influencia en la sociedad francesa. Un sermón, en definitiva, es un discurso público que intenta persua-

- Y en estas llegó Voltaire. Hay que hablar de Voltaire.

- Es curioso porque Voltaire nace en el XVII, pero el siglo XVIII encuentra en él uno de sus mejores símbolos. Fue un hombre de gran vitalidad, dotado, como decimos hoy, de una gran capacidad de comunicación, porque hay grandes pensadores que tan sólo son inteligibles para un pequeño grupo. No fue éste el caso de Voltaire, que era claro, divertido, inteligible, capaz de hacerse entender y de capitanear campañas en favor de los más diversos temas.

- Parece que Voltaire decía que su gran erudición la adquirió principal-

- Dicen que se llevaba mal con Pascal.

- No es que se llevara mal, es que escribió en contra de Pascal. Cuando yo traduje las cartas inglesas de Voltaire, añadí al final los comentarios contra Pascal, que por cierto, son muy divertidos, pero es que Pascal era la negación de lo que fue Voltaire. Eran los espíritus contrapuestos. En el fondo ambos reflejaban al propio siglo XVIII, en esa búsqueda racionalista pero a la vez llena de espiritualidad. El siglo XVIII es un período social y revolucionario, pero también es muy espiritual, como lo había sido el XVII.



dir, y el cura es consciente de a quién se dirige en cada momento, y si el tono del sermón va variando con los años es porque el oyente está planteando otro tipo de problemas. Es muy interesante el análisis del cambio social a través del tono y del contenido de los sermones, pasando de temas puramente religiosos y tradicionales como el infierno, a temas más sociales como la independencia personal. O sea, que al cambiar la sociedad, al ilustrarse la sociedad, el sermón se tiene que ilustrar. No se podía mantener el tono tradicional, había que evolucionar para poder competir con los enciclopedistas.

mente en Cirey en Champagne, a donde se va a vivir con Madame du Châtelet, pero tampoco debió ser despreciable el caudal de conocimientos que adquirió en su primera juventud con los jesuitas.

- Voltaire tuvo una cultura extraordinaria, no hay más que leer el esbozo que hizo sobre la historia humana. Él se consideraba poeta, pero tenía una erudición enorme que le permitía escribir de matemáticas, de geometría, de política, de teatro, de física...

- De historia.

- Fue historiador también, y dramaturgo, y tantas cosas. Leía en griego y latín con gran facilidad, y su formación científica era extraordinaria.

- Yo no sé si la Iglesia tenía tanto peso en la sociedad dieciochesca como en la del XVII.

- Hombre, tanto no, pero mucho sí, porque todavía la Iglesia podría condenar a muerte a una persona por no descubrirse al paso del Santísimo Sacramento, que fue uno de los casos famosos del caballero de La Barre, que llevó Voltaire. Algo parecido podía suceder por proferir blasfemias. Hoy nos es muy difícil imaginar el peso de la Iglesia en el XVIII, y no digamos en España, porque en Francia esa influencia era más moderada. El entusiasmo de Voltaire en este sentido se localiza en Inglaterra, donde

estaba la iglesia anglicana, pero no la católica.

- En Inglaterra es donde Voltaire se transforma definitivamente.

- Eso decía él.

- En realidad antes de su primer viaje a Londres, él había conocido a Bolingbroke.

- Sí, a Bolingbroke lo conoció en Francia, pero tuvo que abandonar su país por pies súbitamente, porque estaba perseguido, y al llegar a Inglaterra, no tuvo más remedio que peregrinar en busca de ayudas, eso sí, con el apoyo de muchas cartas de recomendación. Allí volvió a ver a Bolingbroke, y alternaba con Pope, con Swift y con tantos otros. Por cierto, que fue a reclamar dinero de su padre a un banquero inglés, el cual había montado una gran estafa, y no le pagó. Por eso tuvo que "gorronear" un poco y vivir de acá para allá. Pero lo importante es que conoció a mucha gente notable e interesante, y que aprendió mucho.

- Aprendió muy bien inglés.

- En efecto, aprendió la lengua inglesa perfectamente y luego se la enseñó a Madame du Châtelet. Voltaire tenía una gran capacidad para las lenguas. Leía muy bien en español, y quiso enseñar español a la Châtelet, pero ella se negó diciendo que no le interesaba nada una literatura cuya obra principal era una bufonada.

- El Quijote.

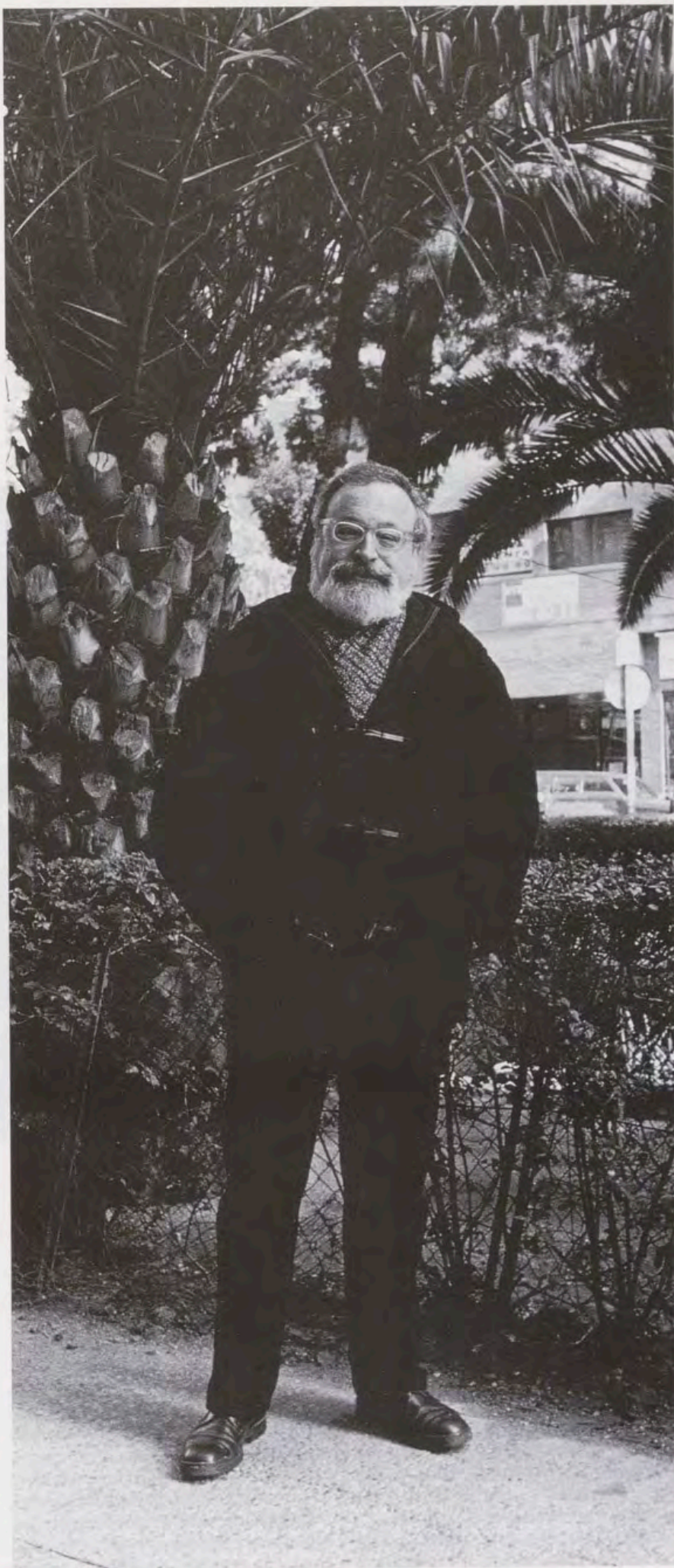
- Sí, y naturalmente esto le indignaba a Voltaire y se lo reprochaba una y otra vez.

- Otro escenario importantísimo de este gran personaje es Suiza, en concreto Ferney.

- Sí, Ferney era limítrofe entre Francia y Suiza, o mejor dicho entre Francia y la República de Ginebra. Así, si venía la policía francesa a detenerle, Voltaire podía huir a Ginebra. No estaba mal pensado, porque él era un hombre buscado, perseguido, no podía ir a París porque le hubieran detenido. Bastaba con irse a provincias para tener un poco de seguridad. Así eran las cosas, y eso que Francia era un país muy organizado. De hecho, Voltaire no volvió a París hasta el último año de su vida, y entonces se le dio una excepcional recepción y aquello fue su ascensión definitiva a la gloria.

- Y mientras tanto, en España, Carlos III.

- No era lo peor que podía pasar. La Ilustración española estaba muy frustrada, como el propio Voltaire pudo observar. Realmente



España estuvo muy cerrada a Europa desde los Austrias, desde Felipe II, y así se mantuvo, en una cerrazón de la que estábamos a punto de salir con figuras tales como Jovellanos, por ejemplo, cuando de repente llega la Revolución Francesa, que fue fatal para nosotros, porque se creó un clima de pánico a las nuevas ideas, en la creencia de que dichas ideas podían llevarnos a una revolución sangrienta. Los ilustrados españoles tuvieron que callarse, o abandonaron, entramos en guerra con Francia, y esto produjo el desgarramiento de muchas figuras, como la del propio Jovellanos, indeciso, porque rechazaba la invasión francesa

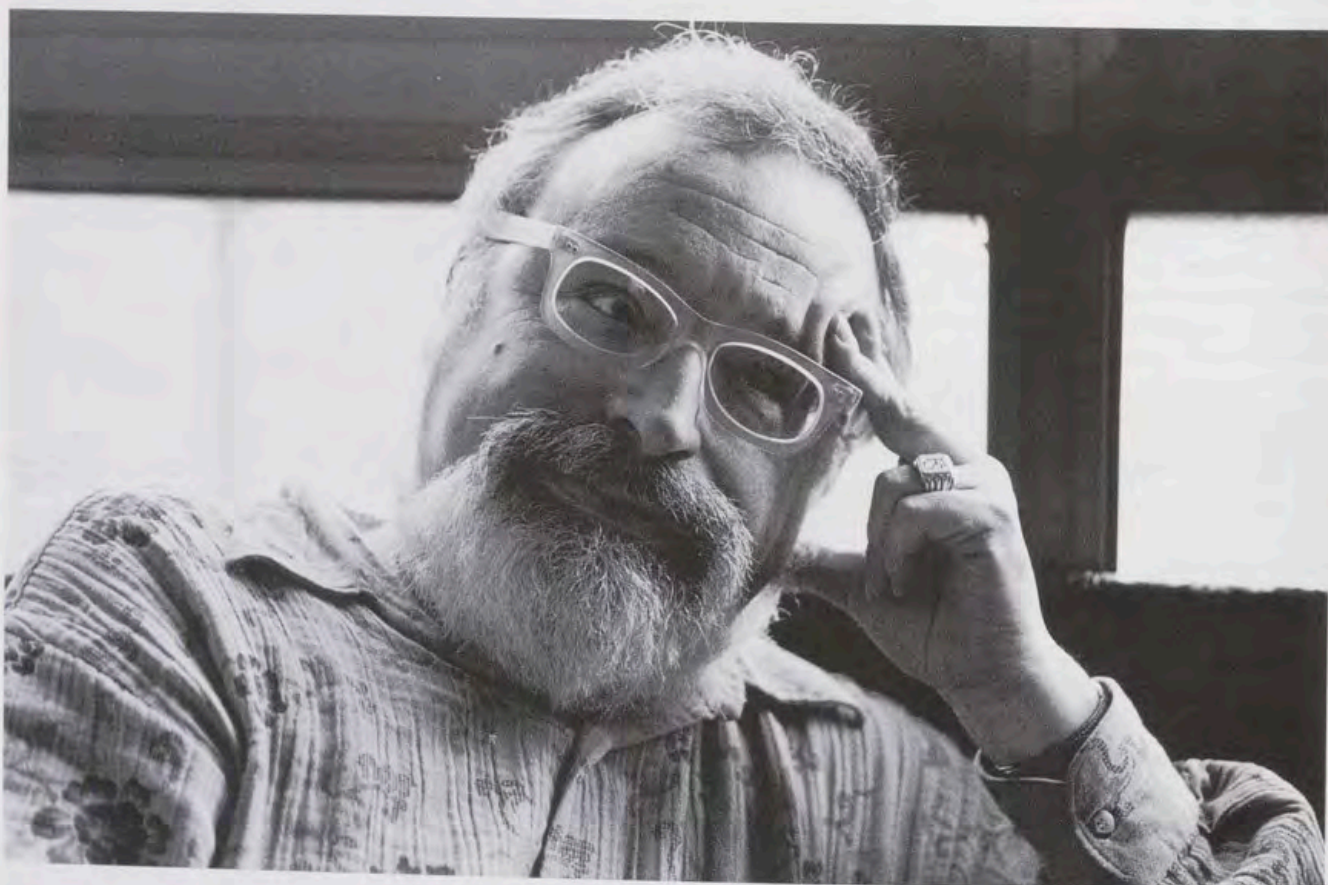
hubo personajes anónimos españoles interesantísimos que se cartearon con Voltaire y con Rousseau. Quizá la parte más ilustrada de España en este sentido era el País Vasco.

– Recordamos la Sociedad Vascongada de Amigos del País.

– Sí, y Peñasflorida y tantos y tantos nombres. La Enciclopedia tenía en Vergara, que si hoy es una ciudad pequeña, hace 200 años serían unas pocas casas, nada menos que ocho suscriptores. No olvidemos que en toda Europa había unos 3.000 suscriptores, de los cuales ocho estaban en Vergara. El dato es significativo, pero de todas formas el peso represivo de la Iglesia era muy grande. Y no sólo de la Iglesia, sino del propio

la expulsión de los jesuitas de Francia, diciendo que los curas que él prefería en Francia eran los jesuitas, porque los demás eran peores. No era Voltaire el que pedía la expulsión, a pesar de haberse metido mucho con ellos, eran otros grupos, y dentro de esos grupos había un notable componente clerical.

– Dejemos a un lado el siglo XVIII y hablemos un poco de usted mismo. A Fernando Savater, catedrático de Filosofía, se le conoce también como ensayista plural, observador político, articulista, escritor de obras de teatro, amante de las carreras de caballos, del cine, de la literatura, de tantas cosas. ¿En cuál de estas actividades se encuentra más a gusto?



pero amaba profundamente las nuevas ideas.

– Y antes de esto, antes de finales del XVIII, ¿no hubiera sido posible una apertura?

– Algo hubo, pero las circunstancias eran difíciles y peligrosas. Diderot en España, a mediados de siglo, hubiera ido a parar a los calabozos de la Inquisición. En realidad no hubo una Ilustración, sino varias, de forma que unas daban origen a otras más grandes. En ese sentido de pequeños intentos de Ilustración, en España habría que recordar figuras como Campomanes, Aranda, y algunos más que formaron parte de esa "gradación" ilustrada. Pero también

poder real que veía en ella de alguna manera su más firme asentamiento.

– Algunos dudarían de esta afirmación, especialmente en tiempos de Carlos III. Lo digo por la expulsión de los jesuitas.

– Los jesuitas no sólo fueron expulsados por los ateos o por los incrédulos sino que, en buena medida, fueron expulsados por otras órdenes religiosas, que colaboraban en conspirar contra ellos. Los jesuitas eran personas muy influyentes, llevaban la educación, tenían dinero, y contaban con la animadversión de muchos. Hay un comentario de Voltaire en una de sus cartas, quejándose en cierto modo de

– Yo me encuentro a gusto en esa misma diversidad, porque bastante nos limita ya la propia vida como para encima limitarse voluntariamente. La brevedad del tiempo, de las propias fuerzas, de los conocimientos son un límite más que suficiente. Yo creo que todos debemos salirnos del campo que en principio nos puede parecer más propio. Pero intentando contestar a su pregunta, le diré que donde me encuentro más a gusto es en el artículo de periódico, que creo que es lo que he hecho menos mal de todo.

– Con buena prosa, por cierto, y con mucha claridad.

- Yo no soy Kant, ni Hegel, pero creo que tengo capacidad para acercar ideas de unos pocos importantes a la mayor parte de la gente. Y esta labor es necesaria, porque si no el mundo se dividiría en una pequeña minoría que sabe casi todo y una inmensa mayoría que ignora casi todo. Así que no me siento a disgusto en esta tarea de acercar a la mayoría cosas que han pensado otros.

- ¿Y no le tienta, por ejemplo, a una persona que ha escrito tanto, y tan bien, y tan claro, no le tienta ser miembro de la Real Academia?

- No, no, no, yo no sabría qué hacer en un sitio de esos, soy la persona menos ceremonial del mundo.

- En la Española, por ejemplo, no sólo están los filólogos o los lingüistas. También están, o deben estar, los que escriben bien. Hay novelistas, catedráticos y periodistas.

- No, no, yo soy poco amigo de las reuniones sociales, salvo con amigos íntimos. Todo lo que sea representación, oficialidad, sitios donde haya que ponerse corbata, en fin, todo eso trato de evitarlo.

- En su trayectoria hay una etapa un poco olvidada pero que me parece interesante recordar. Hablo de finales de los 60 y primeros de los 70, y hablo de la editorial Taurus, con Jesús Aguirre, hoy Duque de Alba, a la cabeza, y hablo también, claro está, de Cioran.

- Son dos grandes amigos, y uno de ellos, afortunadamente, sigue siéndolo. A ambos llegué por la misma conexión.

- Creo que la conexión fue, en cierto modo, Gabriel Marcel.

- Efectivamente. Yo había conocido a Gabriel Marcel en España, asistiendo a una conferencia que dio en el Liceo Francés, creo recordar, hace muchos años, yo era todavía estudiante, estaba suscrito a Le Monde, y "devoraba" las páginas culturales, que para muchos como yo eran, no sé, ¿cómo diría?...

- El oxígeno.

- Eso, el oxígeno y la Biblia, bien, el caso es que en determinado momento se publicó en estas páginas un artículo de Marcel que se titulaba así: "¿Es Cioran el diablo?". Claro, yo pensé inmediatamente que una persona de la cual se puede dudar si es el diablo merece la pena ser leída y ser conocida, así que compré sus libros, los leí, y finalmente me puse en contacto con él, por correspondencia, y decidí traducir al castellano algo de Cioran. Me fui a la editorial Taurus que era la más próxima a mi casa y allí conocí al director, que era Jesús Aguirre, a quien ofrecí

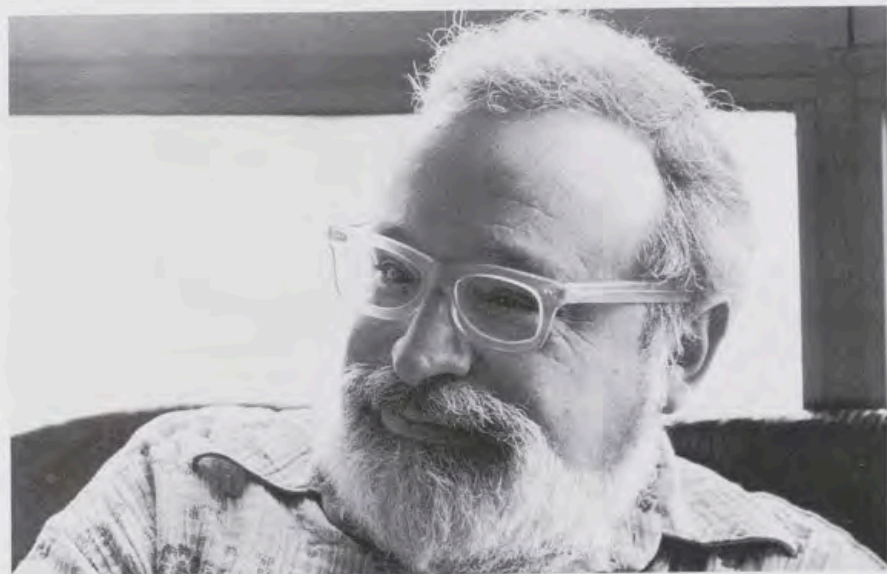
publicar las traducciones de Cioran, que entonces era un perfecto desconocido en España. Jesús me dijo que sería conveniente darle a conocer, así que escribí un librito, mi primer libro, en 1970, Nihilismo y acción, que trataba sobre temas de Cioran. A partir de ese momento empecé a traducirle, se fue afianzando nuestra amistad, tanto con Jesús como con Cioran, y en 1975 hice mi tesis sobre el filósofo.

- ¿Y cómo llegó a Marcuse? ¿A través de Jesús Aguirre también?

- No, yo había leído a Marcuse en Revista de Occidente y además tenía un libro excelente sobre el tema, titulado El marxismo soviético, anterior al año 68. Marcuse era conocido en España en los años sesenta.

- ¿Marcuse se editó en la España de los 60?

- Sí, sí. El marxismo soviético se debió editar en España hacia 1962.



- Pero eso sería porque los censores no se enteraron.

- No, es porque era un libro muy crítico con la Unión Soviética, porque se escribió desde una posición todavía más izquierdista, denunciando el aparato represivo, la falta de libertades, la falsedad de la idea de los sindicatos. Era un análisis muy bueno y muy crítico. Quizás por eso se publicó.

- ¿Y que hace usted ahora, en estos momentos?

- Estoy terminando una especie de Introducción a la Filosofía, para uso tanto escolar como de personas adultas que quieran saber de qué va el asunto, y que se va a llamar Las preguntas de la vida. Lo entrego en los próximos días.

- En su libro reciente de 1997 El valor de educar se dedica el último capítulo a una "Carta a la Señora

ministra". Supongo que se trata de Esperanza Aguirre.

- Pues sí. Aunque se dice que es una carta a la persona genérica que ocupa el ministerio, en ese momento era ella, efectivamente.

- ¿Y qué tal se lo tomó?

- Muy bien, creo que muy bien. Me invitó a comer y tuvimos una conversación agradable. Lo encajó bien. Pero me parecía lógico que un libro cuyo primer capítulo se titulaba "Carta a la maestra" terminara con un capítulo titulado "Carta a la ministra".

- No podríamos acabar esta charla sin hablar de la Universidad. ¿Cómo está la Universidad?

- ¿Qué quiere que le diga? No sé. Yo ahora estoy dando una asignatura y un curso de doctorado, pero procuro concentrarlo todo en el segundo trimestre.

- ¿Cuál es su asignatura?

- Pues ahora doy clase de "Literatura y Filosofía", lo cual es una excelente oportunidad para hablar y tratar de las dos cosas que me gustan.

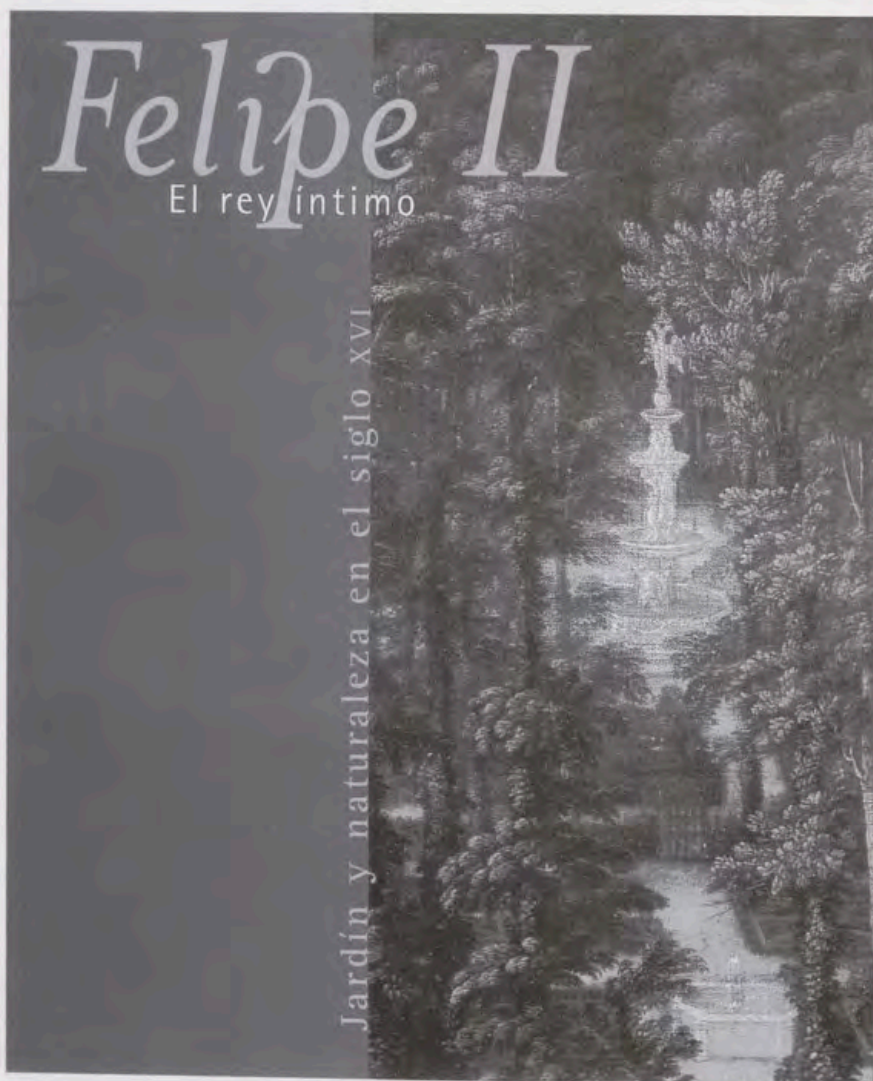
- Es muy llamativa esa foto que cuelga en esta pared junto a nosotros, en la que aparece usted con el actor Peter O'Toole. ¿Era una cena o una recepción?

- No, era una entrevista, mire por donde. Una entrevista que le hice en San Sebastián con motivo del festival de cine.

- Hablaron de cine, claro está.

- Sí, hablamos mucho de cine, pero lo más divertido es cuando le pregunté, al final, sabiendo de su gran amor a los caballos, "¿qué le gustaría más, ganar el Oscar de Hollywood o ganar el derby irlandés?". Se echó a reír, porque la respuesta no admitía dudas, y dijo: "Por supuesto, el derby irlandés".

Crónica Cultural



Felipe II

El rey íntimo

Jardín y naturaleza en el siglo XVI

FELIPE II. EL REY ÍNTIMO

La conmemoración del Rey Felipe II ha dominado la vida cultural española durante 1998. El Patrimonio Nacional ha participado en los actos organizados a lo largo del año, destacando con peso propio su aportación a la gran Exposición del Real Monasterio de El Escorial (cfr. *Reales Sitios* nº 136). En menor medida ha contribuido a las exposiciones de Valladolid (*Las Tierras y los Hombres del Rey*) y del Museo del Prado (*Un príncipe del Renacimiento*).

La exposición de Aranjuez (*El Rey íntimo*) merece un aparte. Ha tenido por objeto aproximar al público desde la faceta de persona con una sensibilidad acusada por la Naturaleza. En ella el Patrimonio Nacional ha seguido la misma filosofía que en la ya citada de El Escorial, teniendo como *locus* la parte del Palacio Real de Aranjuez directamente debida al Rey Felipe II, incluidos los 1.000 m²

del contiguo espacio conocido como *Jardín del Rey*.

Se trata de una Exposición de dimensiones relativamente reducidas, interesantísima y exquisita, bajo el argumento de *Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, desarrollado por la comisaria Doña Carmen Añón Feliú, y el historiador del Patrimonio Nacional, Don José Luis Sancho. Una Exposición en la que el espectador no pierde su parte de protagonismo, que es el riesgo de aquellas otras caracterizadas por una cantidad de objetos inconmensurable.

Raras son en España las exposiciones sobre jardines históricos, tanto como sobre historia de los jardines. De una cierta importancia, la de Aranjuez posiblemente sea la primera, aunque ni el orden ni la rareza tengan demasiada relevancia. La tiene subrayar, por un lado, la audacia de presentar una parte de la personalidad de un Rey complejo, poderoso, ocupado, tímido y temido, cultísimo, mayestático, imponente, falto de afectos... a

través de una Exposición sobre Naturaleza. Y por otra, sin proponérselo, afrontar la cuestión del *mesetarismo* o pretendida incompatibilidad entre el español y un cuidado armonioso del medio natural. Llama a reflexión, ya que a la relación económica del hombre con la Naturaleza a través de la historia, y a su influencia en la distribución poblacional de España, se atribuye extraordinaria importancia en la formación de la antitesis política centro-periferia. Tal vez este hecho demande nuevas consideraciones. La audacia del planteamiento aludido y la riqueza de contenidos han sido bien recompensadas por el público, con la visita de cerca de 40.000 personas.

En ella se han exhibido cuadros, tapices, planos, estampas botánicas, grabados, libros, esculturas, dibujos, relieves, cerámicas, textiles, herbarios, aperos, fuentes... en un ejercicio de variedad poco habitual. Todo ello en torno al *Jardín del Rey*, restaurado según proyecto de Lucía Serredi, y donde la intervención botánica y paisajística, a base de seto de boj recortado, frutales enanos y toques de color mediante plantaciones de flor, ha estado a cargo de la paisajista Doña María Medina, bajo la dirección del ingeniero jefe del Servicio de Montes del Patrimonio Nacional, Don Santiago Soria. Unas y otras actuaciones aproximan al visitante de hoy a *cómo debió ser el jardín manierista del Rey Felipe II*, y a entender mediante qué lenguaje establecía su relación con la Naturaleza.

El Patrimonio Nacional ha aportado 39 piezas, todas del mayor interés y acaso las más directamente relacionadas con el discurso de la Exposición. ¿Cuáles mencionar? Por ejemplo, la escultura del Rey, original de Pompeo Leoni, desfigurada y maltrecha por el paso inclemente del tiempo sobre ella, y de cuyo deterioro irreversible se han salvado la faz y parte del busto. (Sirve de mucho verla así, como reflexión acerca de la relatividad del poder y de los afanes humanos). O tres maravillosos paños de la serie de tapices de Vertumno, el rey etrusco que se enmascara de jardinero para acercarse libremente a la bella Pomona y rendirla de amores. O el singular temple, atribuido a Durero, que representa un bellissimo lirio, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial...

La contribución foránea, perfectamente a tono. Entre piezas poco o nada vistas en exposiciones españolas, dos *villas* de los Medici (Utens. Florencia); la *Parábola* de

Crónica Cultural



Alteza Real el Príncipe de Asturias. El funeral fue organizado por el Patrimonio Nacional y la Comunidad Agustiniana, custodia del Monasterio, para honrar el recuerdo del Rey en el 400 Aniversario de su fallecimiento. En la liturgia se utilizó el terno de terciopelo morado, manufacturado en el obrador del Monasterio entre 1569 y 1576. El altar y atriles del presbiterio estuvieron vestidos con los ornamentos que corresponden al citado terno. Lucieron el *clavel* y el *tenebrario*, ambos expresamente destinados a ceremonias fúnebres reales.

Francisco Javier Peña

LA GALERÍA DE PINTURAS DEL PALACIO REAL

El *poliptico* de Juan de Flandes, la *Cabeza del Bautista* (Caravaggio), o la *Academia de Dibujo* (Houasse) son de nuevo accesibles a la contemplación del público en la Galería de Pinturas del Palacio Real de Madrid, en las salas de la planta principal, situadas en el ángulo noroeste, que fueron cuarto de la Infanta Doña Isabel (hermana del Rey Alfonso XII). Anteriormente se denominó Museo de Pintura y Artes Decorativas. Cerrado en 1989 para ordenar sus fondos, por diversas circunstancias la clausura se ha

Lázaro (Vries. Museo del Castillo de Brake. Lemgo); una *Ninfa* de excepcional finura y sensualidad (Cranach. Nat. Gallery. Washington). Son interesantes: el retrato de Rodolfo II como Vertumno, de Arcimboldo (Skokloster, Suecia), las *Cuatro estaciones* (Grimmer. Amberes), el *San Juan Bautista* (El Bosco. Lázaro Galdiano), algunas piezas religiosas como el *Noli me tangere* (Sustris. Lille), donde Jesús aparece como labrador, y *Santa Ana* (Cock. El Prado). También el retrato de la Infanta Catalina Micaela (Anónimo. Turín), ya como Duquesa de Saboya. Respecto a los libros y grabados, y desde un punto de vista de su hermosura formal, es difícil arriesgarse a señalar unos sobre otros: la selección es de primera. Un rescate importante propiciado por esta Exposición es el de la *Fuente del Águila*, bello ejemplar en mármol regalado a Felipe II, instalada en la Casa de Campo de Madrid hasta mediados del siglo XIX, cuando se desmontó con vistas a su emplazamiento en el Campo del Moro donde, sin embargo, nunca se colocó. Doña María Cristina ordenó su traslado al patio del Centro de Estudios Universitarios de El Escorial, pero sin que se sepa la causa el vaso de la fuente, riquísimo, nunca llegó allí, y se creía perdido hasta su reciente hallazgo en los sótanos del Palacio Real de Madrid. La fuente, íntegra, espera ahora un destino acorde a su importancia y valor.

FUNERAL POR FELIPE II EN EL ESCORIAL

El viernes 11 de septiembre, en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, fue oficiado un solemne funeral en memoria del Rey Felipe II, presidido por Su



Crónica Cultural

prolongado durante casi diez años. Ahora, dentro del propósito general del Patrimonio Nacional de abrir todos aquellos espacios de interés cultural de los Reales Sitios y Conventos –cuando sea compatible con su uso oficial o litúrgico– han quedado de nuevo a disposición de la visita pública.

A través de 96 cuadros, la Galería de Pinturas del Palacio Real de Madrid propone un bello e ilustrativo paseo por la historia de la pintura desde finales del siglo XV a principios del XX. Quizá sería más propio decir por los gustos estéticos más particulares de los Reyes de España. A ello responde la elección del nombre *galería*, en cuanto parte del Palacio dedicada a la contemplación de pintura, en lugar del de *museo*, que tal y como se entiende hoy entraña un contenido más científico. Dentro del criterio general de apertura, ya aludido, la idea es mostrar al público una parte de gran calidad de la Colección Real que no alhaja las paredes de los Palacios y Conventos administrados por el Patrimonio Nacional. La visita está organizada a través de siete salas

que articulan estilísticamente el contenido de la Galería: primitivos españoles; escuela flamenca; escuela italiana; siglo XVII español; pintura de la Casa de Borbón (primera mitad del siglo XVIII); Goya y la transición al siglo XIX; y pintura del XIX y principios del XX.

La Galería de Pinturas del Palacio Real no tiene un enfoque totalizador. De ella faltan, como es natural, épocas, escuelas y autores, si bien el conjunto es de un extraordinario nivel, con cuadros y nombres importantísimos, como los citados en el encabezamiento de esta información. Además cabe mencionar, como orientación, entre otros, a *Santa Cecilia* (Reni); *Cuatro doctores de la Iglesia* (anónimo napolitano); la *Cuerna de venado* y el *Caballo blanco* (Velázquez); un gran desnudo masculino más bien efebiano, anónimo del siglo XVIII; *Santa Isabel de Hungría atendiendo a los moribundos* (grisalla de Goya); los delicados cobres de un altar portátil de la Reina Bárbara de Braganza, originales de Andrés de la Calleja; tres soberbios retratos románticos de Federico Madrazo; dos "sorollas"; y el único

cuadro de Cusachs de la Colección Real (*Don Alfonso XIII y su E.M. a caballo*).

El sistema de visita establecido para la Galería de Pinturas es el de grupo, atendido por personal del Patrimonio Nacional, con un número máximo de 20 visitantes cada vez. Es necesario concertarla previamente con una antelación mínima de 24 horas, y se han elegido como días de apertura los lunes, viernes y sábados en horario de tarde.

XI CICLO "MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS"

Con la actuación del *Coro Bizantino Griego*, en el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial, finalizó el XI Ciclo de "Música y Teatro en los Reales Sitios", organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación General de la Universidad Complutense, Cursos de Verano.

El *Coro Bizantino Griego*, dirigido por Lycourgos Angelopoulos, interpretó, en la primera parte del concierto, "Kontakion del Himno Akathistos" y "Cantos tradicionales". La segunda estuvo dedicada a "Ioannia Kouzelis Papadopoulos", abad maestro bizantino, y a la tradición oral del Monte Athos.

En el Patio de Coches del Monasterio intervino también *California Youth Symphony Orchestra*, dirigida por Leo Eylar, que interpretó la suite de "El sombrero de tres picos", de Manuel de Falla; la "Sinfonía número 7", de Dvorak; "Don Juan", de Strauss; y la suite de "El pájaro de fuego", de Stravinsky.

El *Conjunto de Danza Histórica Esquivel* escenificó un concierto-espectáculo, titulado "Cierto y Galana", con un recorrido por la Danza y la Música cultivadas en España durante la etapa perteneciente a la dinastía Habsburgo y que hoy conocemos como Siglo de Oro.

En este mismo lugar *The Phil Woods Big Band* ofreció un concierto de jazz, y posteriormente se celebró la clausura del XI Curso Internacional de Música Matisse.

La *Fundación de Danza "Alicia Alonso"*, bajo el Protectorado de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, organizó una fiesta de la danza, con la actuación del Ballet Nacional de Cuba, Ballet de la Comunidad de Madrid, Ballet Nacional de España, Ballet de Cámara Fundación Alicia Alonso, Compañía Nacional de Danza de España, Houston Ballet de Estados Unidos, Ballet Nacional de Marsella,



MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS XI CICLO / 1998



REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

REAL BASÍLICA

Lunes, 3 de agosto - 19.30 horas
CONCIERTO DE ÓRGANO
Ramón González de Amezua

Jueves, 13 de agosto - 19.30 horas
ESCOLANÍA DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
Director: José Rolando García Hernandez

Miércoles, 26 de agosto - 22.30 horas
CORO BIZANTINO GRIEGO
Director: Lycourgos Angelopoulos

PATIO DE COCHES

Viernes, 26 de junio - 22.30 horas
UNIDAD DE MÚSICA DE LA GUARDIA REAL
Banda Sinfónica
Director: Francisco Grau Vegara

Viernes, 3 de julio - 22.30 horas
CALIFORNIA YOUTH SYMPHONY ORCHESTRA
Director: Leo Lylar

Jueves, 16 de julio - 22.30 horas
CONJUNTO DE DANZA HISTÓRICA ESQUÍVEL
Director: María José Ruiz Mayordomo

Martes, 21 de julio - 22.30 horas
CONCIERTO DE JAZZ
Phil Woods Big Band

Viernes, 24 de julio - 22.30 horas
CLAUSURA DEL XI CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA MATISSE

Miércoles, 12 de agosto - 22.30 horas
GALA DE LA DANZA
 Presentación de la Fundación Alicia Alonso
Dirección artística: Iván Tenorio

ORGANIZAN



Ballet Nacional de Hungría, Ballet de Lausanne de Maurice Bejart, y Catherine Allard. Dentro de este Ciclo intervino también Ramón González de Amezua, en la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, con un concierto de órgano, en el que se incluyeron obras como "Tiento del VIII tono", de A. de Cabezón; "Pasacalles IV", de Cabanilles; "Corales variados", de Brahms; "Pequeño impromptu rondino", de Esplá; y "Tiento para órgano", de Halffter, entre otras obras. En la Basílica, la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, bajo la dirección artística de José de Felipe Arnáiz, y con el maestro de capilla Jafet Ramón Ortega Trillo, dedicó un concierto a la música en la época de Felipe II, en el 400 Aniversario de su muerte, con obras de Fray Martín de Villanueva, Tomás Luis de Victoria,

Antonio de Cabezón y Francisco Guerrero, entre otros. Por otra parte, se celebraron dos actuaciones en el Patio de la Herradura del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso: el primero a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Teniente Coronel Músico Francisco Grau Vegara, con obras de Chueca, Sorozábal, Grau, etc; y el segundo, por el Ballet Bolshoi, que interpretó la obra *Antígona*, basada en la tragedia de Sófocles, por iniciativa del Patrimonio Nacional, en colaboración con la Junta de Castilla-León, la Excelentísima Diputación Provincial de Segovia y el Excelentísimo Ayuntamiento de esta localidad. Mark Pekarsky se encargó de la adaptación musical, y Sergey Bobrov, de la coreografía.



ENCUENTRO DE BANDAS MUSICALES EN LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

La Banda Juvenil de la Escuela Municipal de Música "Manuel de Falla", de Alcorcón, dirigida por Enrique Andreu Peris, actuó en los Jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Medio Punto), dentro del Primer Encuentro de Bandas Musicales organizado por el Patrimonio Nacional en esta localidad.

Entre las obras interpretadas merecen destacarse: "Petrel" (Pasodoble), de Miguel Villar; "Amadeus", de Mozart; "El barberillo de Lavapies", de Barbieri; "Un momento en el tiempo", de Hamond-Bettis; y "Gres", de Mantrast, entre otras.



Notas y Documentos

ANOTACIONES SOBRE LAS PINTURAS DEL ORATORIO PORTÁTIL DEL PALACIO DE RIOFRÍO

En una de las salas del Palacio de Riofrío puede verse un oratorio portátil en el que figuran tres pinturas cuya ejecución fue encomendada en 1753 por el rey Fernando VI al pintor riojano Andrés de la Calleja¹. Este altar, colocado sobre angarillas plegables y forrado de terciopelo rojo, presenta una mayor austeridad y pobreza que otros altares similares y las pinturas aparecen montadas con gran tosquedad. Curiosamente, ninguna de las tres pinturas colocadas en el citado oratorio es de Andrés de la Calleja, sino que sus autores son Fray José de los Santos, Mariano Sánchez y Diego Díaz, respectivamente. Ignoramos hasta ahora, sin embargo, la razón por la que fueron retirados los cuadros de Calleja.

El tema central, una *Sagrada Familia con la Virgen, San José, Jesús Niño y San Juanito*, lleva la firma de Fray José de los Santos y, junto a la firma, que se lee con dificultad, está la aclaración "de Vinci", en letra autógrafa. Su autor fue un monje profeso de El Escorial dedicado a copiar las obras de Rafael de Urbino y de otros pintores cuyas obras se custodiaban en el Real Monasterio; la actividad de Fray José de los Santos como copista se inicia en 1796 para continuar durante los primeros años del siglo XIX, coincidiendo con el reinado de Carlos IV.

Según la documentación consultada, nos consta que se pagaron a Luis Meléndez 15.000 reales en diciembre de 1768 por la ejecución de una miniatura con una *Sagrada Familia* para el "Oratorio de S. A." en Riofrío. Identificamos esta obra, ahora retirada del altar portátil, con una pintura al óleo sobre cobre localizada actualmente en El Escorial, en la que se ve a María con el Niño y San Juanito entregándole una cruz sobre un fondo de arquitecturas. Se trata de una de las pocas composiciones religiosas de Luis Meléndez, artista que destacó especialmente como pintor de bodegones². Dada la coincidencia de temas, y siendo de fecha posterior la obra de Fray José de los Santos, suponemos que la pintura de Meléndez sería en su día sustituida por la del monje jerónimo, considerando también la mayor calidad de la obra de Meléndez que podría ser contemplada de manera aislada.

En cuanto a la segunda de las pinturas que figuran en el oratorio, un *San Carlos Borromeo orando ante un crucifijo*, no existe la menor duda acerca de su autoría, ya que está firmada por Mariano Sánchez y está además documentado el libramiento de 1.800 reales a favor de este artista en abril de 1767³. Se trata en este caso de una obra de juventud, dado que Mariano Sánchez pasaría a la historia como pintor de vistas de puertos españoles, serie que llevaría a cabo entre 1781 y 1803 por encargo de los reyes Carlos III y Carlos IV. El tercer asunto, un *San Luis rey de Francia en Gloria*, se debe a un artista hasta ahora des-



Cuadro de la Sagrada Familia, por Luis Meléndez. Monasterio de El Escorial. N° Inv. 10044001.

conocido, Diego Díaz, al que se designa como "pintor de esta Corte" en el documento del Archivo de Palacio, donde también consta que recibió 2.400 reales por la ejecución de la pintura del oratorio con la misma fecha que Mariano Sánchez⁴. Insistimos en que se trata de una imagen de San Luis representado con corona y manto real azul, con las lises de Francia, aspecto que le diferencia fundamentalmente de las imágenes del Rey San Fernando.

NOTAS

¹ M.L. Morales Piga, "Obras de Andrés de la Calleja, un pintor desconocido, en los Palacios de Madrid, La Granja y Riofrío", *Reales Sitios*, n° 70 (1981), pp. 65 y 68-70.

² A.G.P. Sección Reinados. Cuentas de Carlos IV Príncipe. Leg. N° 5. M.C. Espinosa Martín, "Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez", *Boletín del Museo del Prado*, T.X., (enero-diciembre de 1989), p. 73.

³ A.G.P. *Ibidem*.

⁴ A.G.P. *Ibidem*.

Carmen Díaz Gallegos

PUNTUALIZACIONES SOBRE ALGUNAS OBRAS DE PIERRE-ÉTIENNE MONNOT EN SAN ILDEFONSO

En 1992 se dio cuenta en *Reales Sitios* de la restauración de un relieve en el que se representa *La lluvia de oro sobre Dánae*¹. Ahora



Oratorio portátil del Palacio de Riofrío. Detalle del cuerpo superior del mueble con las tres pinturas.

Notas y Documentos

tenemos ocasión de reproducir en estas páginas otros dos relieves del mismo autor, Pierre-Étienne Monnot (1657-1733). Se encuentran en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, alojados en dos de los pedestales que se hicieron para las esculturas de la Colección de Cristina de Suecia, adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio en 1724 para decorar este Palacio².

Uno de los relieves reproduce, invertido, un cuadro de Francesco Albani, *El Tocador de Venus*, que decoró uno de los salones de la planta baja del Palacio y se encuentra actualmente en el Prado³. La diosa está sentada en un jardín mirándose en un espejo que sostiene un amorcillo, al tiempo que otro le calza las sandalias. Tres ninfas la peinan y preparan las joyas que otros amorcillos sacan de un cofre. Las variaciones respecto al cuadro radican en el fondo. En el relieve se simplifica la fuente y sobre ella se representa el carro de la diosa. En el lado opuesto la arboleda se sustituye por un templete circular.

La obra, bastante bien conservada, está firmada en el lado izquierdo de la tarima, sobre la que se disponen las figuras con la siguiente inscripción: P.S. MONNOT. B. d. u. s. Fecit. 1694⁴. El otro relieve que atribuímos al mismo autor representa a *Pan y Siringa* en el momento en que ésta, al ser atrapada por Pan, comienza a transformarse en caña. La escena se desarrolla tal y como se describe en los tratados de mitología. En el ángulo inferior izquierdo aparece una figura masculina sentada de espaldas, desnuda, en cuyo rostro, de perfil, se vislumbra una larga barba. Se trata de la representación clásica de un río, en este caso el río Ladón. En el centro, marcando una línea diagonal, se



P.E. Monnot: *El Tocador de Venus*. Bajorrelieve en mármol blanco, firmado y fechado en 1694. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

sitúan los protagonistas: Siringa, cuyas manos empiezan a transformarse en cañas, y Pan, el dios de los pastores y rebaños, barbudo, con cuernos y patas de macho cabrío, que coge enérgicamente a la ninfa por la cintura⁵.

Técnica e iconográficamente es evidente la relación de este relieve con otras obras italianas que habían impresionado la retina de Monnot: los grupos de *Apolo y Dafne* y *El rapto de Proserpina* de Bernini (1622-1623). La composición también recuerda a la pintura que Rubens realizó para la desaparecida Torre de la Parada. Sin embargo en el Museo Bonnat de Bayona se conserva un boceto de esta obra, *Pan y Siringa* (28 x 28 cm.). El cuadro definitivo, ejecutado por Quellinus, se ha perdido.

Monnot llegó a Roma en torno a 1687 y, hacia 1692, entra en contacto con Livio Odescalchi, quien durante cerca de veinte años será su protector. Livio Odescalchi era sobrino del papa Inocencio XI, y había comprado la colección de escultura de Cristina de Suecia († 1689) al heredero del cardenal Azzolini, a quien legó toda su colección la reina sueca. Para don Livio, el escultor Monnot modeló cinco relieves en terracota con escenas mitológicas, ahora en el Louvre⁶, destinados a servir de modelos para los mármoles que se colocarían en los pedestales de la colección de

estatuas que habían pertenecido a la reina sueca. Así quedarían en armonía junto con una de las obras más emblemáticas de la colección: *Cástor y Pólux*, el famoso grupo de San Ildefonso, cuyo pedestal original encuadraba el relieve de una batalla, colocado actualmente en el patio de la fuente con una reproducción del original del Museo del Prado⁷.

Livio Odescalchi murió en 1713 y su primo y heredero, Baldassare d'Erba, que asumió el nombre de Odescalchi, vendió toda la colección a Felipe V en 1724, tanto la originaria de Cristina de Suecia como la que fue adquiriendo don Livio. La compra de este conjunto de esculturas, junto con las pinturas que habían pertenecido a Maratta († 1713), reunidos ambos conjuntos en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, hicieron del Palacio castellano el equivalente de un palacio romano, al menos por el esplendor de las obras de arte.

Ninguno de los dos relieves que presentamos aparecen marcados con el aspa de Borgoña (Felipe V) o con la flor de lis (Isabel de Farnesio). En el inventario de los bienes de Felipe V de 1746 figuran diez bajorrelieves de mármol "con diferentes figuras", por lo que suponemos que estos dos relieves fueron del Rey, ya que en todos los relieves de la Reina se especifican los temas que representan.



Atribuido a P.E. Monnot: *Pan y Siringa*. Bajorrelieve en mármol blanco. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

Notas y Documentos

Todos los relieves que se encuentran en la Colección del Patrimonio Nacional (encastrados en los pedestales de las esculturas de la Reina Cristina de Suecia, para los que fueron concebidos) van a volver a ser expuestos en la Galería baja del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, una vez terminadas las obras de restauración de estas salas.

NOTAS

¹ F. Fernández-Miranda, "La lluvia de oro sobre Dánae. Monnot, 1693", *Reales Sitios*, nº 113 (1992), Sección Notas y Documentos, p. 57.

² Mientras esta Nota, entregada en agosto de 1997, esperaba que le llegase su turno de publicación, se han editado estos mismos relieves en la revista *Archivo Español de Arte*, nº 279, 1997, pp. 310-315, R. Coppel, *Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la reina Cristina de Suecia*. Queremos puntualizar que el relieve de Dánae no está sin localizar. Es el publicado por Fernández-Miranda y aparece en los inventarios del Palacio Real de Madrid a partir de 1945.

³ Ponz describe el cuadro en 1787 en la tercera pieza del Palacio de La Granja de San Ildefonso.

⁴ Bajorrelieve, N.º Inv.: 10027.566 P.E. Monnot. *El Tocador de Venus*. Mármol blanco. 52 x 60 cm. Firmado: "P.S. MONNOT. Bdus Fecit. 1694".

⁵ Bajorrelieve, N.º Inv.: 10025.278. Atribuido a P.E. Monnot. *Pan y Siringa*. Fines del siglo XVII. Mármol blanco, 39,5 x 41,5 cm. Sin firma.

⁶ A. Bachi, *Scultura del 1600 a Roma*, Milán, 1996, p. 826, identifica el *Tocador de Venus* de La Granja, pero no lo reproduce.

⁷ En 1825 el pedestal del *Tocador de Venus* servía para colocar la escultura de la *Venus* de Azzolini (Prado nº 33), y el de *Siringa* y *Pan* soportaba un grupo de *Dos niños luchando por una palma*, cuyo vaciado se encuentra en San Ildefonso.

María Jesús Herrero Sanz
Isabel Gómez Muñoz

LA MESA Y EL SILLÓN DE MALAQUITA DE LA CASA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ

La malaquita es un mineral de cobre, de color verde, susceptible de pulimento, por lo que ha sido empleado casi siempre como piedra semipreciosa en las artes suntuarias, sobre todo desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX. En este último siglo, y en función de las nuevas técnicas industriales, tuvo un desarrollo y aceptación bastante altos. Los yacimientos más im-



portantes de este mineral se localizaban en los Urales, en Gumeschewsk, de ahí que siempre, o la mayoría de las veces, la producción de objetos en malaquita se asocie a Rusia.

Dentro de las Colecciones del Patrimonio Nacional existen varios objetos realizados en dicho mineral, piezas de primer orden dentro de los estilos y las tendencias del siglo XIX, pero de todos ellos los más conocidos son la mesa y el sillón a juego de la Casa del Labrador de Aranjuez.

Tradicionalmente, desde principios de este siglo al menos, se ha dicho y publicado¹ que es un regalo del Emperador de Rusia a la Reina Isabel II, e incluso se llega a manifestar que fue un regalo del zar Alejandro II con motivo de la boda de la Reina con Francisco de Asís. Esta teoría es insostenible sólo con ver la cronología de ambos monarcas: Alejandro II sube al trono de Rusia en el año 1856 y la Reina de España se casa diez años antes. Si en realidad se tratase de un regalo de boda, éste hubiera sido del zar Nicolás I, padre de Alejandro.

Pero, nada de esto se mantiene tras la localización en el Archivo de Palacio de la correspondencia mantenida entre el embajador Ordóñez y el Mayordomo Mayor de Isabel II entre los años 1852 y 1853². En septiembre de 1852 dicho Embajador notifica al Mayordomo el envío de una mesa de malaquita, regalo del Príncipe Demidoff a Su Majestad la Reina de España, y en septiembre del año siguiente, 1853, se comunica el envío de la silla a juego con esa mesa. El envío se hace en el vapor 2º Gaditano, desde Marsella hasta Valencia. Aquí lo recogerá el Barón de Santa Bárbara para remitirlo a la Corte. En cualquier caso, la Mayordomía Mayor comisiona

a Don José Faraldo, capataz de las Reales Caballerizas, para el traslado de dichos objetos desde Valencia a Madrid.

En diciembre de 1853 el señor Ordóñez reclama el recibo de la aduana y la Mayordomía le contesta que los objetos han llegado y que reclame a la aduana de Valencia el recibo de la misma.

Así pues, queda claro que el regalo de ambos muebles de malaquita se efectúa en 1852-1853 por el Príncipe Demidoff, Anatolio Nikolaievitch, Príncipe de San Donato, célebre y conocido mecenas ruso que desarrolla su vida entre Rusia, como Chambelán de la Corte, París y Florencia.

La familia Demidoff era una de las más importantes de Rusia desde el siglo anterior y desarrolló una amplia actividad, tanto económica, fundando y creando fábricas, como social, y sobre todo patrocinando obras de investigación y artísticas.

Curiosamente en la Exposición Universal de Londres del año 1851, una de las representaciones más celebradas y admiradas fue la colección de objetos de malaquita que la familia Demidoff había enviado desde Rusia, pero sospechamos que la elaboración de dichos objetos se realizó en París, dado el número de ellos que llevan bronce de la fábrica de Thomire, como el vaso del Metropolitan de Nueva York.

Este regalo pudiera ser un agradecimiento del Príncipe por las facilidades dadas a la expedición realizada por las costas mediterráneas españolas, que se vieron recogidas en la publicación del año 1852 titulada *Étapes maritimes sur les côtes de la Catalogne et de L'Andalousie*.

Las colecciones de arte de los Demidoff, reunidas en su villa de San Donato, a las puertas de Florencia, fueron dos veces objeto de almonedas célebres, la última en el año 1880. Podemos felicitarnos, pues, por contar entre nuestras Colecciones, al menos, con un ejemplo de otra que fue una de las más importantes de la Europa decimonónica.

NOTAS

¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-americana...*, T.V. Aranjuez. Barcelona, José Espasa. S.A., 1908.

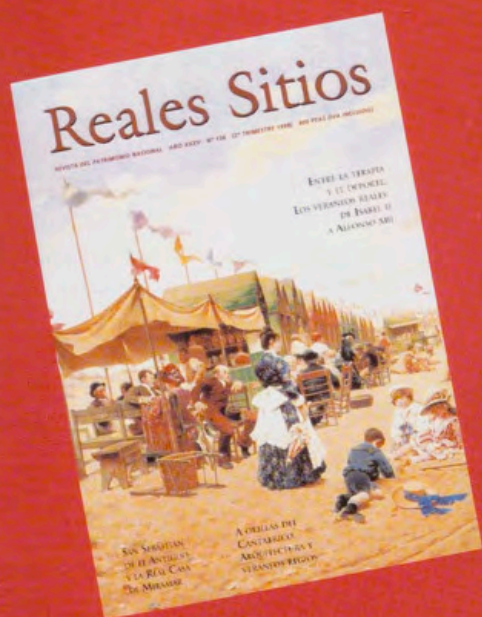
L. Feduchi, *Colecciones Reales de España: El mueble*, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1965, lám. 224.

Guías del Real Sitio de Aranjuez, Patrimonio Nacional, varias ediciones.

² A.G.P., Isabel II, C. 8676/5.

Fernando A. Martín

Reales Sitios



DESCUBRA LOS REALES SITIOS

Reales Sitios es una revista en la que se recogen trabajos monográficos de investigación sobre los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional. Tras 34 años de existencia, *Reales Sitios*, trimestre a trimestre, sigue dando a conocer las riquezas reunidas durante ocho siglos por los Monarcas españoles, en sus distintos Palacios y Monasterios. Entrevistas con prestigiosas personalidades del mundo del Arte y de la Historia e información sobre restauraciones, reconstrucciones, nuevos museos, etc., completan el contenido de la revista.

Reales Sitios

Formato: 22,5 x 31,5 mm.

Páginas: 80.

Periodicidad: Trimestral.

Precio suscripción anual:

* España- 2.800 ptas.

* Extranjero- 5.600 ptas.

Editada por



PATRIMONIO NACIONAL

Recorte y envíe este boletín a PATRIMONIO NACIONAL / A. Comerciales, Palacio Real.
28071 Madrid. Tifno. 91 547 53 50 / Fax 91 454 88 41

Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: _____

Dirección: _____

C. Postal: _____ Población: _____

Provincia/País: _____ Teléfono: _____

DATOS BANCARIOS

Banco: _____

Sucursal: _____

Dirección: _____

Núm. Cuenta: _____

Firma: _____

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 sábados

**LIBRERÍA DEL
PATRIMONIO NACIONAL**
Plaza de Oriente, 6
28013 Madrid
Teléfono: (91) 541 80 37
Fax: (91) 454 88 41



PATRIMONIO NACIONAL

buscas un coche fiable, seguro,
dinámico, innovador, espacioso,
divertido y con personalidad.
y justo cuando crees que lo has
encontrado, aparece el focus.

porque tú buscas algomás

nuevo ford**focus**



cuando pensabas que tenías que conformarte con lo que había, encontraste algomás. más, como el diseño exterior del nuevo ford focus. o el interior, más espacioso y donde todo está al alcance de tu mano. más, como su comportamiento estable, preciso y ágil. porque es el único en su clase con suspensión trasera independiente. con un motor de aluminio 1.6 16v y 100 cv que te sorprenderá por sus prestaciones y consumos. y, además, con airbags de conductor y acompañante de serie. acaba de llegar el nuevo ford**focus**, el coche que cambiará tus expectativas, para siempre.



ford focus trend, 16v 100cv por **2.000.000 ptas.** (p.v.p. recomendado llantas no incluidas)

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



HUBLLOT
CLASSIC

A SENSATIONAL FEELING



LA MORBIDEZ DEL CAUCHO.
LA PRECIOSIDAD DE LA CAJA, LA FIABILIDAD DEL MECANISMO.
HUBLLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO, ELEGANTE Y CON ESPÍRITU DEPORTIVO.
EL PLACER DE LLEVARLO JUSTIFICA EL ORGULLO DE POSEERLO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

El número y el nivel de los concesionarios HUBLLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.
Para más información dirigirse a **DIARSA** Corazón de María, 2. Edificio "Torres Blancas". 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.