

# Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVI N° 140 (2º TRIMESTRE 1999) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

DIBUJOS DE  
MAELLA PARA  
LOS PALACIOS REALES

EL REAL GABINETE  
TOPOGRÁFICO  
DEL BUEN RETIRO

VISTA ALEGRE

# La conquista del espacio.



En smart & pulse dos personas tienen más espacio interior que en algunas berlinas de tipo medio en los asientos delanteros. Y disfrutan de la potencia de su motor turbo y de la caja de cambios secuencial semiautomática SOFTIP de 6 velocidades. Y de la célula de acero TRIDION, el control electrónico de tracción y estabilidad TRUST-PLUS, ABS, 2 Airbags, el aire acondicionado y más. Todo de serie por 1.463.700 pta\*. Conquista el espacio en tu smart Center. O infórmate en el Infocenter 902 115 086 o bien en la [www.smart.com](http://www.smart.com)

**smart**  
reduce to the max.

Este smart & pulse con equipamiento especial. \*Precio recomendado para Península y Baleares. IVA y transporte incluidos.

4215

XII/1

# 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<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,  
Juan Junquera González,  
Pablo Olivera Massó,  
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,  
Juan Hernández Ferrero,  
María Luisa López-Vidriero Abello,  
Juan Carlos de la Mata González,  
Javier Peña González de Heredia,  
Delfín Rodríguez Ruiz,  
José Luis Sancho Gaspar

Coordinación editorial:  
Manuel González García

Secretaría de Redacción:  
Julia López de la Torre

Redacción:  
Begoña Mardones

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

Suscripciones y publicidad:  
Enrique Muñoz Ariza.  
Tel.: 91 454 87 00 - Ext. 7256  
Fax: 91 454 88 41

Distribución:  
Aldeasa, S.A. - Tel.: 91 456 70 67

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

Año XXXVI. N<sup>o</sup> 140  
2<sup>o</sup> trimestre 1999

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: 006-99-017-3  
Depósito Legal: M. 11.160-64  
Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista

Portada:  
Mariano Salvador Maella.  
Detalle. La Apoteosis de Adriano.

## 2 La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio.

Por Juan Carlos Ruiz Souza.

Después de un proceso de enorme complejidad se construyó la Iglesia de Santa Clara de Tordesillas que conservamos actualmente. Numerosos datos materiales y documentales permiten al autor configurar una serie de hipótesis de gran interés.

## 14 Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez.

Por Ángela Madruga Real.

El teatro y los toros, como actividades lúdico-culturales, sirvieron a la distracción real en Aranjuez desde principios del siglo XVII, pero los edificios destinados específicamente a estos espectáculos se construirán en la segunda mitad del siglo XVIII.

## 25 Dibujos de Maella para las decoraciones alegóricas de los Palacios Reales.

Por Carmen Díaz Gallegos.

Mariano Salvador Maella efectuó numerosas decoraciones murales en los Palacios Reales y Casas de Campo durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Aquí se publican algunos de sus magníficos dibujos preparatorios, inéditos, conservados en la Real Biblioteca.

## 35 El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854).

Por Pedro Moleón Gavilanes.

Documentado estudio sobre el Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro, antecedentes, creación, colecciones y vicisitudes, hasta su supresión definitiva y dispersión de sus fondos.

## 48 Una Real Posesión poco conocida: Vista Alegre.

Por Rosa M<sup>a</sup> Rivas Ramírez.

Diversos documentos hallados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y en el Archivo General de Palacio han permitido reconstruir la historia de esta Posesión, enclavada en un espacio de singular belleza, que perteneció a la Familia Real entre 1852 y 1859.

## 60 El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid.

Por María Jesús Herrero Sanz.

José Vilches nació en Málaga en 1815 y desde muy joven se dio a conocer por la originalidad de sus trabajos. Escultor muy vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, obtuvo el título de escultor de Cámara de Su Majestad y efectuó magníficas esculturas analizadas aquí.

## 71 Crónica Cultural.

## 74 Notas y Documentos.



# La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio

Por Juan Carlos Ruiz Souza

En anteriores trabajos nos dedicamos principalmente al estudio de lo que fue el Palacio Real erigido por Pedro I y María de Padilla a mediados del siglo XIV, así como de sus antecedentes <sup>1</sup>. Su reconversión en Monasterio de madres clarisas en 1365 haría que el edificio comenzase su reestructuración, y, como fruto de ello, tras un proceso de gran complejidad en el que se solapan unos trabajos sobre otros anteriores, se construiría durante los dos siglos siguientes la importante Iglesia que conservamos en la actualidad.

## PARTE MERIDIONAL DEL PALACIO MEDIEVAL

El área que queda al sur del Patio de El Vergel sería la más importante del Palacio, y también la más compleja, siendo su articulación incierta. Sólo la arqueología podrá ofrecernos en el futuro, tal vez, soluciones concluyentes. A pesar de ello, son muchos los datos, tanto materiales como documentales, que nos permitirán configurar las siguientes hipótesis.

### El Coro Largo

En origen, aquí se encontraba el Salón oblongo que ocupaba la crujía meridional del Patio de El Vergel (fig. B, 3), comunicado con el mismo por un arco central, de medio punto y tres metros de luz, decorado con ricas yeserías, y flanqueado por dos ventanas geminadas (figs. A y B, arco A). Otro arco lujosamente exornado comunica la estancia con el área meridional del Palacio (figs. A y B, arco B) <sup>2</sup>.

No sería extraño que en un principio la Sala que ocupa el actual Coro Largo (sin incluir la Sacristía ni el Antecoro) tuviese una articulación tripartita, o simplemente doble, pudiendo ser la actual Capilla (fig. A, 3') realizada en tiempos de Juan II, en su parte Este, el testigo de una saleta primigenia; estructura que se repite en otros ejemplos toledanos, sevillanos y granadinos.

Se ha considerado que aquí se encontraba el Salón más importante del Palacio, y que en él se instalaría la Iglesia provisional al fundarse el Monasterio <sup>3</sup>. En los siguientes puntos, según nuestra hipótesis, dicho Salón principal se situó más al Sur, ocupando parte de la actual Iglesia.

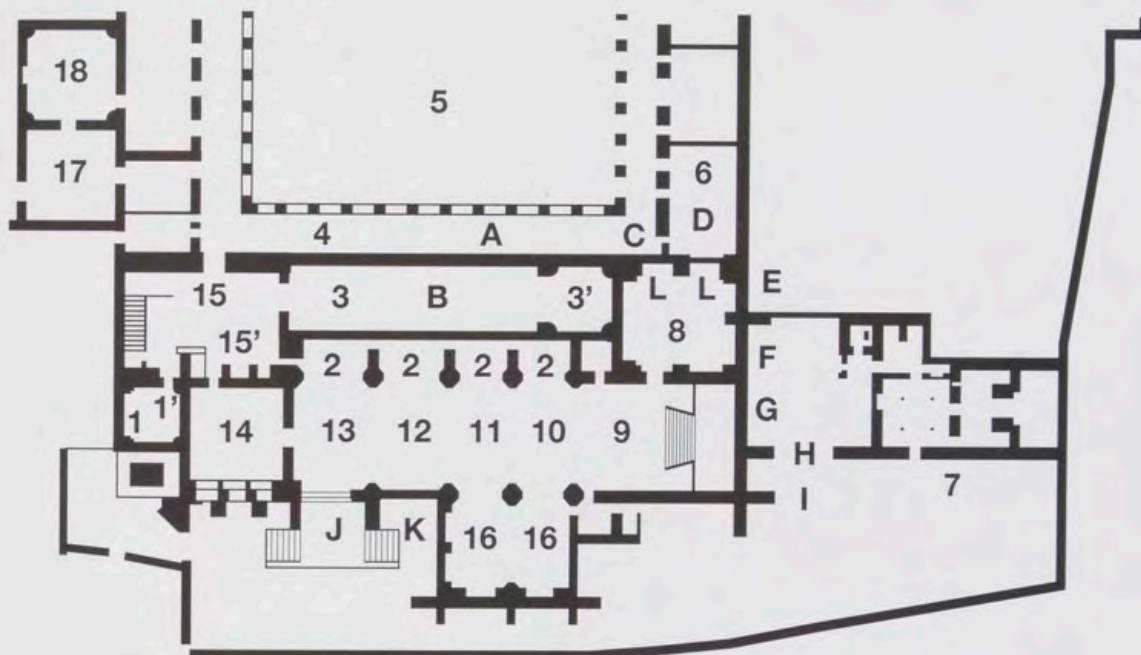
### Antiguo corredor donde se ubican las Capillas del Evangelio. El Antecoro. Los Portales (fig. B, 2)

El espacio existente entre el Coro Largo y la Iglesia lo ocupan en la actualidad las distintas Capillas del Evangelio del Templo (fig. A, 2). En origen, según nuestra interpretación, se debía tratar de un corredor, seguramente compartimentado de alguna manera, que servía de conexión rápida entre el vestíbulo del Palacio y el espacio ocupado más tarde por la Sacristía, llegando seguidamente a la zona de los Baños y resto de estancias adyacentes mediante alguna escalera que salvase el distinto desnivel existente entre estas zonas. Una puerta que ha conservado su perfil en el exterior del testero de la Iglesia sugeriría la misma idea (figs. A y B, arco F).

Este eje permitiría una deambulación rápida y directa entre los extremos occidentales y orientales del Palacio, sin necesidad de entrar en ninguna de sus estancias nobles, ni de penetrar en la zona del Patio. De esta manera se subsanaba el problema de los accesos "oficiales" en los que primaban las entradas en recodo, tan característico en el mundo hispanomusulmán, dificultando la deambulación recta e inmediata. Su anchura, que oscila los 3,60 m., viene delimitada por los vestigios medievales conservados, como son el flanco meridional del Coro Largo (en el que, como hemos comentado, se conservan atauriques policromados) (figs. A y B, arco B) y el extremo norte de la parte conservada

## ZONA MERIDIONAL DEL PATIO DE EL VERGEL

FIG. A: CROQUIS DE LA PLANTA ACTUAL



1. Vestíbulo conservado del Palacio. (Siglo XIV).

1'. Restos de un vano del siglo XIV en el rincón N-E de la planta alta del vestíbulo.

2. Capillas del Evangelio. (Siglos XV-XVI), sobre el antiguo corredor del siglo XIV.

3. Coro Largo. (Siglos XVII-XVIII).

3'. Capilla de tiempos de Juan II en su extremo oriental.

4. Galería meridional del Patio de El Vergel. (Siglos XVII-XVIII).

5. Patio de El Vergel. (Siglos XVII-XVIII).

Coincidiría en planta con el del Palacio del siglo XIV.

6. Salón del Aljibe. (Siglo XIV).

7. Baños. (Siglo XIV).

8. Sacristía. (Siglo XV). Resultado de varios espacios anteriores (fig B:21, 6', 2').

9. Cabecera de la Iglesia. (Siglo XV).

10-13. Tramos de la Iglesia. (Finales del siglo XV y principios del siglo XVI).

14. Coro. (Siglo XVI).

15. Antecoro. (Siglos XVI-XVII).

15'. Contrafuerte visible en el Antecoro de la esquina N-O de la bóveda del Coro.

16. Capilla de los Saldaña. (Siglo XV).

17. Patio Árabe. (Siglo XIV).

18. Autor.

**SIGLO XIV.**

A, B, C, D, E, F. Arcos del Palacio. A, C, D, E, F, aparecen cegados.

G. Restos de pintura de las salas que comunicaban el Palacio con los Baños.

**SIGLO XV.**

H-I. Parte recrecida del paramento primitivo.

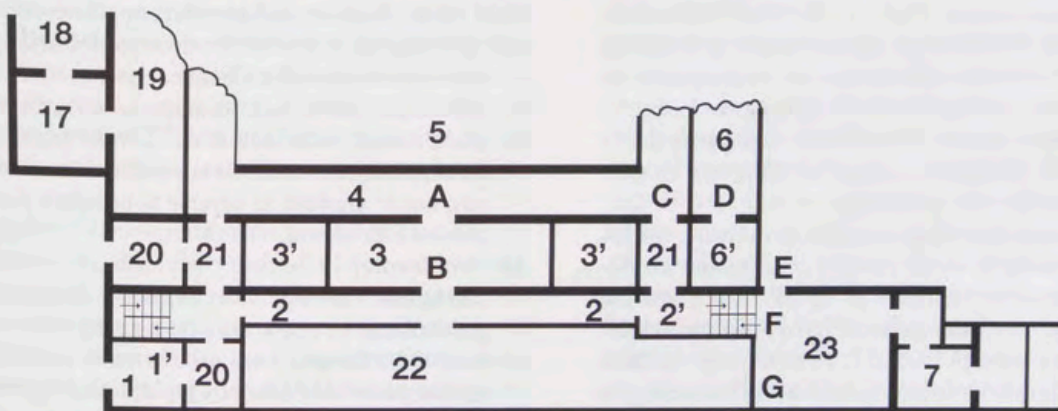
J. Entrada actual de la Iglesia. Portada trasladada.

K. Zona del pórtico desaparecido.

Arco cegado que comunicaba con la Iglesia.

L. Arcos de la Sacristía.

FIG. B: CROQUIS DE LA PLANTA HIPOTÉTICA DEL PALACIO (ca. 1360)



1. Vestíbulo conservado.

1'. Restos de un vano del siglo XIV en el rincón N-E.

2. Eje rápido de comunicación entre la zona de entrada y los Baños. Otros pasos (21) comunicarían con el área del Patio de El Vergel. Escaleras de subida al segundo piso en sus extremos. En el testero oriental habría escaleras de bajada a la zona de los Baños (2').

3. Salón con alhambas en sus extremos (3'). Posteriormente se ubicaría en él el Coro Largo.

4. Galería meridional del Patio de El Vergel.

5. Patio de El Vergel.

6. Salón del Aljibe, con alcobas en sus extremos (6').

7. Baños.

17. Patio Árabe.

18. Capilla Dorada, único resto de un palacio anterior. (Siglos XIII-XIV).

19. Salón de la panda occidental del Patio de El Vergel. Articulación incierta.

20. Zonas de la estructura de entrada del Palacio.

21. Pasos de comunicación entre 4 y 2.

22. Salón meridional del Palacio. Articulación incierta.

23. Salas de comunicación entre el Palacio y los Baños. Al igual que estos, se encuentran en una cota inferior a la del resto del edificio.

A-F. Arcos conservados en la actualidad.

G. Restos conservados de zócalos pintados.



Vista general del Monasterio, desde el río.

del vestíbulo (figs. A y B, 1). Asimismo, en esta galería se ubicarían otras partes de servicio del Palacio. Seguramente en sus extremos encontraríamos también las escaleras que daban acceso al piso superior, del cual son testigos las ventanas geminadas del segundo piso de la fachada conservada, junto a los restos de otra situada en el piso superior del vestíbulo en su muro norte (figs. A y B, 1'), y las ventanas cegadas del Presbiterio, visibles hasta principios de este siglo <sup>4</sup>. Con las sucesivas intervenciones de transformación de toda la zona del Coro Largo e Iglesia, entre los siglos XV y XVIII, las salas de la planta superior desaparecerían, al dotar de mayor altura los espacios del piso bajo.

Creemos que este corredor se correspondería con los portales citados en la carta abierta del Obispo de Palencia Don Gutierre, fechada el 15 de noviembre de 1373, por la que concedía licencia para ampliar la Iglesia mediante su incorporación <sup>5</sup>. Veamos con cuidado las distintas interpretaciones dadas hasta ahora, lo que nos dicen los documentos, y los restos materiales conservados.

Los portales citados en el documento referido han sido ubicados, según los especialistas, en lugares distintos. Fernández Torres, en 1905, considera que estos se encontraban rematando el Palacio por su parte meridional, al Oeste del actual Presbiterio (resto de un salón conservado del Palacio según este investigador) <sup>6</sup>.

Sancho ve más apropiado situarlos en la zona del actual Antecoro. Piensa que la Iglesia provisional se situó

en el Salón donde hoy se encuentra el Coro Largo. Al Oeste de dicha Iglesia cree que existiría una sala cuadrada parecida a la que por su lado opuesto acabaría convirtiéndose en la actual Sacristía <sup>7</sup>; también piensa que estaría cubierta con una cúpula. Con la licencia del Obispo Don Gutierre se ampliaría esta sala cuadrada hacia la fachada del Palacio, pasando a convertirse en un espacio rectangular. Según escribe el mismo investigador, de este modo se obtendría

una especie de «iglesia pública» o «ante-iglesia» delante del templo provisional formado en el salón meridional (*Coro Largo*), cubierta con una bóveda de cañón apuntado cuya línea es visible en la pared externa hacia el compás, donde también se percibe la primitiva puerta de ingreso a esta iglesia... <sup>8</sup>.

De esta forma,

...la iglesia existente había de quedar dentro de clausura por hallarse en ella el coro de las religiosas, o sea el actual «Coro Largo», y era en esta parte pública donde se podría poner más altares y sepulturas de personas notables <sup>9</sup>.

Al estudiar la licencia del Obispo Don Gutierre obtenemos las siguientes conclusiones:

1º ...en el dicho palacio se auie a enterrar el cuerpo de donna Leonor (madre de Enrique II).

2º ...era la dicha iglesia muy estrecha.

3º *Era necesario que* ...la dicha iglesia fuesse ençerrada dentro en el monesterio e fission en ella coro.

4º ...que fission en ella los portales que estauan fuera ante la dicha iglesia, e que sseria esta iglesia más larga e más apostada que la otra <sup>10</sup>.



*Fachada conservada del Palacio.*

En definitiva, se deduce que la Iglesia provisional no se encontraba totalmente unida a lo que sería el núcleo del Monasterio, es decir, Patio de El Vergel y estancias adyacentes. Parece que tras la adición de esos portales esa separación quedaba resuelta, y por otra parte se solucionaba el problema de la estrechez del Templo. Por todo ello creemos que esos portales se situaban en la zona de la actual nave de Capillas del Evangelio. Es cierto que también se dice que con la incorporación de los portales la Iglesia sería "más larga e más apostada", pero no olvidemos que el adjetivo "largo", además de su significado actual, también se refiere a amplitud, espaciosidad o simplemente anchura<sup>11</sup>. Seguramente el "Coro" que necesitaban las religiosas se ubicaría en este nuevo espacio incorporado.

Los portales se corresponderían por tanto con ese eje de comunicación, discreto y rápido, al que nos referíamos más arriba. Aunque no podemos asegurar exhaustivamente cómo sería ese corredor en origen, tal vez podríamos suponer que nos encontraríamos ante un estrecho espacio alargado, seguramente compartimentado mediante puertas, y posiblemente abierto, en algún tramo, permitiendo el paso de la luz solar a las salas contiguas. Tampoco habría que descartar que en sus extremos la anchura de este ámbito fuera algo mayor, al situarse en ellos, según nuestra hipótesis, las escaleras, de cuyo desarrollo nada podemos decir; aunque su existencia queda asegurada en el extremo oriental, por el arco, situado en una cota más baja, (figs. A y B, arco F) que comunicaba el Palacio con los Baños, ya que su alta embocadura denuncia que a él llegaba una escalera de bajada.

A este corredor abriría la ventana del piso alto del vestíbulo, de la que se han conservado varios restos en su muro norte (figs. A y B, arco 1')<sup>12</sup>. La cronología de dicho vano no deja lugar a dudas por los atauriques que lo decoran. Al construirse el Coro Alto y su escalera de acceso en el siglo XVI, la ventana quedó mutilada y en la situación que hoy vemos<sup>13</sup>.

#### **Límite meridional del Palacio.**

##### **El Salón Principal**

El límite a Mediodía de las estancias primitivas llegaría hasta la recta imaginaria que une el muro meridional de los Baños<sup>14</sup> con el extremo sur de la fachada del Palacio; línea que discurre paralela al resto de muros que, con dirección Este-Oeste, configuran la totalidad de los espacios primitivos del edificio. Afortunadamente contamos con una interesante prueba.

En una fotografía de principios de siglo, que muestra toda la cabecera de la Iglesia, vemos cómo parte del muro primitivo había sido reaprovechado cuando se hizo el Presbiterio del siglo XV, paramento que llegaría justo hasta donde hemos trazado esa línea imaginaria<sup>15</sup>. Después se le adosaría el resto de la fábrica (fig. A, H-I), alcanzando toda la obra las dimensiones actuales. No hay duda de que se trata de un muro perteneciente al Palacio del siglo XIV, al apreciarse la existencia de un vano alto y cegado que comunicaría directamente con el espacio del Presbiterio, lo que indica una cronología más antigua, así como la existencia de un segundo piso. Paramento que es sólo de ladrillo, sin las cajas de tapial que presenta el resto de la cabecera del Templo<sup>16</sup>. Todo ello explica la existencia de dos contrafuertes -muy próximos entre sí- en el tes-



Restos de la ventana conservada en el lado norte del piso superior del vestíbulo. Siglo XIV.

tero oriental de la Iglesia (fig. A, contrafuertes H, I), que rematan por sus extremos la parte añadida al muro del siglo XIV, y que serían rehechos y engrosados en distintas obras modernas de restauración<sup>17</sup>. Recrecimiento efectuado a mediados del siglo XV al erigirse el Presbiterio.

El Salón Principal sería el límite meridional de todo el conjunto palatino (fig. B, estancia 22). Por su lado norte encontraríamos el corredor o portales a los que nos hemos referido anteriormente, mientras que por el lado opuesto tan sólo una pendiente se precipitaría hacia el lecho del río Duero. Esta gran estancia, de cuya articulación no podemos decir nada, sería la típica sala de aparato existente en todos los palacios, que haría las veces de sala de representación oficial<sup>18</sup>.

#### La Sacristía (fig A, estancia 8)

En origen, parte de este espacio se articularía seguramente en dos estancias independientes, presentando por lo tanto una apariencia muy distinta a la actual (cotejar fig. A, 8, con figura B, 21, 6' y 2')<sup>19</sup>. En un trabajo anterior veíamos la imposibilidad de que nada de lo que hoy observamos pudiera pertenecer al Palacio de Pedro I<sup>20</sup>. Tanto en el testero sur del Salón del Aljibe, como en el extremo oriental de la crujía sur del Patio de El Vergel, se han conservado sendos arcos con restos de yeserías del siglo XIV (figs. A y B, arcos C y D). Ni su desarrollo, ni perfil, ni dimensiones, ni la separación existente entre ellos, tiene relación alguna con los posteriores arcos apuntados que vemos en la Sacristía (fig. A, arcos L). Si ambos arcos presentan características tan diferentes, no parece viable que pudieran dar acceso a una misma estancia. Por ello, sería más lógi-

co suponer que el arco del Salón del Aljibe comunicaría con una saleta o alhanía, mientras que el otro daría paso, mediante un pequeño corredor, a ese eje de comunicación (Vestíbulo-Baños) comentado anteriormente.

Una vez que el Palacio muda de carácter al fundarse el Monasterio, los Baños perdieron su uso, y su comunicación con el resto del edificio ya no era necesaria, por lo que esta zona que en un principio sería de paso, poniendo en comunicación distintos espacios del Palacio -con cotas muy diferentes que imponían la existencia de escaleras- sería cerrada y reconvertida en la Sacristía que hoy vemos.

Las obras de la Sacristía seguirían dos etapas, y posiblemente el intervalo de tiempo transcurrido entre ambas fuera mínimo. En la primera se construirían los ocho arcos apuntados de ladrillo, en los que se encastrarían los relieves, de barro cocido, decorados con motivos geométricos, vegetales y con las cifras de Jesucristo (J.H.S). Asimismo se preparaba, mediante semibóvedas de arista, el paso de la planta cuadrada a otra hexadecagonal para recibir la cúpula. En esta primera etapa parece que existió la intención de hacer una bóveda de paños como la que podemos ver en la Capilla Dorada<sup>21</sup>. En un segundo momento, bajo el reinado de Juan II o de su hijo Enrique IV, se cambió el proyecto y se construyó una cúpula estrellada, en lugar de la de paños, prevista en un principio.

#### LA PROBLEMÁTICA DE LA IGLESIA

##### Planteamientos previos

José María Quadrado en 1861 veía extraño que la techumbre del Presbiterio y su arrocabe, con pinturas de

santos, pudiera pertenecer al Palacio <sup>22</sup>. Eleuterio Fernández Torres en 1905 constata que el arrocabe debe ser posterior a 1449, al aparecer representado San Bernardino de Siena, que no fue canonizado hasta esta fecha por el Papa Nicolás V, manteniendo que el resto de la armadura sería de tiempos de Pedro I. Sugiere que el Presbiterio formaba parte del Palacio, teniendo en origen dicho Salón una planta rectangular y ochavada en sus extremos. Y en origen ocuparía también el primer tramo del Templo, adyacente a la Capilla Mayor. Dicha Sala sería mutilada por su parte occidental, al realizarse la Iglesia sobre los portales citados en la documentación, que se encontrarían, según él, donde se halla la actual nave de la Iglesia <sup>25</sup>.

Juan Agapito y Revilla, en su artículo del mismo año, se detiene igualmente en el Presbiterio. Le llama la atención que la armadura esté cortada, y aunque no lo ve probable, interpreta que las bóvedas de la Iglesia se pudieron realizar con posterioridad, desmontando parte de la techumbre de madera <sup>24</sup>.

Vicente Lampérez, tras sopesar las distintas opiniones dadas al respecto, no nos aclara tampoco muchas cuestiones. Considera que la nave gótica es de la segunda mitad del siglo XIV, aduciendo las fechas de 1563 (fundación del Monasterio), y la de 1373 (ampliación de la Iglesia a costa de los portales) citadas en la documentación. Le sorprende que, frente a la solución normal de cubrir con madera las naves y con piedra el Presbiterio, o toda la Iglesia con armaduras, en Torde-sillas ocurriera lo contrario, al cubrirse sólo con techumbre de madera la parte del ábside, preguntándose si esto no sería prueba suficiente de que nos hallásemos ante un espacio reutilizado del Palacio. Sigue considerando que la techumbre es obra del siglo XIV, sugiriendo incluso que el arrocabe era de esas mismas fechas, aunque en el siglo XV se desmonta y reestructura mediante la incorporación de las pinturas, introduciéndose en este momento el escudo del ristre de Juan II que aparece en los cuadrantes. Adaptación que se tuvo que realizar entre 1449 (canonización de San Bernardino de Siena) y 1454 (muerte de Juan II) <sup>25</sup>.

Habrà que esperar a los trabajos de María Luisa Bujarrabal y de José Luis Sancho para encontrar nuevas aproximaciones al respecto <sup>26</sup>. Ponen en duda que la Iglesia sea del siglo XIV, prefiriendo datarla en el primer tercio del siglo siguiente, e igualmente consideran, con razón, que toda la armadura de madera debe situarse a mediados del siglo XV. Fijan la primera Iglesia en el espacio ocupado por el Coro Largo, que se correspondería con el salón rico del Palacio, mientras se erigía la actual entre 1373 (licencia del Obispo Don Gutierre para ampliar la Iglesia) y 1450. Llamamos la atención sobre la diferencia de material de los paramentos del Presbiterio (cajas de tapial encintadas con verdugadas de ladrillo) y la nave de la Iglesia (sólo de ladrillo). Finalmente, ante la similitud constructiva del Presbiterio y del Coro, apuntan la posibilidad de que en origen el edificio pudiera tener en esta parte una articulación de dos torres (cabecera y Coro) unidas por los pórticos abiertos al río, cuya cronología sería incluso anterior a la del mismo vestíbulo <sup>27</sup>. Recientemente, Sancho <sup>28</sup> introduce algunas novedades. Retrasa en unos pocos años la construcción de la nave, y comenta de nuevo que el Presbite-



Testero Este de la Iglesia a principios de siglo.

rio y el cuerpo del Coro pudieran ser testigos de estructuras torreadas, reformadas con posterioridad <sup>29</sup>, y unidas por un cuerpo abierto al río, del que formarían parte las huellas de los arcos del muro sur del Coro Largo <sup>30</sup>.

## Estudio

### La primera Iglesia

El Salón principal, propuesto en este estudio (fig. B, 22), que limitaba el edificio por su parte meridional, más allá del Coro Largo y del corredor ocupado por las Capillas del Evangelio, desde muy pronto sería convertido en la primera Iglesia del Convento, según se deduce de la documentación. En un privilegio de la Reina Juana Manuel, firmado en 1376, que trata de la "casa de los baños", se ubica perfectamente la Iglesia en el lugar donde hemos situado la estancia regia más importante del recinto palatino <sup>31</sup>. El escaso y turbulento (guerra civil) tiempo transcurrido desde la fundación del Monasterio, en 1563, y la licencia citada del Obispo Don Gutierre de 1373, hace pensar que la primera Iglesia conventual ocupó alguna estancia previa, siendo ésta, por lógica, la más importante y espaciosa del conjunto, que con orientación Oeste-Este permitiese su fácil reconversión en lugar de culto <sup>32</sup>.

### La construcción de una Iglesia ex-novo, bajo el reinado de Juan II

En el siglo XV, bajo el reinado de Juan II <sup>33</sup>, el gran Salón tuvo que ser ampliado para construir una Iglesia más importante, que avanzaría hacia el Sur con respecto a los espacios del siglo anterior. Tal como vimos más arriba, el testero oriental de dicho Salón fue re-

crecido (se ampliaría la distancia existente entre los contrafuertes H, I, ya comentados, ver fig. A).

Se trazarían los cimientos del nuevo Templo y de la Capilla del Contador de Juan II, Fernán López de Saldaña. Esta última, primer ejemplo del arte gótico flamenco-borgoñón en Castilla, se realizó completamente en piedra, adelantándose en unos pocos años a la construcción del Templo. Éste, en cambio, se hacía eco de un hacer más tradicional, con la utilización del ladrillo y de las techumbres de madera.

#### *La Gran Armadura:*

##### *Testigo de una Iglesia transformada*<sup>34</sup>

La cabecera sería coetánea a la magnífica armadura ataujerada -arrocabe incluido-, por lo que se construiría entre 1449 y 1454<sup>35</sup>. Otro dato que vendría a confirmar estas fechas es que el muro meridional del Presbiterio carga sobre el contrafuerte nororiental de la Capilla del Contador Saldaña, erigida entre 1430 y 1435, según reza la inscripción que recorre la Capilla por la línea de su imposta, siendo por lo tanto anterior al Presbiterio.

La Iglesia, interpretando los diferentes testigos contenidos en ella, en origen estaría cubierta, como mínimo, con dos techumbres, fórmula corriente en multitud de iglesias bajomedievales de León, Palencia, Valladolid, Segovia o Ávila, en que las distintas partes del Templo (cabecera, crucero, nave) pueden presentarse con armaduras independientes.

La techumbre de nuestro Presbiterio, ataujerada, de cinco paños, y con decoración de lazo de nueve y doce, está perfectamente concluida; en cambio, el arrocabe que le sirve de base está cortado. La fisonomía actual de la Iglesia, con sus bóvedas de crucería, sería muy posterior; incluso existió la intención de derribar toda la armadura, ya que los baquetones que recibirían los nervios de la bóveda no construida están previstos, cortando claramente el arrocabe. Además, parece lógico que si las bóvedas hubieran estado previstas desde el principio, los contrafuertes de la Capilla de los Saldaña no presentarían la apariencia que observamos, al no hacerse eco de la articulación de las nervaduras de las bóvedas, como de hecho sí ocurre en el otro lado (del Evangelio) de la Iglesia.

Por último, surge la pregunta de cómo supliría la comunidad el problema de la Iglesia mientras se elevaba la nueva en tiempos de Juan II. Con prelación al inicio de los trabajos se levantaría una Iglesia menor en el actual Coro Largo, cuya cabecera sería la pequeña Capilla cubierta con bóveda de terceletes, que aún se conserva, presentando en sus claves los emblemas del mismo Rey, consistentes en las armas de Castilla y en el ristre<sup>36</sup>. Con las reformas emprendidas en los siglos XVII y XVIII, el Coro Largo obtiene su fisonomía actual.

##### *Transformación de la Iglesia de Juan II, realizada entre las últimas décadas del siglo XV y primeros años del siglo XVI*

¿Cuándo y por qué se introducen las bóvedas ojivales<sup>37</sup>? Es lógico considerar que transcurriesen algunos años antes de que la obra del siglo XV fuera derribada, salvo que algún otro motivo hoy desconocido (fuego, hundimiento, parón continuado de las obras...) hiciese

necesaria una intervención de reconstrucción o de continuación de los trabajos interrumpidos.

La Iglesia, tal como la podemos observar hoy, cuenta con una anchura que oscila entre los 10,70 m. del Presbiterio y los 11,30 m. del resto del Templo. Aparece compartimentada en seis tramos cubiertos por bóvedas de crucería simple, alternadas con otras de terceletes. De Este a Oeste vemos en primer lugar el Presbiterio (fig. A, 9), cubierto con la techumbre de madera, y una profundidad de 14,90 m. Los dos tramos siguientes (fig. A, 10 y 11), que se corresponden con la Capilla del Contador Saldaña poseen una profundidad de 6,05 m. cada uno, repitiendo las medidas de ésta. El tramo contiguo (fig. A, 12) presenta una profundidad mayor, de 7,70 m. El siguiente (fig. A, 13), que se corresponde con el Sotocoro y con la entrada desde el exterior, cuenta con 7,50 m, y el sexto y último, donde se ubica el Coro Bajo de las monjas (fig. A, 14), posee una profundidad de 9 m. La diferente profundidad de los tramos de la Iglesia corrobora su cronología más tardía con respecto a la Capilla del Contador, al ser ésta la que marca el ritmo de los distintos tramos, haciendo que los dos que se corresponden con ella tengan una dimensión menor al resto. De haberse construido la nave antes que la Capilla, lo normal es que los cuatro tramos en que aquélla se divide hubiesen contado con una dimensión parecida o, incluso, similar.

El cuerpo occidental del Templo (Sotocoro y Coro Alto) se construiría en el siglo XVI, después de 1521<sup>38</sup>, año del que parte la intención de su edificación, lo que indica que la nave de la Iglesia debía estar ya concluida. Su vocabulario formal retrasa la cronología a lo realizado anteriormente, al aparecer elementos plenamente renacentistas y muy diferentes a la obra del resto de la Iglesia. Las bóvedas son mucho más complejas en sus nervaduras, y las ménsulas sobre las que apoyan cuentan con una molduración nada medieval, al utilizarse elementos propios del mundo clásico, como son las fajas de ovas. La fractura de fábrica entre esta última fase constructiva y la anterior se evidencia en el Coro Alto, donde se superponen ambas etapas<sup>39</sup>.

El cambio de una cubierta de madera por otra de crucería planteó la necesidad de introducir unos contrafuertes que sirvieran de contrarresto al empuje de las bóvedas. En el flanco de la Epístola, en los dos tramos más próximos a la cabecera, las fuerzas se equilibran gracias a la Capilla del Contador Saldaña<sup>40</sup>. En el resto de los tramos, los estribos pueden adosarse por el exterior. Las Capillas del Evangelio, entre contrafuertes, solucionan el problema del lado norte<sup>41</sup>.

Resumiendo, el complejísimo proceso cronconstructivo de la Iglesia sería:

1º. Durante el siglo XIV, y primeros años del XV, se utilizaría el Salón más importante del Palacio como Iglesia (que estaría al sur de las actuales Capillas del Evangelio), teniendo como límite meridional el extremo sur de la fachada conservada del palacio. En el último cuarto del siglo XIV pudieron añadirse esos "portales" a los que se refiere la documentación, para ensanchar la Iglesia hacia el Norte, aunque las reformas posteriores no nos permiten saber cómo quedó al final.

2º. En tiempos de Juan II se trazan los cimientos del Templo actual, avanzando en esta ocasión hacia el



*Cabecera de la Iglesia y Capilla del Contador Saldaña.*

único sitio donde todavía existía terreno sin ocupar, es decir, hacia el río. Se proyectó cubrir todo el Templo con armaduras de madera. En estos momentos se construye la Capilla del Contador Saldaña. El límite occidental del templo del siglo XV estaría en el mismo muro que todavía hoy separa la nave de la Iglesia con el Coro Bajo <sup>42</sup>.

3º. Desconocemos los motivos, pero se cambia el planteamiento de cubiertas del edificio. La existencia del arrocabe cortado del Presbiterio, junto a los baquetones previstos para recibir los nervios de una bóveda de crucería no realizada, hace suponer que se derribaron las primitivas techumbres. Se introducen las ojivas de la nave de la Iglesia y Capillas del Evangelio, y se reforman los pilares. Estas obras deberíamos ubicarlas entre las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siguiente <sup>43</sup>.

No deja de ser curioso que no encontremos testigos de enterramientos anteriores al siglo XVI, y más cuando conocemos por la documentación que sí los hubo <sup>44</sup>; es decir, creemos que estos se realizaron en la Iglesia de tiempos de Juan II, desapareciendo en esta fase constructiva <sup>45</sup>. En cambio, la fundación de Esteban Gamarra, tercera de la nave del Evangelio, y comprada a la comunidad en 1586, es hoy perfectamente localizable, gracias a que se conservan sus escudos en la misma Capilla <sup>46</sup>.

4º. Se construye, en pleno siglo XVI, el Coro Alto y el Coro Bajo. Para ello tuvo que derribarse parte de la zona de entrada del Palacio medieval, del que se conservaría tan sólo el vestíbulo y la fachada que observamos en la actualidad. El acceso directo que abría desde el Compás del Monasterio al Antecoro y Coro

Largo se cegó al tenerse que construir la escalera de subida al Coro Alto. Por todo ello el Antecoro tuvo que ser recrecido en altura <sup>47</sup>.

EL EXTERIOR MERIDIONAL DE LA IGLESIA:  
UN PÓRTICO DESAPARECIDO JUNTO  
A LA CAPILLA DEL CONTADOR SALDAÑA

El exterior del Templo correspondiente al flanco de la Epístola presenta una lectura compleja. Al oeste de la Capilla del Contador Saldaña existen todavía los arranques de unos nervios sobre sus capiteles que formaron parte de alguna construcción hoy desaparecida <sup>48</sup>. Respecto a dicha estructura, el estudio de los datos disponibles hace pensar en la existencia de un pórtico adelantado, al que pertenecería el arranque conservado de los nervios citados, así como la portada gótica encastrada en el paramento de ladrillo, que en la actualidad da acceso a la Iglesia, y claramente trasladada de su ubicación original.

Dicho pórtico se erigió poco después de la construcción de la Capilla del Contador, al presentar la portada en sus enjutas los escudos de sus promotores: el de Fernán López de Saldaña y el de su segunda mujer Isabel Vélez de Guevara. La Capilla se construye entre 1430 y 1435, según la leyenda que recorre su imposta. Inscripción que también señala que la primera mujer del Contador, Isabel de Acevedo, muere en 1435; por lo que el pórtico debió iniciarse después de este año, al aparecer, en la enjuta de la portada, el emblema de su segunda esposa.

La inexistencia del enjarje entre ambas obras, realizadas en una piedra diferente, unido a que el arranque de los nervios, hoy interrumpidos, desmonta



*Unión de la techumbre de la Iglesia con el resto del cuerpo del Templo.  
Baquetones realizados para recibir los nervios de las bóvedas de crucería proyectadas.*

parte del contrafuerte noroccidental de la Capilla, no hace más que incidir en la idea de la posterior cronología del pórtico. Asimismo, en él se ubicarían el conjunto de escudos colocados hoy en el testero occidental de la Capilla, realizados en la misma piedra que la portada, presentando casualmente su similar tonalidad dorada<sup>49</sup>. En la vista dibujada hacia 1565, por Anton Van den Wyngaerde<sup>50</sup>, se presenta junto a la Capilla un cuerpo avanzado, al que pertenecerían los nervios comentados.

La existencia del pórtico es citada en la documentación. En 1802, 1811 y 1816 sabemos que se está trabajando en él<sup>51</sup>. También se habla de su "pretil", lo cual es lógico, pues el nivel de la Iglesia se encuentra a una cota más elevada respecto a la terraza que se desarrolla en su costado meridional.

¿Por qué se ha transformado esta parte del edificio? La respuesta nos la da la precaria estabilidad del solar en el que se levanta toda esta zona del Convento, al tratarse de una terraza que de forma natural tiende a descolgarse hacia el lecho del río, lo que daña gravemente la cimentación de las construcciones que se alzan encima. Los problemas fueron continuos, e incluso hubo hundimientos. En el muro exterior de la Iglesia, en la zona del Coro, se leen las fechas de 1770 y 1858, haciendo alusión a los trabajos que se tuvieron que realizar en los tres estribos y arcos tirantes que hay entre ellos, con el objetivo de fortalecer el muro que contrarrestaba los empujes de las bóvedas de los Coros Bajo y Alto. En 1898 tuvo que construirse un muro de contención ante el descolgamiento generalizado del terreno<sup>52</sup>.

Es lógico suponer que en un principio la entrada se hiciera de forma acodada, a través del pórtico comentado. Es decir, la portada se dispondría perpendicular al muro de la Iglesia, y después el gran arco abierto en el tramo contiguo a la Capilla de los Saldaña daba entrada al Templo. Al fin y al cabo el acceso a toda esta zona de entrada se realiza desde el Oeste, por lo que se vería frontalmente la fachada monumental, con los escudos comentados. Por último, el pórtico fue desmantelado por los problemas de estabilidad que presentaba la Iglesia. El deterioro continuado del terreno, con los problemas de cimentación que ello conllevaba, junto a la presión de las ojivas del Templo, obligó a una continua intervención en el edificio. Con el tiempo se tuvo que cegar el gran arco contiguo a la Capilla de los Saldaña, quedando como hoy lo vemos; además, la necesidad de recrecimiento de los estribos terminó por imposibilitar la permanencia del pórtico original del siglo XV. La no aparición de huellas de esta estructura en los paramentos de la Capilla nos induce a pensar que, durante las importantes intervenciones realizadas en los últimos años del siglo pasado en esta zona, se restauraron también sus muros, al no haber quedado resto alguno de la inscripción en la que se hablaba de la sepultura del artista Guillén de Rohan<sup>53</sup>, y que pudieron ver Eugenio Llaguno en el siglo XVIII y José María Quadrado en el siguiente. Tampoco se observan las grietas, algunas ligeramente visibles desde el interior, que llegaron a poner en peligro la construcción, al quedar ésta literalmente colgada con sus cimientos descubiertos, tal como nos lo indica la documentación<sup>54</sup>.



Pórtico de la Iglesia desmontado junto a la Capilla de los Saldaña.  
Restos del arranque de las nervaduras y portada trasladada perteneciente a dicho pórtico.

## NOTAS

\* Queremos agradecer a la Comunidad de Clarisas del Monasterio, y en especial a las madres Nazaret e Inmaculada, su continua ayuda en la elaboración de diferentes artículos en los que su Casa ha sido objeto de estudio.

<sup>1</sup> "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio. La relación entre Pedro I y Muhammad V", *Reales Sitios*, 150, (1996), pp. 32-40. "El Patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio", *Al-Qantara*, XIX, (1998), pp. 315-355, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos" (Presentado en el V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid, 1999).

<sup>2</sup> El lunes 7 de julio de 1997 realizamos una interesante visita al edificio en compañía de los importantes expertos en arquitectura hispanomusulmana, Antonio Almagro, Antonio Orihuela y de Julio Navarro. En tal ocasión discutimos sobre este rico arco de yeserías que comunica el Coro Largo con la Iglesia. Los tres especialistas se inclinaban ante la hipótesis de que dicha puerta diera paso a una "qubba", que recordaría a otras de palacios coetáneos de Sevilla o Granada. En cambio, por nuestra parte, como se irá viendo en las próximas páginas, pensamos que esta articulación era diferente, tras sopesar las noticias de la documentación e interpretar los restos medievales conservados. Queden todas estas opiniones planteadas, a la espera de que en el futuro la arqueología las tenga en cuenta, y dé la última palabra.

<sup>3</sup> J.L. Sancho. "El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1996, p. 595. El autor considera que hacia el lado de la Iglesia, el arco exornado con ricas yeserías podría dar paso a una sala longitudinal o a otra de planta cuadrada, como ocurre con la panda occidental del Claustro de El Vergel, donde tras el Salón, ocupado en la actualidad

por el Refectorio del siglo XVI, se encuentra la Capilla Dorada. No creemos que ambos casos sean comparables, ya que la Capilla Dorada nos parece muy anterior al resto del edificio, además de no estar centrada con la cruja del Refectorio (J.C. Ruiz Souza, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos" (ss. XIII-XIV)", en prensa).

<sup>4</sup> Véase el siguiente apartado del límite meridional del Palacio, donde explicamos con detenimiento esto mismo.

<sup>5</sup> J. Castro Toledo, *Colección diplomática de Tordesillas*, Valladolid, 1981, pp. 97-98.

<sup>6</sup> E. Fernández Torres, *Historia de Tordesillas*, Valladolid, 1905, 1914 (2ª ed. ampliada), p. 41, nota 1. Esta idea fue también defendida por M<sup>o</sup> L. Bujarrabal y J.L. Sancho. "El Palacio Mudéjar de Tordesillas", *Reales Sitios*, 106, (1990), p. 36, y por J. Castán Lanaspa, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1995, microficha 9, p. 746. Remitimos a este último trabajo en lo que se refiere a toda la obra gótica, y especialmente a sus descripciones.

<sup>7</sup> Cuando tratemos la Sacristía veremos que la fisonomía que muestra en la actualidad es posterior a la que debió presentar este espacio mientras existía el Palacio, por lo que no vemos la necesidad de que en la estancia del actual Antecoro hubiese otra similar.

<sup>8</sup> Creemos que todo el ámbito del Antecoro obtuvo su fisonomía actual a lo largo de los siglos XVI y XVII, pero no antes. Junto a José Luis Sancho consideramos que la escalera que da acceso al Coro Alto debió contruirse en el siglo XVI, a la vez que éste, debiéndose cegar la portada que daba acceso a estas salas desde el Compás del Convento. Respecto al arco que podemos observar en la fachada de ladrillo que se ve desde el exterior, nos parece más bien el arco de descarga de la espadaña que se sitúa por encima, que el testigo de la

bóveda interior, con la que no coincide ni en su desarrollo ni en sus dimensiones.

<sup>9</sup> J.L. Sancho, 1996, p. 595 [cit. n. 5].

<sup>10</sup> Vid. nota n.º 5.

<sup>11</sup> En el *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1752, t. III, p. 563, entre las distintas acepciones del adjetivo "largo" encontramos:

Significa asimismo grande, copioso y crecido.

Se toma también por aquello que excede de la medida que debe tener, o con que se debe ajustar a otra cosa.

<sup>12</sup> De esta ventana se ha conservado una faja (1,16 x 0,20 m.) de yesería decorativa del siglo XIV, correspondiente a la jamba izquierda de la misma, y al arranque del arco, que presenta un pequeño angrelado. Al construirse la escalera de subida al Coro Alto en el siglo XVI, elevando la altura del Antecoro, la ventana quedó mutilada.

<sup>13</sup> Junto a dichos yesos se han conservado otros muy posteriores, del siglo XVI, que remataban la escalera de subida al Coro Alto. Todo parece indicar que formarían parte de una estructura (¿un campanario desaparecido?) que sería visible desde el exterior en origen, ya que no tiene sentido su realización para estar ocultos. Obras posteriores en las techumbres silenciaron estas decoraciones.

<sup>14</sup> J. Lavado Paradinas, "Palacios o conventos: Arquitectura en los monasterios de clarisas de Castilla y León", *Actas del Congreso Internacional: Las Clarisas en España y Portugal. Salamanca 20-25 de Septiembre de 1993*, Madrid, 1994, t. II, p. 751, nos comenta que las excavaciones realizadas al sur del complejo de los Baños demostraron la inexistencia de construcciones antiguas.

<sup>15</sup> Agradecemos a Don Luis del Pozo Vinagre su cesión. Fotografía que sólo aparece recogida en el *Catálogo Inédito de la Provincia de Valladolid*, realizado por Francisco Antón y depositado en el Instituto Diego Velázquez.

<sup>16</sup> Desde el trabajo de J. Agapito y Revilla, "Restos del Arte Árabe o Mudéjar en Santa Clara de Tordesillas", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, (1905), p. 24, se ha llamado la atención sobre el hecho de que los muros del Coro y los del Presbiterio están realizados en ladrillo y tapial, frente al cuerpo de la nave que es todo él de ladrillo. Ello ha sido interpretado como posibles restos del Palacio, o como extremos de una planta abierta en forma de "U", etc.

<sup>17</sup> El contrafuerte más septentrional, tal como lo vemos en la actualidad, tapa parte de las pinturas antiguas (figs. A y B, pinturas G), por lo que se atestigua su cronología posterior, al menos en las dimensiones que hoy muestra. La Iglesia sufre continuas reformas, entre ellas el engrosamiento de muros y estribos.

<sup>18</sup> Tal vez deberíamos pensar en salones de grandes dimensiones, pudiéndose recordar el desaparecido del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (siglos XIV-XV) de 46 m x 8,50 m.

<sup>19</sup> Lampérez, "El Real Monasterio de Santa Clara en Tordesillas", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 120, (1912), p. 586, al interpretar las estancias anejas al Claustro como posibles tárbeas, la Sacristía sería una de esas alcobas que limitarían los salones longitudinales. J.L. Sancho, 1996, p. 595 [cit. n. 3], siguiendo la idea anterior, piensa, como ya vimos, que en el Antecoro existiría una estancia parecida, sugiriendo una solución similar en los otros dos ángulos del Claustro ocupados ahora por la escalera principal y por la Capilla privada de la Comunidad.

<sup>20</sup> "El Patio de El Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio", *Al-Qantara*, XIX, (1998), pp. 327-328.

<sup>21</sup> V. Lampérez, 1912, pp. 585-584 [cit. n. 19]. El autor llama la atención sobre las dos obras que pueden observarse en la Sacristía; por una parte la que él llama mudéjar, que llegaría hasta la línea de imposta, y que pondría en relación con la misma Capilla Dorada y con la capilla del monasterio de la Mejorada de Olmedo; por otra parte estaría la bóveda, que no tiene nada que ver con la anterior y que se debe, según el autor, a trabajos de reconstrucción de este ámbito. M.ª. L. Bujarrabal y J.L. Sancho, 1990, p. 56 [cit. n. 6], inciden sobre la misma idea, añadiendo que por la parte del desván se puede ver el inicio de la bóveda de paños que estaba prevista, confirmando así las etapas propuestas por Lampérez.

Respecto a las trompas de semibóvedas de arista que observamos en la Capilla Dorada y en la Sacristía, mientras en el primer caso éstas tienen sólo un sentido estructural, en el segundo presentan también un claro carácter decorativo, lo que denotaría una datación posterior.

<sup>22</sup> J.M. Quadrado, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885 (2ª ed.), pp. 165-175.

<sup>23</sup> E. Fernández Torres, 1905, pp. 40-41. [cit. n. 6]. El autor, incluso, no vería extraño que la techumbre pudiera haber sido trasladada.

<sup>24</sup> J. Agapito y Revilla, 1905, p. 24. [cit. n. 16]. Ello explicaría, según el autor, el distinto material (ladrillo y tapial) en que se encontraba realizada esta parte del Templo, frente a la piedra del resto de la nave. Hay que aclarar que sólo la Capilla del Contador Saldaña está realizada en piedra. La Iglesia se construyó principalmente en ladrillo. Al igual que Fernández Torres, considera que el arrocabe es posterior al resto de la estructura, y parece también inclinarse hacia la hipótesis de que el Presbiterio era parte del salón más rico del Palacio, que sería reutilizado como oratorio, cristianizándose todo el ámbito mediante la introducción del arrocabe con sus pinturas de santos.

<sup>25</sup> V. Lampérez, 1912, pp. 580-585 [cit. n. 19].

<sup>26</sup> M.ª. L. Bujarrabal y J.L. Sancho, 1990, pp. 55-56 [cit. n. 6].

<sup>27</sup> Tal como iremos viendo no compartimos la hipótesis de la existencia de estas dos torres unidas por unos pórticos, y menos aún que su cronología pudiera ser anterior a la del vestíbulo del palacio, puesto que carece de sentido que la fachada conservada, perfectamente rematada en su ángulo suroccidental, se viera rebasada por edificaciones más antiguas.

<sup>28</sup> J.L. Sancho, 1996, p. 598 [cit. n. 3].

<sup>29</sup> Según el Sr. Sancho la del Presbiterio se reformaría en el siglo XV y la del Coro en el siglo XVI, momento en que se introducen las bóvedas, que el investigador pone en relación con la documentación publicada por J.M. Azcárate. (*Datos Histórico Artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI. Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, Zaragoza, 1982, Vol. II, p. 269), sobre la construcción del Coro. J.L. Sancho, 1996, p. 599, nota 4.

<sup>30</sup> Estas huellas, descubiertas en los trabajos de restauración llevados a cabo en los últimos años de la década pasada, presentan la existencia de una serie de grandes arcos de medio punto, en el muro que une el Coro Largo con las Capillas del Evangelio. Sus dimensiones son bastante más grandes que las de los arcos decorados con yeserías de tiempos del Palacio. Al aparecer dichos arcos interrumpidos por las Capillas del Evangelio, se evidencia que su cronología es anterior, y al no tener tampoco nada que ver con los arcos de tiempos del Palacio, todo hace pensar que pertenecieron a una etapa intermedia, entre la Iglesia actual de finales del siglo XV y el Palacio de Pedro I. Creemos que pudieron formar parte de esa primera Iglesia conventual de finales del siglo XIV, o de la Iglesia de tiempos de Juan II, planificada para estar cubierta con techumbres de madera, como se verá más adelante.

<sup>31</sup> Archivo de Santa Clara de Tordesillas, caja 1/7, microfilmado en el Archivo General de Palacio. Citado sin transcribir en J. Castro Toledo, 1981, doc. n.º. 125, p. 104.

1376, marzo, 14. Tordesillas.

Privilegio de la reina Juana Manuel concediendo al Monasterio 9000 maravedís al año, de la martiniega de Olmedo, a cambio de unas casas junto al convento, llamada "las casas de los Baños" para cederlas al convento de Aniago.

...que son linderos de una parte la iglesia del dicho vuestro monasterio et de la otra parte el cimiterio de la iglesia de Sant Miguel...

La anterior descripción ubica en 1376 la primera Iglesia en el mismo sitio donde hoy se encuentra la posterior, realizada en los siglos XV y XVI, y que, como hemos comentado, avanzaría sus límites hacia el Sur.

<sup>32</sup> En este punto coincidiríamos con la hipótesis de Fernández Torres, respecto a la reutilización del Salón más importante del Palacio, pero dejando claro que no compartimos que el actual Presbiterio, ni la techumbre conservada sean restos del Palacio.

<sup>33</sup> Con Juan II, Tordesillas y el Convento de Santa Clara vivirán uno de sus momentos de mayor apogeo. En estos años se fundan los conventos de San Juan Bautista de Jerusalén, el dominico de Santo Tomás, junto a la creación del Hospital de Mater Dei; en la misma villa se produce en 1459 el llamado Seguro de Tordesillas, y la presentación del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en 1445.

<sup>34</sup> Recientemente dos trabajos se han ocupado del estudio de este excepcional ejemplo de la carpintería de lo blanco: M<sup>a</sup>. J. Herrero Sanz. "La techumbre de la Capilla Mayor en la iglesia de Santa Clara de Tordesillas", *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 107 (1991), pp. 57-64, y M<sup>a</sup>. A. Toajas Roger. "La techumbre del Presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Análisis histórico-artístico y algunas conclusiones de su estudio", *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 173-190.

<sup>35</sup> Ya vimos cómo Fernández Torres llega a la conclusión de que las pinturas del arrocabe se realizaron después de 1449. Lampérez, después de ver el ristre de Juan II en los cuadrantes de la techumbre, fija el periodo entre 1449 y 1454 (año en que muere el Monarca), pero a la vez que Fernández Torres habla sólo del arrocabe. No cabe duda de que toda la techumbre es del siglo XV, y las fechas dadas por los anteriores investigadores deben hacerse extensibles a toda la estructura.

<sup>36</sup> Emblemas que, como vimos, se repiten en los cuadrantes de la techumbre de la Iglesia, y en las obras artísticas vinculadas a él en la Cartuja de Miraflores (F. Tarín Juaneda, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1897, p. 322).

<sup>37</sup> A diferencia de lo que ocurre con la techumbre de madera y la Capilla que remata el Coro Largo, en la nave no vemos en ningún momento el "ristre", signo distintivo de Juan II. En las nuevas bóvedas, junto a las pinturas de los tragantes, vemos en las claves las cifras de Jesucristo (J.H.S.), y escudos de Castilla y de León, sin la grana, lo que podría hacer alusión a su inicio en tiempos de Enrique IV o de los Reyes Católicos, con anterioridad a 1492.

<sup>38</sup> J.M. Azcárate Rístor, 1982, p. 269. El autor saca a la luz un documento del Archivo General de Simancas, fechado en 1521, en el que se solicita la autorización necesaria para la predicación de bulas, que permitiesen construir el Coro.

<sup>39</sup> En estos momentos se introdujo en el muro meridional del Antecoro un gran contrafuerte de ladrillo (fig. A, 15<sup>a</sup>) que estabiliza los empujes de la bóveda del Coro Alto en su ángulo noroccidental.

<sup>40</sup> Estos contrafuertes presentan una escultura gótica algo deteriorada, si la comparamos con la conservada en el interior de la misma Capilla, debido a que, hasta fechas recientes, hubo adosados a ellos unos altares barrocos, siendo estos desmontados hace unos años, con motivo de los importantes trabajos de restauración realizados en los años ochenta.

<sup>41</sup> Dichas Capillas se cubren por bóvedas de terceletes. Salvo la tercera desde los pies que aparece con su desarrollo completo, las otras presentan su alzado interrumpido por obras posteriores.

<sup>42</sup> En él se ha conservado un pequeño relieve con motivos decorativos vegetales y tracerías góticas, seguramente de estos años.

<sup>43</sup> Formalmente encontramos la típica escultura vegetal tardogótica en las cestas de los capiteles, aunque de peor calidad frente a la desplegada en la Capilla del Contador Saldaña, lo que denuncia que ambas obras fueron realizadas en momentos distintos.

<sup>44</sup> C. García-Frías Checa, *Guía del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, 1992, pp. 53-65, referencia todos los enterramientos de los que han quedado huellas, así como los distintos objetos muebles contenidos en las diferentes Capillas, y no encontramos nada anterior al siglo XVI. Aprovechamos esta nota para agradecer sinceramente a la autora, conservadora del monumento, tanto su profesionalidad, como las facilidades y total atención que en todo momento ha mostrado en el desarrollo de los diferentes trabajos que hemos realizado sobre el Monasterio.

<sup>45</sup> Tenemos noticias documentales de que hubo enterramientos en la Iglesia a finales del siglo XV y principios del XVI. Entre los numerosos ejemplos que podríamos citar, hemos elegido dos:

En el testamento de Elena Manuel, dado el 27 de octubre de 1492, pide ser enterrada en la Iglesia del Convento, en la sepultura de su padre. (AGP, S/H, caja 344/16, fol. 1r.). En el testamento de Mariana Fernández, dado unos años antes, el 19 de septiembre de 1485, pide ser enterrada en la Iglesia del Monasterio junto a la sepultura de su marido (AGP, S/H, caja 344/14, fol. 1r.). No sabemos si estas dos mujeres finalmente fueron enterradas en la Iglesia del Convento, pero al menos nos referencian sepulturas de existencia segura.

<sup>46</sup> Archivo de Santa Clara, caja 51/5. El regidor de Tordesillas, Esteban Gamarra, compra dicha Capilla al Convento, por 275 ducados y 1.500 maravedís de censo perpetuo.

<sup>47</sup> En el paramento que separa la Iglesia del Coro Bajo se instaló una reja románica reutilizada, para comunicar ambas partes.

<sup>48</sup> Respecto al interior de la fundación del contador de Juan II, obra fundamental del gótico del siglo XV en Castilla, en estos momentos tenemos un trabajo en marcha, junto a Antonio García Flores, donde defendemos la hipótesis de que la Capilla del Contador Saldaña fue la realización cumbre de un taller palentino, dirigido por el artista flamenco-borgoñón Ysambart. Véase sobre este artífice A. García Flores y J.C. Ruiz Souza, "Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la Catedral de Palencia", en *Actas de las jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales de España*, (Alcalá de Henares, 7 y 8 de noviembre de 1997), Madrid, 1997, pp. 125-128.

<sup>49</sup> Estos escudos son los emblemas del Rey Juan II, de la Orden de la Banda, de Don Álvaro de Luna, de Elvira de Acevedo y de Isabel Vélez de Guevara.

<sup>50</sup> R. Kagan, dir. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986.

<sup>51</sup> *Libro de distribución de maravedis, año 1802*. Archivo del Monasterio. Libro sin inventariar.

*fol. 401 r.* Desde 16 de Marzo hasta 4 de Junio de este año de 1805, pagamos a Antonio Cano, maestro de obras de este Real Convento, sus oficiales y obreros, 652 reales y medio, coste de manufactura, cal, plomo gastado en embaldosar el pórtico de la iglesia de este Real Convento, y esto fue además de la piedra, que ésta es de la que se quitó del embaldosado viejo que tenía dicha iglesia...

*Libro de distribución de renta, año de 1810*. Archivo del Monasterio. Libro sin inventariar.

*fol. 331 r.* En 18 de Abril de 1811 pagamos al maestro de comunidad Ramón Rodríguez ciento ochenta y cinco reales y medio por jornales y materiales gastados en poner la puerta del corralon donde se llena el algive, reparar el pretel del pórtico de la iglesia y quitar algunas goteras.

*Libro de pagamientos y distribución de las rentas de maravedís del Real Convento de Santa Clara*. Archivo del Monasterio. Libro sin inventariar.

*fol. 326 r.* En 14 de Abril (1816) pagamos a Ramón Rodríguez, maestro de obras desta comunidad 62 reales y 18 maravedís por haber retejado el pórtico de la iglesia.

<sup>52</sup> Los dos contrafuertes que flanquean el ingreso actual de la Iglesia debieron también sufrir alguna reforma, mostrando un mayor desarrollo que los estribos de la parte del Coro. Incluso el grosor del muro que cae justo encima de la portada parece estar recrecido, cejando una posible ventana, (¿Similar a la del tramo que existe entre esta portada y la Capilla del Contador Saldaña?), que con casi toda seguridad se abriría en origen, lo cual parece corroborarse de nuevo en la vista de Wyngaerde. Todos los estribos, por su extremo superior, interrumpen el desarrollo de la pequeña cornisa decorativa, que remata todos los paramentos perimetrales de la Iglesia, lo que denuncia su recrecimiento. Dicha cornisa, formada por ménsulas de ladrillo, también puede observarse por el flanco norte del Templo, si subimos a la cámara que queda por encima de las Capillas del Evangelio.

<sup>53</sup> E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitecturas de España desde su Restauración*, J.A. Ceán-Bermúdez editor, Madrid, 1829, t.I., pp. 162-165.

<sup>54</sup> AGP, caja 9578, exp. 6. Entre otros datos, junto a las grietas que aparecieron en 1898 en los suelos de la terraza que circunda toda esta área de la Iglesia, se da a conocer el hundimiento del muro de contención el día 5 de febrero del mismo año, situado junto al lado meridional de la Capilla del Contador Saldaña.

# Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez

Por Ángela Madrugá Real

En el marco de la vida cortesana la idea de Real Sitio ha estado siempre unida a la de lugar para solaz, descanso y diversión de los Reyes y sus cortesanos, función que, con etapas más o menos brillantes, ha cumplido siempre el Real Sitio de Aranjuez. En este atractivo paraje vivieron y gozaron los Monarcas españoles desde los Reyes Católicos; en su vega de tierras llanas y buen clima pasaban las Jornadas de primavera, “estancia de perpetua primavera que convida al deleite de los sentidos” según la denominaba Baltasar Gracián. Allí se conjugaban a la perfección el disfrute de la naturaleza, el ejercicio de la caza o de la pesca y las fiestas cortesanas (bailes, representaciones de teatro y de ópera, fuegos artificiales, corridas de toros, etc., etc.), todo ello a veces aderezado con las intrigas políticas y cortesanas.

Pues bien, en este Sitio creado para disfrutar, no podían faltar los edificios destinados específicamente a los espectáculos. Tal es el caso del Teatro y la Plaza de Toros<sup>1</sup> que se van a construir en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el momento de plenitud arquitectónica y urbanística de Aranjuez, debido al Plan encargado por Fernando VI en 1750 a Santiago Bonavía, arquitecto, pintor y escenógrafo italiano. Este Plan facilitó el asentamiento de particulares (prohibido por la Ordenanza de Felipe II) en las inmediaciones del Palacio, creándose así una pequeña y deliciosa ciudad residencial que va a vivir por y para satisfacer las necesidades de recreo y diversión del Rey y su Corte. Este espacio urbano se entiende desde la voluntad real de organizar el Sitio como un ámbito de riqueza y bienestar social que incitaba a olvidar con facilidad la realidad menos próspera y agradable del país.

Aranjuez refleja el Arte de Corte y además entre 1760 y 1790 (reinado de Carlos III) fue la Capital Ilustrada de la Corte en la que confluyeron la realización de experimentos científicos (elevación de globos aerostáticos, por ejemplo) con las nuevas propuestas culturales

y artísticas. Entre las tipologías arquitectónicas que surgen en estos momentos están precisamente los edificios del Teatro y de la Plaza de Toros, y es curioso que los de Aranjuez, Sitio Real, se construyan durante el reinado de Carlos III, Monarca a quien, como es bien sabido, no le gustaban ni los toros ni el teatro y que dedicaba prácticamente todo su tiempo de ocio a la caza, afición para la que en Aranjuez encontraba excelentes condiciones.

El teatro y los toros, como actividades lúdico-culturales, habían servido a la distracción real en Aranjuez desde principios del siglo XVII, pero, como antes decíamos, los edificios específicamente destinados a estos espectáculos se van a construir en la segunda mitad del siglo XVIII.

La nueva tipología del teatro dieciochesco fue debida a una total mutación de los edificios destinados hasta entonces a la representación de comedias. Será ahora con el auge de la ópera italiana, favorecida por el gusto de los Monarcas, cuando los antiguos corrales de comedias se irán sustituyendo por los teatros a la italiana, en los que la representación de obras de teatro y de óperas alcanza extraordinaria brillantez.

Si pensamos en el teatro como un espacio para la representación, el Real Sitio de Aranjuez, sobre todo durante el siglo XVIII, se nos presenta como un enorme y exquisito teatro en el que la vida cortesana aparece dramatizada durante las Jornadas Reales anuales. Cuando éstas comienzan con la llegada del Rey se alza el telón, que no se bajará hasta el día en que el Monarca y su Corte partan hacia otro Sitio Real o hacia Madrid; la vida, el bullicio, la “representación”, inherentes a las Jornadas de primavera, ceden entonces paso a un sosegado compás de espera, hasta que al año siguiente se levante de nuevo el telón. En Aranjuez todo se hacía en función de la visita real: las obras de arquitectura (tanto si se trataba de obras nuevas



Anónimo del siglo XVII: Aranjuez a vista de pájaro hacia 1630. Museo del Prado. Madrid.

como de remodelaciones), la decoración pictórica o escultórica de las distintas estancias, las obras de jardinería e ingeniería, la preparación de los terrenos para la caza y por supuesto la preparación de los espectáculos.

Antes de que en Aranjuez se construya un teatro como edificio independiente y específico para las representaciones, éstas se realizarán en el espacio palaciego, bien en los Jardines o bien en el interior del Palacio; en uno y otro caso se acondicionarán teatros más o menos estables o efímeros.

Un precioso y conocido ejemplo lo tenemos en el Teatro que el ingeniero italiano Cesare Fontana levantó en el Jardín de la Isla en 1622, para que se representase *La gloria de Niquea* el día 15 de mayo, constituyendo todo lo concerniente a esta fiesta real una magnífica muestra de las artes efímeras<sup>2</sup>. Este Teatro es pues el primero de los que tuvo el Real Sitio. En el mes de febrero Fontana y el Conde de Villamediana, autor de la obra, visitaron Aranjuez con el propósito de elegir el lugar idóneo para la representación. Se decidieron por el ya citado Jardín de la Isla, que comenzó a ser preparado y embellecido con nuevos árboles y estatuas a partir de marzo. Villamediana, en la introducción que hace a su obra, nos habla de este Teatro como de inspiración clásica, relacionándolo con los "romanos coliseos", lo que lleva a pensar en un espacio semicircular u oval; aunque si nos atenemos a las medidas dadas por Hurtado de Mendoza: 115 por 78 pies, estaríamos ante una planta en forma de "U", que es la que tendrá el Coliseo del Buen Retiro casi veinte años después, lo cual supondría la introducción del "teatro a la italiana" en la Corte<sup>3</sup>. Esto no tiene por otra parte nada de extraño si recordamos, además de la nacionalidad de Fontana, el hecho de que Villamediana estuvo en Italia de 1611 a 1615 y que seguramente en Florencia tuvo ocasión de conocer el Teatro Mediceo.

El Teatro proyectado por Fontana para Aranjuez se construyó todo de madera, desmontándose en los días que siguieron a la representación. Desapareció así el efímero "aparato" escénico, aunque no por ello se apagaron los

ecos de la gran fiesta literaria y cortesana de 1622, que perdurará en el mundo del recuerdo. No volveremos a tener noticias de un montaje de similar envergadura en Aranjuez durante el siglo XVII, en contraste con la constante actividad que tenía el Coliseo del Buen Retiro, en el que se representaban tan frecuentemente las obras del Siglo de Oro. En el Real Sitio será en el siglo XVIII cuando, debido en gran parte a los gustos de la nueva dinastía, habrá un paulatino y siempre creciente resurgir del arte de la representación, que demandará la preparación de un espacio destinado al efecto, en el cual se representará "a la italiana", es decir con cambios de telones y bambalinas, juegos de iluminación y de tramoyas, y en fin con las "mutaciones" que favorecerán extraordinariamente el arte de la escenografía. Las obras que se montaron, como luego veremos, fueron óperas y serenatas, es decir teatro musical, prescindiendo, al parecer, de las comedias tradicionales.

#### LOS TEATROS DEL PALACIO

Son muy escasas las noticias que encontramos sobre estos Teatros en la bibliografía sobre Aranjuez, apenas una simple alusión a su existencia y no en todos los casos. López y Malta, que recoge la noticia de Álvarez Quindós, dice que "...se construyó un teatro, obra de Bonavit..., las obras estaban terminadas en 1759...", y concluye: "...en 1740 se arregló el teatro para cantar óperas"<sup>4</sup>. Este autor no lo indica pero es lógico pensar que este Teatro del Palacio al que se refiere sufriría graves destrozos (quizá su total desaparición) en el devastador incendio ocurrido en el Palacio en junio de 1748, y cuyas obras de reparación duraron hasta 1752.

El primer Teatro del Palacio, obra en efecto de Santiago Bonavía, se construyó en 1737. Este año fue especialmente positivo para la música y las representaciones en España, ya que coincidió, recordemos, con la llegada de Carlo Broschi "Farinelli" a la Corte, la instalación en Madrid de una gran compañía de ópera italiana y la construcción del nuevo Gran Teatro de los Caños del Peral, gracias al empeño del Marqués de

Scotti. Pues bien, el 10 de marzo de ese año se encarga "a Jacome Bonavia la ejecución de un teatro que se ha de poner en este Palacio en la pieza inmediata a la en que comen sus magestades" <sup>5</sup>. Queda así localizado el Teatro en el Palacio, pero en el documento no se hace referencia alguna a cómo debe realizarse.

Una semana después el Gobernador del Real Sitio comunica a Bonavía la orden que tiene de "asistirle con los materiales y jornales necesarios para la construcción", a la vez que pregunta cuánto será su importe, a lo que el arquitecto contesta que: "...teniendo en cuenta que lo debe executar con las tres mutaciones...", ha calculado su coste en "quinientos doblones más o menos". Apenas ha pasado un mes cuando Bonavía vuelve a escribir (el 14 de abril) a Don Sebastián de la Quadra, al que comunica que: "...habiéndose gastado ya el

mación musical en la capital partenopea, donde fue seguramente alumno del cantante Farinello, del que habría tomado su sobrenombre artístico, según el compositor Mele, se presentó en Roma, con sólo diecisiete años, cantando *Angélica y Medoro*, de Pórpura. Inicia así una espectacular carrera que le llevará a Londres, París, y en 1757 a la Corte española, concretamente a La Granja, convirtiéndose desde ese momento en el único que paliaba la enfermiza melancolía de Felipe V. Como muestra de agradecimiento y aprecio, el Rey le nombra:

Criado mío, con dependencia sólo de mí y de la Reina, por su singular habilidad y destreza en el cantar; concediéndole 155.000 reales de vellón cada año, ..., coche con dos mulas para su persona así en Madrid como en cualquiera otra parte adonde me siguiere, y un tiro de mulas para eje-



Francesco Battaglioli, Fernando VI y Bárbara de Braganza con su séquito en los Jardines de Aranjuez, 1756. Museo del Prado, Madrid.

dinero anterior, se necesitan diez mil reales más para poder concluir el Teatro para el día que lleguen sus magestades..." <sup>6</sup>.

Habitualmente los Reyes se trasladaban a Aranjuez en mayo, lo que nos deja un margen de dos meses escasos para la construcción del Teatro y las tres mutaciones que iba a tener para las primeras representaciones. Estos datos sobre la ubicación, coste y tiempo de ejecución, nos hacen pensar que debía tratarse de un teatro pequeño destinado al solaz del Rey y sus más allegados, lo que concuerda con el carácter intimista de las veladas musicales que tanto complacían a Felipe V y en las que estaba acompañado prácticamente siempre por Farinelli, personaje fundamental para el desarrollo de la música y el teatro cortesanos de esos años.

Carlo Broschi Barrese (nombre completo de Farinelli) había nacido en 1705 en Adria (Nápoles); tras su for-

cutar los viajes de mis jornadas, ..., y el alojamiento decente y competente que hubiese menester para su persona y familia, así en los Sitios Reales como en cualquiera otra parte adonde me siguiere.

Farinelli gozó desde este momento de gran poder en la Corte, poder que conservará, e incluso verá aumentado, durante el reinado de Fernando VI, si bien es verdad que nunca abusó de su posición y llevó a gestión de los espectáculos cortesanos con total honradez y sin inmiscuirse en cuestiones políticas. Se dedicó al servicio y deleite de los Reyes, a difundir la ópera italiana y a proteger a sus compañeros músicos. En 1759, con la llegada al trono de Carlos III, termina su larga y fructífera estancia en España. Vuelve a su patria, concretamente a Bolonia, donde se instala en una casa de campo, en la que permanecerá hasta su muerte en 1782.

Jardín de la Isla,  
paseo con la  
Fuente de Neptuno.



Volviendo a la actividad teatral, en marzo de 1740 Felipe V expresa el deseo de que se prepare el Teatro de Aranjuez para que se pueda representar en él una gran Serenata el primero de mayo, conmemorando el día de su patrono. Esto determinó la necesidad de llevar a cabo obras de ampliación, remodelación y pinturas, así como la realización de “tres mutaciones nuevas, baxar el tablado, hacer un Carro para Neptuno, un corredor para las señoras y otras diferentes cosas, cuyo coste subirá a catorze mill reales”. Se representó *La Competencia de los Dioses*, obra de carácter mitológico dentro de la línea de obras que se escenificaban en el Coliseo del Buen Retiro<sup>7</sup>. Las pinturas de las mutaciones para esta obra fueron realizadas por Don Bartolomé Rusca, Don Félix Fedeli y Don Juan Bautista Simó, quien recibe el 22 de mayo 5.915 reales “que importó la pintura que hizo en los bastidores, bambalinas y horizontes para las mutaciones”<sup>8</sup>. Las obras del Teatro, siempre dirigidas por Bonavía, habían finalizado a mediados de marzo en lo referente a los

trabajos de albañilería y talla, aunque no aún en el dorado “a causa de la terquedad de la thesorería general que es quien detiene las obras y además del daño, me hacen pasar mil desazones por la eterna falta de medios”<sup>9</sup>.

La representación debió agrandar mucho al Rey, ya que ordena, a través del Marqués de Scotti, que continúe la diversión “con las representaciones de la Serenata que se le cantó el primero de mayo”. Según Scotti estas funciones “harán necesario detener bastantes gentes en este Sitio, tanto para el gobierno del teatro y mutaciones, como para el vestuario y demás cosas necesarias...”, por lo que se asignan cuatro mil reales semanales mientras dure la estancia de los Reyes en Aranjuez<sup>10</sup>.

Parece ser que el Teatro se remodelaba cada año, según se desprende de las numerosas cartas de Bonavía. Las obras comenzaban a mediados de marzo, con el fin de tener todo convenientemente preparado para el primero de mayo, día en que, comenzada la Jornada Real, se celebraba la fiesta del Monarca. Los cambios afectaban especialmente al escenario que debía

ser preparado para las nuevas óperas y serenatas que se montaban cada año, para las que también se precisaban nuevas mutaciones. Si en el transcurso de la Jornada se representaban obras de diferente carácter, se cambiaba la "composición" del Teatro: en 1741 había sido preparado por Bonavía "para la nueva operita, y hechas nuevas mutaciones", con un coste de 18.000 reales y más tarde "cuando representan los buffos es necesario componer el teatro al propósito, ..., con actuación de oficiales y tramoyistas, a los que se pagan 5.000 reales" <sup>11</sup>.

Concluidas las Jornadas, y por consiguiente las representaciones, se guardaban todos los elementos escenográficos (bastidores, bambalinas, etc.), que en algún caso podrían ser aprovechados para nuevas mutaciones, aunque esto sucedía muy raramente. A veces estas decoraciones servían para otras funciones, incluso fuera del Palacio, como en 1742 cuando Bonavía presta a unos mozos del Real Sitio "algunos bastidores que tengo en mi poder y que hice para la operita..., que ya no sirven para el teatro del palacio por haberse puesto de otro modo, ..., y los mozos que los piden pueden aprovecharlos para representar una comedia que se han estudiado para celebrar el feliz alumbramiento de la Infanta Doña Luisa Isabel" <sup>12</sup>.

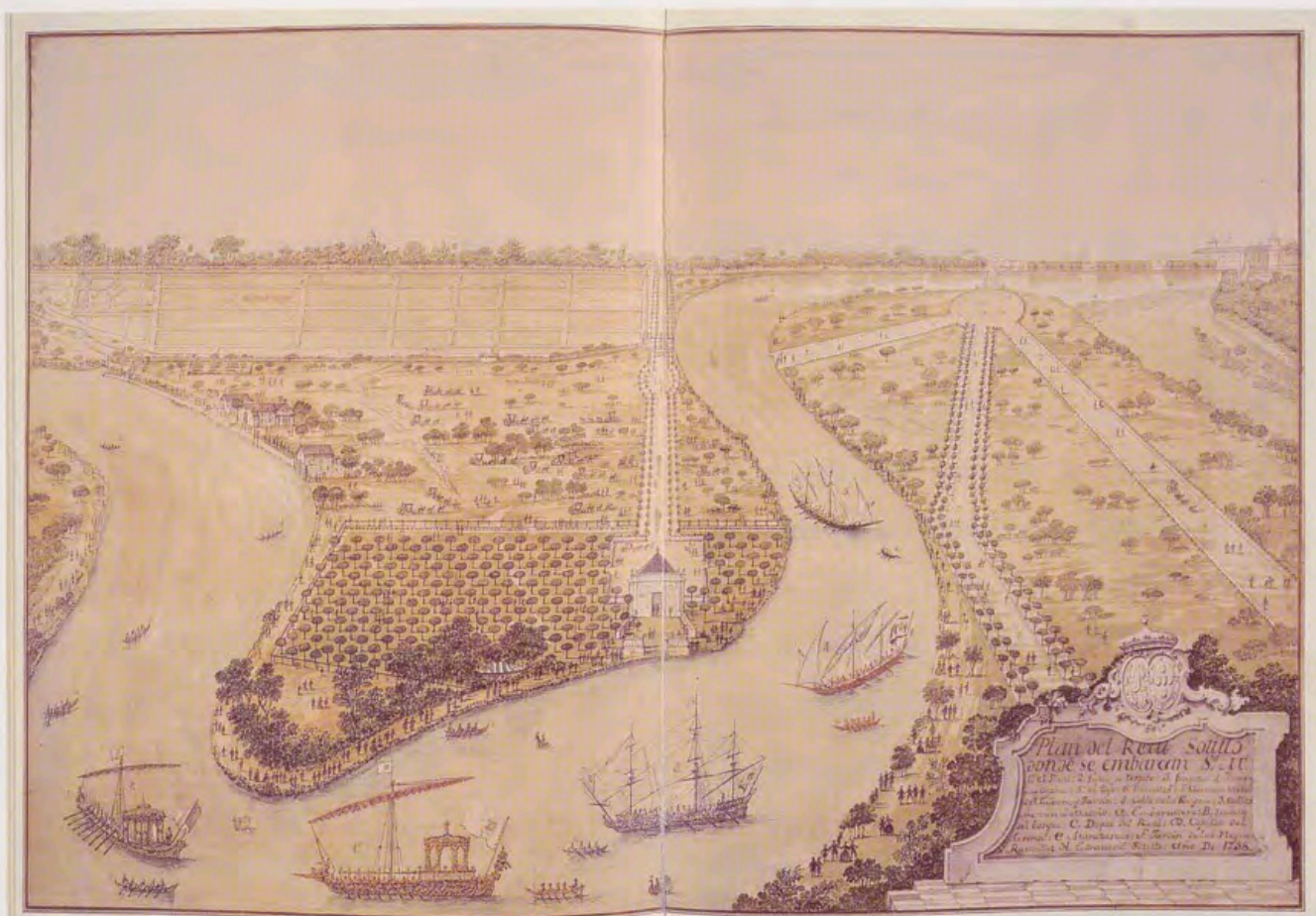
Este primer Teatro del Palacio debió desaparecer, como ya dije, en el incendio ocurrido el 16 de junio de 1748, estando allí Fernando VI y Bárbara de Braganza quienes, por este motivo, tuvieron que trasladarse al Palacio del Buen Retiro. En el incendio, si bien parece

que pudo salvarse "lo más precioso de cuadros y adornos", quedaron destrozadas las paredes interiores y armaduras <sup>13</sup>. De inmediato, por orden del Rey, comenzaron las obras de reparación que van a estar prácticamente acabadas en 1752.

En lo referente al nuevo Teatro, el segundo dentro del Palacio, su construcción se realiza en 1751: en el mes de abril Bonavía declara "quedar enterado de quanto se deve executar en la sala adonde se a de construir el Teatro" <sup>14</sup>. El arquitecto italiano realizará ahora un teatro de mayor envergadura que el anterior, debido seguramente a la influencia de dos personajes: el Rey y Farinelli. De todos es conocido el amor de Fernando VI a las artes, amor que se convierte en pasión cuando se trata de música y que le lleva, entre otras cosas, a mantener a Farinelli en el aprecio y consideración en que le había tenido su padre y a fortalecer más aún su posición en la Corte, nombrándole director de los espectáculos: "teniendo a su cuidado las funciones de ópera y serenatas que se celebraban en el Buen Retiro y en Aranjuez", actividad que desempeña el cantante desde 1747 a 1758, según él mismo nos cuenta en su *Manuscrito* <sup>15</sup>. A su cargo estaba la programación de las obras, la contratación de compositores, cantantes e instrumentistas y también todo lo concerniente a la representación en sí y a la puesta en escena: la ejecución de tramoyas, la pintura de las mutaciones, todos los detalles del *atrezzo*, etc., así como determinar las cantidades que se debían pagar a cada persona. Para lo referente a la tesorería Farinelli contó con la ayuda de M. Diego de Escobedo (de Mari-



Algardi, Cibele, escultura en bronce. Fuente de Neptuno. Jardín de la Isla. Aranjuez.



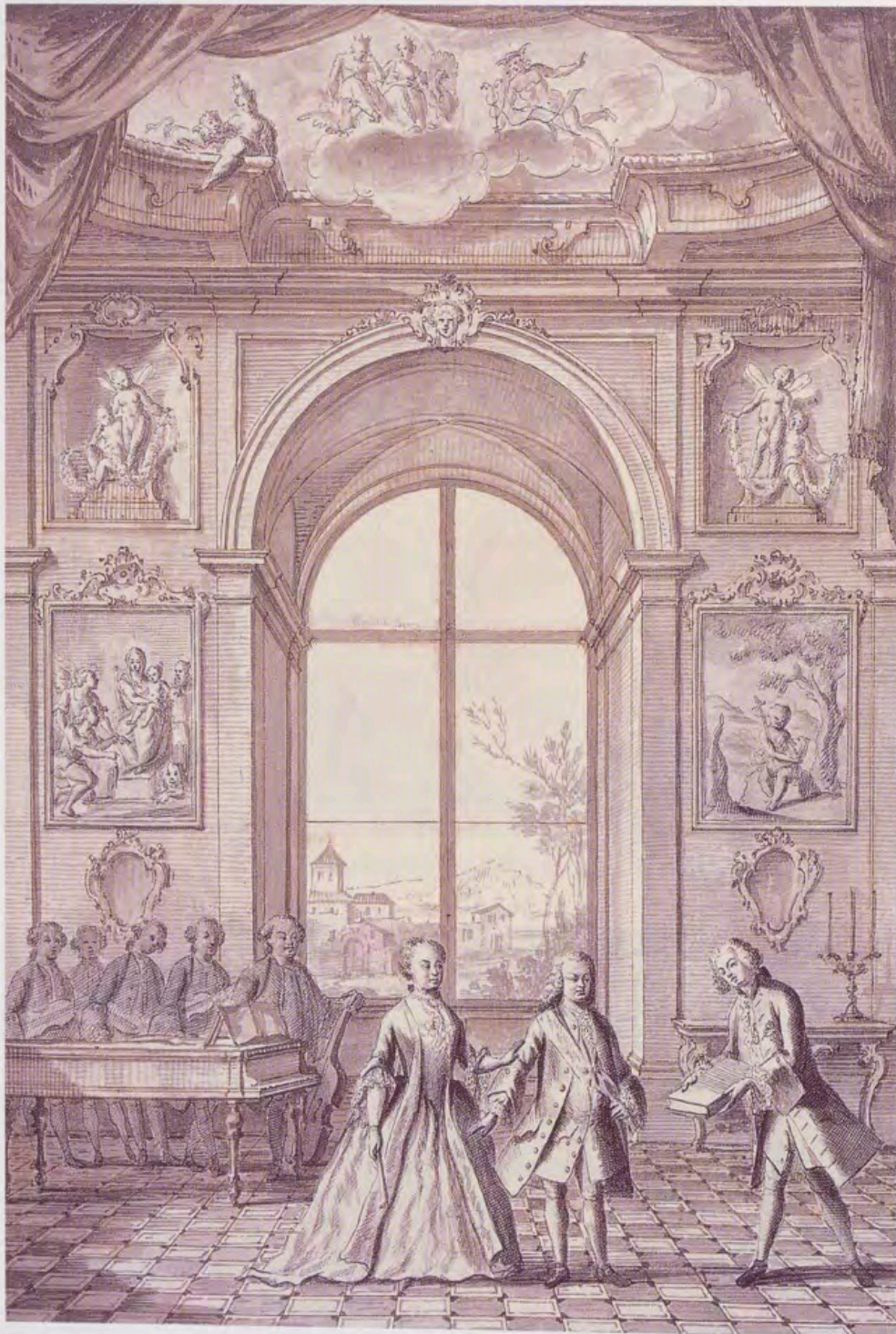
La Flota del Tajo de Fernando VI. Manuscrito de Farinelli. Real Biblioteca.

na), Antonio Ruiz Portero (de Hacienda), que manejaban el dinero, y de Ignacio de Ocáriz (contador de juros). Farinelli por tanto va a intervenir, desde su privilegiada posición, en la realización del nuevo Teatro del Palacio de Aranjuez, colaborando estrechamente con Bonavía. Serán unos años, de 1751 a 1758, de plena actividad teatral, que generará una enorme cantidad de decorados y mutaciones. Farinelli ve entonces la necesidad de disponer de un edificio aparte, que sirva a la vez como vivienda para los maestros y oficiales que están al cuidado del teatro y que se encargan de manejar y transportar las tramoyas y también, en otras estancias, como taller y almacén de la gran cantidad de bastidores, bambalinas, pinturas, vestuario de los artistas, lámparas de iluminación, etc., etc., que se acumulaban en cada temporada.

En julio de 1751 Farinelli comunica a Bonavía la necesidad de esta "Casa y galeón", que "debe executarse a continuación de los talleres adonde están los estatuarios", pero las condiciones de su ejecución no se redactan hasta el 11 de septiembre, debiendo estar la obra acabada para el fin de febrero del año siguiente 1752<sup>16</sup>. Se trata, por supuesto, de un edificio secundario, de carácter práctico y funcional, aunque no por ello menos cuidado en su realización. Los planos los hace Bonavía, si bien el "pliego de necesidades" se lo da Farinelli. Se construirá un espacio amplio y polivalente, de planta rectangular, dos alturas y cubierto por un tejado para el que se utilizan veinte mil tejas<sup>17</sup>. La cimentación se hace sobre "zanjas de tres pies y medio de ancho y dos y medio de profundidad", sobre las que se levantan paredes de "dos pies y medio de grueso"; los macizos son

de "mampostería de piedra de buena calidad"; los tabiques dividirán los espacios destinados a "taller, cocina, despensa, cuarto principal, entradas de la cassa y guco de la escalera". El cuarto principal, en la planta baja, llevaba "ocho bentanas con ocho postigos". Respecto al solado, se hace empedrado en la cocina, "y en lo principal, lo que corresponde a la crujía del medio donde ban las abitaciones, a de ser solado de baldosa en toco y lo restante ha de ser de suelos de yeso". La cubierta de teja, como ya dije, irá sobre "armadura de parilera". Bonavía hace un cálculo (en julio de 1751) del gasto que puede tener la obra, que estima "según juicio prudente" en 92.494 reales. El mes siguiente, sin haberse comenzado, dice que puede reconocer el diseño y el avance el arquitecto interventor Don Juan Ruiz de Medrano "por mejor ver lo que se puede revajar de gasto". Y por fin, en septiembre, se firma el contrato definitivo, al que antes aludimos, y en el que se observa que el coste se rebaja primero a 75.000 reales e inmediatamente después a 70.000, al quedarse con la obra Manuel Muñoz<sup>18</sup>.

Ante un documento tan prolijo pensamos en la gran importancia que se concedía a las construcciones, aunque fueran secundarias, en el Real Sitio. El arquitecto real, Bonavía en este caso, era también el que dirigía la obra y estaba pendiente de los mínimos detalles. La riquísima correspondencia de Bonavía con los diversos gobernadores del Sitio, tesoreros, administradores, etc., así nos lo demuestra. Este arquitecto lo apuntaba todo y de todo daba cuenta. Tenemos que lamentar que en sus cartas no fuese tan aficionado a la descripción de detalles artísticos como lo era con los económicos y técnicos.



Farinelli presentando un libreto a Fernando VI y Bárbara de Braganza. Manuscrito de Farinelli. Real Biblioteca.

Entre las deliciosas láminas que incluye Farinelli en su *Manuscrito*, y que ilustran sus quehaceres como Director de Espectáculos, encontramos una en la que el cantante italiano aparece dirigiendo los trabajos de pintores, tramoyistas y oficiales. La escena se desarrolla en el interior de un edificio que es, casi con seguridad, el "Galeón" al que acabamos de referirnos; se trata de la parte destinada a taller, un espacio amplio y diáfano, de planta rectangular, con una altura que se corresponde con los dos pisos de la parte dedicada a vivienda, bien iluminado con amplios vanos rectangulares y cubierta a dos aguas sobre estructura de madera. Todo ello dominado por un concepto de funcionalidad que facilita el trabajo. Farinelli aparece en el centro, señalando el traslado de un telón en el que se ha pintado una arquitectura de carácter palaciego con finos detalles decorativos. Tras este telón vemos otro, sujeto a la pared, con una pintura de fronda.

Estas pinturas para las mutaciones eran diseñadas por los pintores escenógrafos, siempre de acuerdo con Farinelli y con el tramoyista. En estos años trabajan, tanto en el Buen Retiro como en Aranjuez, Antonio Joli desde 1749, que llega de Inglaterra para sustituir a Santiago Pavía que había muerto, hasta 1751 que obtiene licencia del Rey para volver a su patria y es sustituido por Francesco Bataglioli, con el mismo sueldo de 400 doblones y 1.500 reales para ayuda de la casa, más muchos gajes y regalos<sup>19</sup>. Uno y otro, además de realizar las decoraciones teatrales, fueron excelentes pintores de "vistas" de Madrid y Aranjuez, llenas de gracia y sentido decorativo, y en las que muestran un total dominio de la perspectiva y del paisaje. Estos pintores, además de diseñar las pinturas, indicaban el número de ayudantes que necesitaban para ejecutarlas, los cuales, cuando trabajaban en Aranjuez,



Construcción de un decorado en el "Galeón".  
Manuscrito de Farinelli. Real Biblioteca.



Pinturas de decorados en el "Galeón".  
Manuscrito de Farinelli. Real Biblioteca.

recibían "aumento de medio jornal y carruaje de ida y vuelta"; eran también responsables de "reglar la iluminación de las mutaciones" y cuidar, inspeccionar y vigilar cuanto estaba a su cargo. Farinelli estimaba que el sueldo "debía regularse de acuerdo con la habilidad y circunstancias del sujeto"<sup>20</sup>. Cuando precisaban comprar materiales debían acudir a Santiago Bonavera, tramoyista que tenía a su cargo la custodia, cuidado y limpieza del Coliseo del Buen Retiro y del Teatro del Palacio de Aranjuez. Una de sus principales obligaciones era el mantenimiento de todos los enseres pertenecientes al Teatro, tanto en lo correspondiente a tramoyas como a los adornos del espacio destinado a los espectadores, que en el caso de Aranjuez consistía en:

... seis grandes tibores de China, seis pequeños y dos atrompetados, ..., cinco espejos grandes con sus mesas talladas y doradas, ..., seis cornucopias, siete arañas de cristal de a ocho luces cada una, ..., seis cortinas dobles de grodetur verde con flores de oro, ...; en la pieza anterior: un espejo grande con su mesa, una araña de dieciséis luces y seis cornucopias...<sup>21</sup>.

La admiración y orgullo que Farinelli sentía por los teatros que dirigía queda patente en su *Manuscrito* cuando nos dice, refiriéndose al Coliseo del Buen Retiro: "sin exageracion alguna se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España". Y añade después: "lo propio sucede en el teatrito de Aranjuez, que tampoco se encuentra paraje en que colocar las muchas mutaciones de las serenatas que se han hecho en él"<sup>22</sup>. Precisamente debido a este gran bagaje escénico, se construyó en el Real Sitio la "Casa y galeón" al que antes nos referi-

mos, y sabemos que en el Retiro había tres grandes atarazanas destinadas a almacén de escenarios y vestuario, de manera que pudiera ser reutilizado en las muchas óperas que se montaron entre 1747 y 1758, obteniendo así un considerable ahorro, factor que, según parece, preocupaba bastante a Farinelli.

Las representaciones que los Reyes y sus cortesanos contemplan en los teatros reales, durante los años en los que Carlo Broschi era el principal motor de ellas (1747-1758), fueron esencial y casi exclusivamente de teatro musical (óperas y serenatas). Este tipo de expresión artística es sin duda el más completo, al nutrirse de elementos de todas las artes espacio-temporales, al convivir en él lo efímero y lo permanente, la palabra y el sonido, el color y la fantasía, como expresión de sentimientos y situaciones. Precisamente por esta riqueza expresiva, el teatro musical se va a convertir en el gran protagonista de la cultura del siglo XVIII. La música se utiliza aquí en su doble aspecto, vocal e instrumental, con una clara finalidad: la música instrumental prepara al espectador, sugiere situaciones, subraya con énfasis los momentos cruciales, evoca lo supranatural, sustenta las danzas, etc., mientras que la música vocal expresa "los afectos" contenidos en el texto, comunicándolos en la forma más fácil y eficaz.

El desarrollo de la música teatral o "teatro musical a la italiana" en la Corte fue siempre *in crescendo* desde que, a comienzos de siglo, Felipe V autorizó el establecimiento en Madrid de la Compañía de "Los Trufaldines", con Francesco Bartoli como jefe y director. Su actividad representando óperas en el Teatro de Los Caños del Peral fue muy importante entre



Vestuario del teatro.  
Manuscrito de Farinelli.  
Real Biblioteca.

1708 y 1714 <sup>25</sup>. En los teatros palaciegos (Buen Retiro y Aranjuez principalmente), la actividad teatral estuvo dirigida por el Marqués de Scotti y a continuación por Farinelli.

Durante el reinado de Fernando VI, el Teatro del Palacio de Aranjuez vivió su momento más glorioso, montándose cada temporada nuevas óperas y serenatas, a la vez que, cuando el tiempo era favorable, tenían lugar los espectaculares conciertos al aire libre en los paseos por el río de la célebre "Escuadra del Tajo" como la bautizó Farinelli <sup>26</sup>.

Las obras más destacadas que se montaron a partir de 1751, año en que Bonavía realizó el segundo Teatro del Palacio, como ya vimos, fueron:

1751: *La fiesta china*. Música de Conforto.

1752: *El nacimiento de Júpiter*. Música de Cayetano Latiya.

1754: *La isla desierta*. Texto de Metastasio, y música de José Bono; obra compuesta especialmente para el Real Sitio.

*Las modas*. Letra de Pico della Mirándola y música de Conforto.

1756: *La ninfa smarrita*. Texto de Bonechy y música de Conforto, también especialmente compuesta para el Teatro de Aranjuez.

1758: *La fuerza del genio*. Compuesta como la anterior por Bonechy para que se representase en Aranjuez en la Jornada de primavera de este año.

Cuando había que traducir textos del italiano al castellano se encargaba de ello Orlando Boncuore.

La orquesta que tocaba en estas representaciones en el Teatro de Aranjuez estaba formada por músicos de la Real Capilla, y si bien era menos numerosa que la que actuaba en el Coliseo del Buen Retiro, a la vista de la in-

formación que nos da el propio Farinelli en su ya citado *Manuscrito*, vemos que estaba bien dotada. La compañía treinta músicos que se trasladaban a Aranjuez entre el 25 de abril y el 28 de mayo, con los gastos de viaje y estancia pagados por la Casa del Rey y cobrando por cada ensayo y representación los mismos sueldos que cuando actuaban en Madrid, más una gratificación especial si tocaban embarcados en las falúas. La relación de músicos que nos da Farinelli es la siguiente:

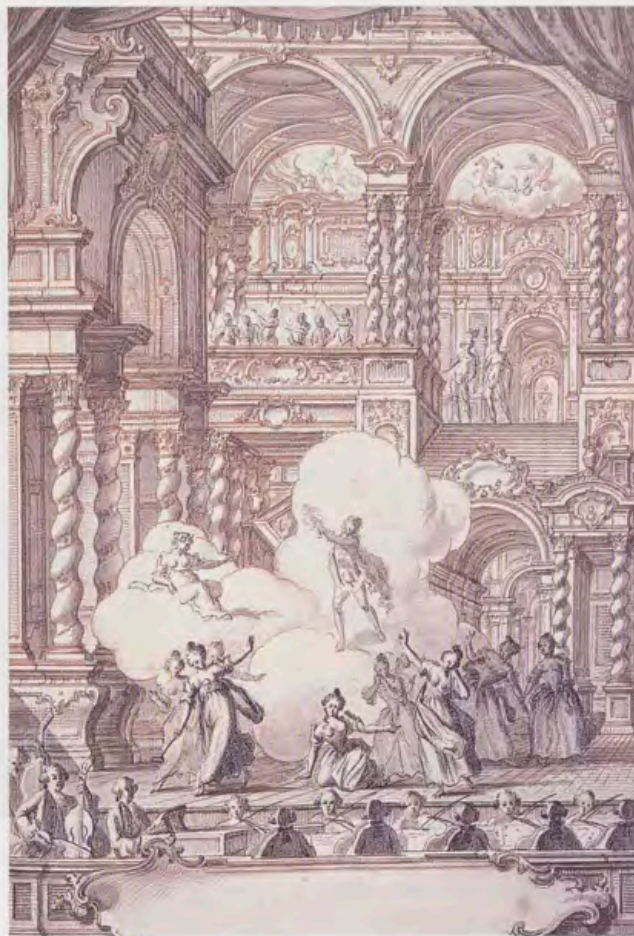
- Maestro y primer clave: Nicolás Conforto.
- Segundo clave: José de Nebra.
- 10 violines: Gabriel Terri, Pablo Facco, Antonio Marquesini, Francisco Manalt, José Bonfatti, Felipe Sabatini, Francisco Fayni, Esteban Hiseren, Francisco Lenzi y Felix Vivencio.
- 2 violas: Juan Ledesma y Francisco Guerra.
- 2 violones: Domingo Porretti y Antonio Villanson.
- 2 contrabajos: Carlos Millorini y Bernardo Alberich.
- 4 oboes: Manuel Cavazza, Luis Misón, Francisco Mestres y Juan López.
- 2 trompas: Antonio Scheffler y José Pincaut.
- 2 clarines: Felipe Crespo y Antonio Schariel.
- 2 fagotes: Francisco Bordás y Domingo Oriolo.
- 2 timbales: José Boca y Manuel Enríquez.
- 1 templador de instrumentos: Felipe Gaular.
- 1 copiante: José Alguero <sup>25</sup>.

Como vemos, se trata de una orquesta en la que aparecen bastante equilibradas la cuerda y el viento, siempre con la compañía del bajo continuo a cargo de los maestros Conforto y Nebra. Me parece curioso señalar la acumulación de apellidos italianos en la cuerda, mientras que apenas aparecen en los instrumentos de viento.

En cuanto a los cantantes, aparecen destacados, entre los que actuaron en Aranjuez entre 1751 y 1758, los italianos: Ana Peruzzi (1752), Elena Pieri (1752, 1753 y 1754), Teresa Castellini (de 1751 a 1757), Regina Mingotti (1753), Juan Manzoli (1751 y 1752), Domingo Panzacchi (1752 a 1757), Manuel Cornacchini (1753 a 1755), Felipe Elisi (1754 y 1757), Santiago Veroli (1756 a 1758), Antonio Raaff (1756 a 1758), los graciosos Rosa Puccini y Miguel Zanca (1757 y 1758) y José Aprile, llamado "Sciroletto" (1758) <sup>26</sup>.

Con la muerte de la Reina Bárbara de Braganza en agosto de 1758, y la del desconsolado Fernando VI justo un año después, el mundo fantástico y particular de la música y del teatro va a perder dos figuras extraordinarias que habían sabido desempeñar, simultáneamente y a la perfección, los papeles de protectores, mecenas plenos de magnanimidad, y practicantes ellos mismos de la interpretación musical. A Doña Bárbara debemos la llegada a España, donde permanecerá hasta su muerte, de Domenico Scarlatti, con lo que esto supuso para nuestra música de tecla; a Fernando VI, la protección que dispensó a Albero, Nebra, Herrando, etc.; y a los dos, el haber creado un ambiente de paz y prosperidad para las artes y en particular para la música.

La llegada del nuevo Rey va a suponer en Aranjuez el desmantelamiento del Teatro del Palacio. En octubre de 1759 se ordena al tramoyista Santiago Bonavera que se traslade a Aranjuez "para recoger los Bastidores y demás efectos del Teatro, que se hallan en los Quartos Baxos de este Real Palacio... y que los gastos de este transporte se satisfagan de los caudales destinados a las obras corrientes..." <sup>27</sup>.



Escena de una representación de ópera. Manuscrito de Farinelli. Real Biblioteca.

En estos años está ya en la escena arquitectónica de Aranjuez Jaime Marquet, el arquitecto francés que va a sustituir a Santiago Bonavía al morir éste en 1760, como "Arquitecto de Cámara de S.M. y Director principal de las reales obras del Real Sitio de Aranjuez". En cumplimiento de su trabajo, Marquet hace un reconocimiento del Palacio en julio de 1762, en el que ve la necesidad de efectuar reparaciones "en la armadura que cubre el salón grande del Coliseo", declarando que "se haze preciso hechar una contra armadura de tirantes encima del arco toral de la media naranja nueva, para obviar la gran gotera que se ha manifestado en el techo de dicho salón", obra que según su estimación costará 30.000 reales de vellón <sup>28</sup>. Con esta obra técnica para quitar humedades, no se trataba de poner a punto el Teatro, que en estos años estaba ya muerto, sino de salvar la estancia palaciega que un año después, en septiembre de 1763, se va a convertir en nuevo "Quarto" del Infante Don Antonio. En efecto, el 20 de septiembre Santiago Bonavera "está desocupando la Pieza del Coliseo del Palacio de este Real Sitio". Las obras de remodelación las dirigió Jaime Marquet, a quien se le ordena que lo haga sin dilación y pidiendo el dinero necesario, "sin detenerse por este concepto", debiendo tener todo acabado y dispuesto para la Jornada de 1764 <sup>29</sup>. Siempre es triste ver desaparecer un espacio que había servido durante años como ámbito de creación artística, de ilusión y fantasía, de emociones y sueños diversos, aunque en este caso parece que muere para que nazca otro mejor. Habrán de pasar sólo tres años para que el mismo Jaime Marquet construya el Teatro nuevo de Aranjuez, ya fuera del Palacio y como edificio independiente <sup>30</sup>.



Francesco Battaglioli. Palacio de Aranjuez. Museo del Prado, Madrid.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Sobre este edificio ver: A. Madruga Real, "Arquitectura y Espectáculo: La Plaza de Toros de Aranjuez", en *Reales Sitios*, nº 127, 1996, pp. 2-11.
- <sup>2</sup> Sobre este acontecimiento ver M.T. Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Colec. Riada, Ed. Doce Calles, Aranjuez, 1991.
- <sup>3</sup> En España hay dos ejemplos de teatros estables con planta en forma de herradura realizados en estos años: el de La Olivera de Valencia en 1618 y el de la Montería de Sevilla en 1625.
- <sup>4</sup> C. López y Malta, *Historia descriptiva de Aranjuez* (1868), Ed. Doce Calles, Aranjuez, 1988, p. 158.
- <sup>5</sup> AGP, Ca. 14.152.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> AGP, Ca. 14.154.
- <sup>8</sup> AGP, Ca. 14.154.
- <sup>9</sup> Bonavía, con su acostumbrada prolijidad, se queja así y dice también que está "sumamente sofocado" por no poder pagar a los artifices, ni "los materiales que aora devían estar gastando". AGP, Ca. 14.154.
- <sup>10</sup> AGP, Ca. 14.154.
- <sup>11</sup> AGP, Ca. 14.154.
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> AGP, Ca. 14.193.
- <sup>15</sup> *Manuscrito de Carlo Broschi Farinelli*, Estudio de C. Morales Borrero, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 12.
- <sup>16</sup> AGP, Ca. 14.194.
- <sup>17</sup> El contrato se hace con Domingo Rebuella y Matheo de Amago "vecinos desta villa de Madrid y Maestros de obras en ella", los cuales se comprometen a realizar la obra para la fecha indicada, ateniéndose a los diseños de Bonavía y a su entera satisfacción, por 75.000 reales, y se firma en el Buen Retiro el 11 de septiembre de 1751. El contrato consiste en una memoria exhaustiva de las condiciones y detalles de la construcción, cuya lectura es sumamente instructiva. AGP, Ca. 14.194.
- <sup>18</sup> AGP, Ca. 14.194.
- <sup>19</sup> Morales Borrero, 1987, p. 57 [cit. n. 15].
- <sup>20</sup> Morales Borrero, 1987, p. 58 [cit. n. 15].
- <sup>21</sup> Morales Borrero, 1987, pp. 56-57 [cit. n. 15].
- <sup>22</sup> Morales Borrero, 1987, p. 19 [cit. n. 15].
- <sup>23</sup> Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, s. XVIII, Editorial Alianza Música, Madrid, 1985, p. 345.
- <sup>24</sup> Para todo lo concerniente a estas celebraciones ver el Estudio del Manuscrito de Farinelli, de C. Morales Borrero (1987).
- <sup>25</sup> Morales Borrero, 1987, p. 21 [cit. n. 15].
- <sup>26</sup> Morales Borrero, 1987, pp. 46-55 [cit. n. 15].
- <sup>27</sup> AGP, Ca. 14.215.
- <sup>28</sup> AGP, Ca. 14.219.
- <sup>29</sup> Carta mandada desde San Ildefonso el 26 de septiembre de 1765 con las instrucciones para Jaime Marquet. AGP, Ca. 14.220.
- <sup>30</sup> De este nuevo Teatro tratará nuestro próximo artículo, que se publicará en esta misma revista.

# Dibujos de Maella para las decoraciones alegóricas de los Palacios Reales

Por Carmen Díaz Gallegos

El pintor valenciano Mariano Salvador Maella (1759-1819) está ampliamente representado en los álbumes de dibujos de Fernando VII de la Real Biblioteca, circunstancia ésta a la que nos hemos referido en repetidas ocasiones <sup>1</sup>, y lo está de una manera especial por lo que se refiere a dibujos para las decoraciones murales de los Palacios Reales y Casas de Campo llevadas a cabo durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Como breves apuntes sobre la trayectoria de Maella, destacamos que fue discípulo de

su padre, también pintor, y ya en Madrid, de Felipe de Castro y Antonio González Velázquez. Más adelante, después de estudiar en Roma becado por la Real Academia de San Fernando, trabajó por algún tiempo bajo la dirección de Mengs. Sus carreras cortesana y académica fueron brillantes. Fue nombrado Teniente Director de Pintura de la Academia en 1772; Pintor de Cámara, en 1774; Director de Pintura en el mismo año; y Director General de la Academia en 1795, llegando a ser primer Pintor de Cámara en 1799, junto con Goya.



Juno ordena a Eolo que suelte los vientos contra Eneas. Dibujo n° 136 del tomo III.



La Apoteosis de Adriano. Dibujo n° 17 del tomo II.

En su obra, como en la de otros artistas españoles de su tiempo, están patentes tanto la tendencia rococó, que derivaba fundamentalmente de las enseñanzas de Giaquinto y de Tiepolo, como el pulimento neoclásico de Mengs<sup>2</sup>.

La labor de Maella como dibujante fue muy amplia y, por fortuna, al ser numerosos los dibujos conservados, va siendo conocida con detalle. Muchos de estos dibujos están hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo del Prado, en la Real Biblioteca y en el Museo de San Pío V de Valencia.

Maella imita en sus dibujos el estilo de Corrado Giaquinto, tomando incluso elementos de Luca Giordano, pero la disciplina de Mengs y su técnica más atenta y cuidadosa se reflejan de manera especial en ellos. M<sup>a</sup> Dolores Mollinedo, basándose en su estudio de los dibujos de la Biblioteca Nacional y del Museo del Prado, describe con gran precisión los recursos técnicos que Maella emplea en su faceta de dibujante. Señala cómo nuestro artista solía plantear las primeras ideas con la pluma en forma de rasguño, aunque en ocasiones este paso lo constituyen unos someros trazos de lápiz grueso. Frecuentemente el artista pasa esta idea a tinta y aguada para enmarcarla en un ambiente, señalando con pinceladas de aguada las zonas en sombra de la composición. Siguen a continuación los estudios de composición a lápiz, fijándose en los personajes, descendiendo a los detalles y rayando las zonas en sombra con el mismo lápiz. Como es frecuente en otros artistas del momento, Maella hace estudios parciales de figuras y de paños empleando el lápiz negro y el rojo, completamente acabados. Después de diseñar una composición utilizando el lápiz, la tinta y la aguada y, una vez efectuados los estudios parciales definitivos, Maella pasa la composición a cuadrícula, donde se refleja un afán de perfección que lleva al autor a realizar un estudio minucioso de los componentes de cada una de las divisiones<sup>3</sup>.

La mayor parte de los dibujos previos para composiciones murales conservados en la Real Biblioteca no han sido aun publicados, a excepción de los que aparecieron en el *Catálogo* de la Exposición dedicada a Francisco Sabatini, lamentablemente sin incluir reproducciones fotográficas de los mismos, y poniendo más el acento en el enmarcamiento de las distintas composiciones, considerado como decoración arquitectónica. Se dieron a conocer los dibujos preparatorios para las siguientes decoraciones del Palacio Real de Madrid: *La Unión de las Cuatro Virtudes Cardinales*, *Juno ordenando a Eolo que suelte los vientos contra Eneas* y *La Apoteosis de Adriano*, junto a dos proyectos para pinturas murales no identificados con obras acabadas<sup>4</sup>. Fue objeto de estudio en otra publicación el dibujo de *Juno y Eneas* preparatorio para la pintura del techo de una de las salas del lado Este del Palacio Real de Madrid, conocida hoy como Sala de Billar<sup>5</sup>.

#### PALACIO REAL DE MADRID

Cuando Maella se disponía a pintar las bóvedas que le habían encomendado en el Palacio Real de Madrid ya estaban acabadas las pinturas de Corrado Giaquinto para la Escalera Principal con el *Triunfo de la Religión y de la Iglesia*, la del Salón de Columnas de-

dicada a alegorizar *El nacimiento del Sol*, la de la Capilla sobre *La Santísima Trinidad y la Coronación de la Virgen*. También estaban concluidas las pinturas de Giambattista Tiepolo, *La Apoteosis de Eneas* de la Sala de Guardias; *El Poder y Grandeza de la Monarquía española*, de la Saleta Oficial; y *La Apoteosis de la Monarquía española*, del Salón del Trono. Mengs había pintado *La Aurora*, *Las Cuatro Estaciones y las Cuatro partes del día*, para el Tocado de la Reina; *El triunfo de Hércules* y *La Apoteosis del Emperador Trajano* en la Antecámara y Saleta de Gasparini respectivamente<sup>6</sup>. Este aspecto debe ser tenido muy en cuenta, pues Maella disponía así de un repertorio iconográfico en el que poder inspirarse para sus propias obras, basado fundamentalmente en el conocimiento de los Tratados de Cesare Ripa, Vincenzo Cartari y de Charles Nicolás Cochin<sup>7</sup>. Se trataba de utilizar el lenguaje de las alegorías para ensalzar los hechos más sobresalientes del Monarca reinante, en el terreno político, militar pedagógico o científico y religioso, aunque las noticias que se conocen sobre el programa iconográfico del Palacio Nuevo se refieren sobre todo a la decoración escultórica<sup>8</sup>.

Seguiremos un orden cronológico al ir describiendo los dibujos previos a las distintas pinturas murales, citando en primer lugar la titulada *Juno ordenando a Eolo que suelte los vientos contra Eneas*<sup>9</sup>, obra que data de 1769. Aquí aparece Juno frente a Eolo, representado como figura masculina llevando la llave que simboliza su poder sobre los vientos, encerrados estos en la gruta llamada Eolia. Juno está junto a su carro de triunfo con acompañamiento de ninfas y genios. Siguiendo el relato del *Libro Primero* de la *Eneida*, vemos cómo la esposa de Júpiter desciende del Olimpo y pide a Eolo que emplee todo su poder para destruir la escuadra de los troyanos, mandada por Eneas, y le promete por esposa a Deiopea, una de las ninfas que le servían. La pintura definitiva muestra fielmente la composición y figuras de este dibujo. Otro dibujo de la colección de Fernando VII presenta otra versión sobre el mismo tema, menos elaborado y donde se aprecian diferencias en el tratamiento y disposición de las figuras<sup>10</sup>. Los álbumes cuentan además con dos dibujos para *Las Virtudes Cardinales* de la Pieza de la Infanta María Victoria, obra fechada en el año 1786. El primero de ellos es una idea previa bastante imprecisa, tratada a base de lápiz grueso y aguada sepia, donde destaca el trazado rococó de las líneas que enmarcan la escena<sup>11</sup>; el segundo, aunque también poco concluido, contiene todos los componentes del fresco: cuatro figuras femeninas alegóricas de las Virtudes Cardinales y un grupo de "putti" volando hacia ellas con la corona de laurel como símbolo de triunfo<sup>12</sup>.

Sin duda, el proyecto de mayor empeño, y donde se ve más claramente la huella de Mengs, es la pintura para la Sala de Vestir de Carlos III, actual Cámara Oficial, sobre el tema de *La Apoteosis de Adriano*, obra que el propio Maella firma y fecha en el año 1797 en un rollo de papel pintado a los pies de la figura que representa la Filosofía. Los álbumes contienen dos diseños para esta composición, uno pasado a cuadrícula<sup>13</sup> con casi todos los componentes de



La Unión de las Cuatro Virtudes Cardinales. Dibujo n° 63 del tomo II.

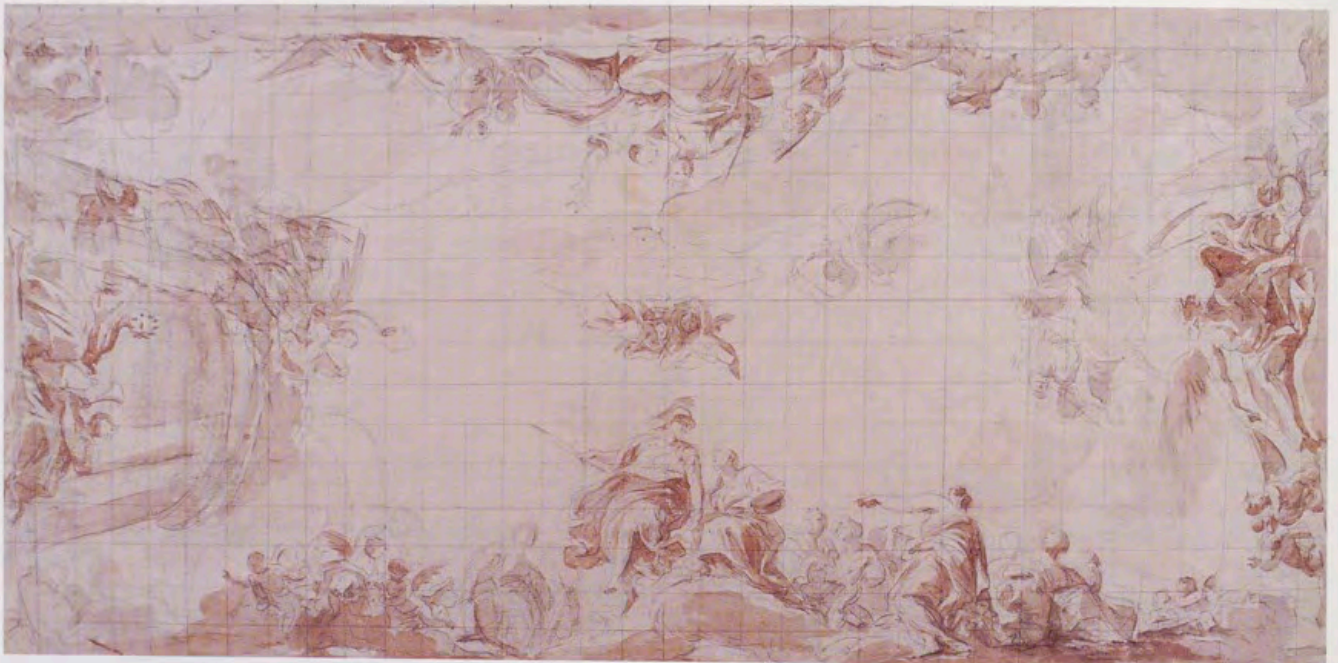
la obra acabada, cuyo asunto principal es la figura del Emperador Adriano con la esfera terrestre como trono, rodeado por aureola de niños con laureles y palmas, siendo coronado por Minerva y acompañado por la Magnanimidad. A los pies del Emperador está la figura de Hércules, personificación del Heroísmo. Un grupo de alegorías, que en la versión definitiva serán la Victoria y Marte, sirven para conducir la mirada del espectador desde el Emperador hasta los pueblos sometidos. Estos se distinguen con facilidad en el dibujo junto a unos despojos guerreros, representados como figuras masculinas aherrojadas y en actitud de sumisión. Asimismo se distinguen con relativa facilidad en el dibujo las alegorías de las Virtudes Cardinales con sus respectivos atributos. Las alegorías de España y la Paz unidas presiden el lado menor izquierdo del conjunto, teniendo a su izquierda la figura de un hombre domando un caballo, relacionado bien con España o bien con la Bética, lugar de nacimiento del propio Adriano. Otras figuras dibujadas pasarán a ser en la pintura mural personificaciones relacionadas con la Agricultura, la Prosperidad y la Felicidad Pública. El lado mayor opuesto al grupo principal difiere bastante en el dibujo de la pintura definitiva. De las pocas figuras que lo ocupan la principal es la Filosofía, mujer con un libro abierto y cetro en su mano iz-

quierda, tiene a su derecha e izquierda alegorías de las Artes y las Ciencias. Por último, en el lado menor restante está la Historia, que escribe acerca de las hazañas del Emperador y apoya su libro sobre el Tiempo, personificado como un hombre anciano al que acompañan unos geniecillos, portadores de la característica guadaña y un reloj de arena. El artista ha dejado en los ángulos unos espacios en blanco donde situará más tarde las alegorías de los cuatro elementos. El segundo dibujo, "de presentación" <sup>14</sup>, está más acabado y en él se distinguen algunas figuras cuyos rasgos quedaban aún difusos en el dibujo antes comentado, como las alegorías de la Victoria y Marte a los pies del Emperador, la Agricultura y la Abundancia junto al grupo de la Paz y España y la Elocuencia próxima a la Historia. La Fama aparece en las dos composiciones, estando definidas ya en este segundo ejemplo las alegorías de los medallones situados en los ángulos, así como el enmarcamiento arquitectónico del conjunto. Este segundo dibujo se encuentra muy próximo al boceto previo a la decoración mural existente en el Museo de San Pío V de Valencia <sup>15</sup>.

Existe otro dibujo preparatorio de Maella en el Museo del Prado, también transferido a cuadrícula, obra considerada por varios autores <sup>16</sup>, excepto por Pérez Sánchez <sup>17</sup>, previa para *La Apoteosis de Adriano*, aun-



Alegoría de la Paz. Dibujo n° 85 del tomo II.



La Apoteosis de Atenea. Dibujo n° 27 del tomo II.

que muchos de los elementos que contiene están más próximos al tema de *España acompañada de las cuatro partes del mundo*, obra fechada en 1792, que decora la bóveda del Salón de Baile en la Casita del Labrador de Aranjuez. Este dibujo, por tanto, parece estar a mitad de camino entre la composición de la Casita del Labrador, a la que haremos referencia cuando hablemos de la actividad de Maella en Aranjuez, y la del Palacio Real de Madrid, de fecha posterior.

#### CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL

En 1788 Maella se encuentra en El Escorial trabajando en las pinturas de cuatro bóvedas de la Casita del Príncipe: *Alegoría de la Primavera*, *Alegoría de la Fama y España*, *Rapto de Ganímedes* y *Alegoría de la Paz*, de la cual ofrecemos un estudio preparatorio<sup>18</sup>. La figura que simboliza la Paz se muestra en el fresco como una matrona sosteniendo en su mano derecha un ramo de olivo y en la izquierda una figurita de Pallas Atenea, diosa de la Sabiduría. A sus pies un genio



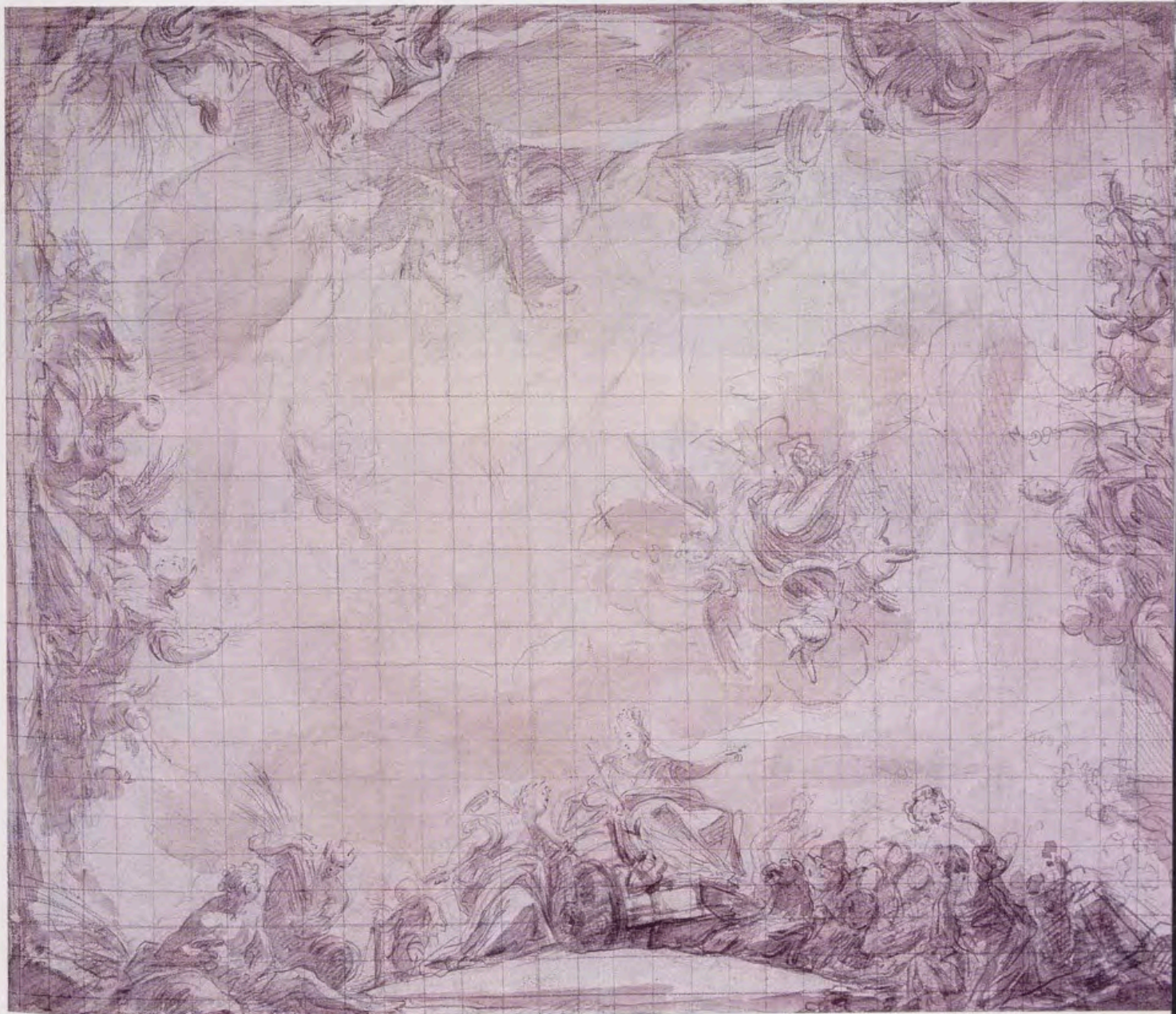
España acompañada de las cuatro partes del mundo. Dibujo n° 23 del tomo II.

vuelca el cuerno de la Abundancia repleto de frutos. El dibujo, resuelto en trazos maestros de pluma gruesa sobre base de lápiz negro, sigue la iconografía tradicional de Ripa, cambiando la estatuilla de Palas Atenea por un asta de lanza, significando con ello la Paz duradera.

#### CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL PARDO

Durante los últimos meses del año 1789 y principios de 1790 Maella está en El Pardo pintando la bóveda de la

templo clásico, el Templo de la Fama o de la Inmortalidad, seguida de otras figuras femeninas. En el lado derecho se distinguen la Justicia y la Paz, mientras en el lado mayor opuesto se apunta la presencia de la Agricultura, la Abundancia y la Felicidad Pública. Por el cielo raso revolotean multitud de genios alados. En el siguiente dibujo <sup>20</sup> se ven pocos cambios, ya pasado a cuadrícula, muestra un estudio más detallado de cada una de las figuras y está en relación directa con otro del Museo del Prado sobre la alegoría de Atenea



La diosa Cibeles ofreciendo a la tierra sus producciones. Dibujo n° 31 del tomo II.

Sala de la Colgadura de Terciopelo de la Casita del Príncipe, con el tema *La Apoteosis de Atenea*. La colección de Fernando VII cuenta con cuatro dibujos preparatorios para este asunto. El primero de ellos <sup>19</sup> es un estudio de composición hecho a pluma sobre base de lápiz negro, con toques de aguada para marcar volúmenes y efectos de luz. Las figuras están poco perfiladas, de manera que pueden distinguirse muy pocas alegorías salvo la principal, Atenea, situada junto a un

como divinidad protectora de las Artes y las Ciencias <sup>21</sup>. El tercer dibujo <sup>22</sup> presenta algunas variantes con respecto a los dos anteriores pero se asemeja más a la pintura mural, añadiendo algunos elementos y efectuando cambios de localización en algunas alegorías. Finalmente, el cuarto estudio <sup>23</sup>, ya muy elaborado, contiene casi todos los componentes de la compleja alegoría que se ha dado en llamar *Apoteosis de Atenea* en su versión definitiva.

#### CASITA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ

La Casita del Labrador, construida entre 1791 y 1800, es uno de los edificios más significativos del Neoclasicismo español para el cual Maella tuvo el encargo de decorar tres de las bóvedas: *España acompañada de las cuatro partes del mundo*, en el Salón de Baile; *Las Cuatro Estaciones*, en el Salón de María Luisa; y *Alegoría de los cuatro elementos*, para la Sala de Billar. Nuestro artista estuvo asistido en estos trabajos por su cuñado, Zacarías González Velázquez, y empleó aquí recursos estéticos del clasicismo más depurado. Pasamos a comentar los diseños preparatorios para estas decoraciones pictóricas contenidos en los álbumes y comenzamos por los dos relacionados con *España acompañada de las cuatro partes del mundo*, obra firmada y fechada por Maella en 1792. El primero de ellos <sup>24</sup> es un estudio de composición muy concluido, con idéntica significación alegórica que la pintura del Salón de Baile, pero expresada a través de representaciones en ocasiones diferentes. El tema central está constituido por la imagen sedente de España coronada por guirnalda sostenida por *putti*; a su lado la Paz y la Fe, a la que acompañan otras dos figuras poco acabadas, que deben ser la Esperanza y la Caridad. En planos próximos al trono pueden verse alegorías de la Agricultura,

la Abundancia y el Comercio. Otro de los componentes clave son las representaciones de las cuatro partes del mundo, cuya presencia queda solamente apuntada por cuatro matronas sedentes, coronadas, a las que acompaña la representación, muy esquematizada, de sus atributos: un edificio para Europa y tallos de plantas exóticas para el resto. La composición continúa con grupos alusivos a las Artes y las Ciencias, flanqueando un escudo con corona real sostenido por figuras sin acabar, que serán las cuatro Virtudes Cardinales en la decoración mural. Por último, están presentes la Historia, escribiendo sus memorias sobre el Tiempo, y la Fama. El siguiente es un dibujo "de presentación" <sup>25</sup> muy similar en su planteamiento general al dibujo para la *Apoteosis de Adriano* antes comentado. En él están presentes, dentro del grupo principal de alegorías, la figura de España con alusiones a la Religión, a las Virtudes, la Sabiduría y el Heroísmo, personificado por Hércules, acodado sobre el Escudo Real. El resto de las personificaciones: las cuatro partes del mundo y las figuras alusivas a la Felicidad Pública, las Ciencias, la Historia y la Fama aparecen distribuidas por el resto de la composición.

Maella decoró también la bóveda del Salón de María Luisa en la misma Casita, con un asunto relacionado



Composición alegórica. Dibujo n° 18 del tomo II.



Alegoría de los cuatro elementos. Dibujo nº 15 del tomo II.

con *Las cuatro estaciones* o *La diosa Cibeles ofreciendo a la tierra sus producciones*, fechada en el año 1798<sup>26</sup>. Y pasamos a comentar el dibujo preparatorio correspondiente de la Real Biblioteca<sup>27</sup>. El tema principal está constituido por la diosa Cibeles sentada en su carro, quien tiene a su derecha las figuras alusivas a los sacerdotes que celebraban sus fiestas con danzas, al son del tambor y los címbalos, y a su derecha alegorías relacionadas con el cultivo de la tierra y sus frutos: una mujer que lleva una azada y un sátiro con haz de espigas. En el lado opuesto aparece Apolo en su carro surcando el firmamento, junto a personificaciones de los ríos y los océanos. Asimismo están presentes la Agricultura y la Prosperidad o la Abundancia, en sustitución de las representaciones tradicionales de las cuatro estaciones de la versión pictórica definitiva.

Han llegado hasta nosotros dos bocetos preparatorios para esta decoración mural, ambos en colecciones particulares, uno en lienzo<sup>28</sup> y otro al óleo sobre madera, en maqueta, como boceto "de presentación"<sup>29</sup>. El Metropolitan Museum de Nueva York guarda un dibujo preparatorio para este asunto<sup>30</sup> en el que se observan importantes variantes, siendo el dibujo del Palacio Real muy similar a la composición reflejada en la maqueta. La Biblioteca Nacional también conserva dos estudios para figuras de ángeles niños<sup>31</sup> que aparecen en esta composición de *La diosa Cibeles y las cuatro estaciones*.

La última decoración de Maella en la Casita del Labrador de la que se tiene noticia es la *Alegoría de los cuatro elementos*, del año 1806, para la bóveda de la Sala de Billar. Pasamos a comentar los tres dibujos de la colección de Fernando VII que podríamos con-

siderar preparatorios para este asunto, aunque presentan diferencias significativas. El primero de ellos<sup>32</sup> es un esquema rectangular cuyo elemento principal es la Aurora surcando el firmamento, precedida por el Lucero Vespertino y seguida por las Horas. El resto de las alegorías rodean al tema principal, distribuidas entre los tres lados restantes: ocupando un espacio a la derecha de la Aurora vemos la personificación de la Primavera, como matrona con flores en el alda, el cuerno de la abundancia y amorcillos que sacan frutos de unos cestos. Le sigue la tradicional alegoría del Verano con escena de siega y campesinos descansando. En el lado mayor opuesto está el dios Baco, sentado, con un racimo de uvas y unas copa en la mano, junto a unos sátiros y amorcillos con racimos y cestos repletos de uvas alusivos al Otoño. El Invierno es un anciano calentándose junto a una hoguera, seguido inmediatamente por la alegoría del Tiempo. Hay otro dibujo en la colección que repite el esquema antes descrito, presentando solamente diferencias en cuanto a la mayor minuciosidad en el tratamiento de sus componentes<sup>33</sup>. Por último, en el tercer ejemplo<sup>34</sup>, de idéntico contenido programático, se observan cambios de localización de las alegorías. La pintura definitiva muestra a Apolo en su carro surcando el firmamento al lado de divinidades marinas. Está rodeado de alegorías de los cuatro elementos de la naturaleza: Agua, Aire, Tierra y Fuego. De lo expuesto se deduce que Maella en sus estudios preliminares cambiaba a menudo de idea, combinando las distintas alegorías en distintas composiciones estrechamente vinculadas entre sí en lo referente a mensaje y contenidos.

# NOTAS

- <sup>1</sup> C. Díaz Gallegos, "Los Álbumes de Dibujos de Fernando VII", *Antiquaria*, n° 96, 1992, pp. 46-51.
- <sup>2</sup> Catálogo de la exposición *Homenaje a los Pintores de Cámara: Los Pintores de la Casa de Borbón en el Siglo XVIII*. Manuel Barbié. Galería de Arte. Madrid, 1978. (Estudio preliminar por Carlos Seco Serrano). El conjunto de la obra de M. S. Maella ha sido en los últimos años objeto de estudio de distintos autores: S. Alcolea, *Mariano Salvador Maella. 1739-1819*, "The Register of The Museum of Art". The University of Kansas. Vol. III, n° 89, 1968, pp. 24-45. J[unquera] de Vega: "M. S. Maella (1)", *Reales Sitios*, n° 37, pp. 117 - 128.- "M. S. Maella (2)", *Reales Sitios*, n° 38, 1973, pp. 129-136. "M. S. Maella (5)", *Reales Sitios*, n° 39, pp. 137-148. "M. S. Maella (4)", *Reales Sitios*, n° 40, 1974, pp. 149-160. "M. S. Maella (5)", *Reales Sitios*, n° 41, 1974, pp. 161-168. (Los artículos de J. de Vega contemplan la obra de Maella en las Colecciones del Patrimonio Nacional). J.L. Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*. Madrid, 1991. *Mariano Salvador Maella, Vida y obra*. Zaragoza, 1996. Esta última obra presta especial atención al estudio de la biografía de M. S. Maella, apoyado siempre en una base documental, paralelamente a su trayectoria artística. Además el libro contiene un catálogo en el que se recogen los distintos aspectos de su producción, tanto como pintor, como en su faceta de dibujante (aunque excluye los dibujos de la Real Biblioteca) y sus grabados.
- <sup>3</sup> M<sup>a</sup> D. Mollinedo, "Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella", *Archivo Español de Arte*, n° 182, 1975, pp. 145-146.
- <sup>4</sup> C. Díaz Gallegos, *Francisco Sabatini 1721-1797* [Catálogo de la exposición]. Madrid, 1995, pp. 286-287.
- <sup>5</sup> C. Díaz Gallegos, "Hallazgo de una pintura mural de Maella en el Palacio Real de Madrid: «Juno manda a Eolo que suelte los vientos contra Eneas»", *Reales Sitios*, n° 118, 1995, p. 72.
- <sup>6</sup> A. Espinós Díaz, *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries* [Catálogo de la exposición]. Indianápolis, 1997, p. 178.
- <sup>7</sup> Maella realizó otras pinturas murales para el Palacio Real de Madrid, además de las ya citadas. Éstas son: *El Tiempo descubriendo la Verdad y tondos con las alegorías de las cuatro estaciones* (1765) en la Antecámara de la Reina Cristina; *Hércules entre la Virtud y el Vicio* (1765) en el Salón de Armas; *La adoración del Cordero Místico* (1765) en la Sala de las Reliquias; *El triunfo de la Virtud, La verdadera Gloria y La Historia escribiendo sus memorias sobre el Tiempo*, estas últimas acabadas en 1785, decorando las bóvedas de la antigua Biblioteca de Palacio (con Isabel II se trasladó la citada Biblioteca a la planta baja). Las dos primeras en la actualidad corresponden a las habitaciones privadas de la Reina Victoria Eugenia; la última, al Salón de Consejos. Maella pintó también la bóveda del Oratorio de Damas con el tema de *La Asunción de la Virgen y tondos con ángeles niños*, obra fechada en 1790, de la cual se conservan varios estudios en los álbumes de la Real Biblioteca, pero que no estudiamos aquí por ser de diferente temática y enlazar con otros aspectos de la trayectoria de su autor.
- <sup>8</sup> C. Morterero, "Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n° 51, 1972, pp. 57-68. J.M. Morazán, "El Padre Sarmiento y su sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el Palacio Real de Madrid". *Revista de Ideas Estéticas*, n° 149, 1979, pp. 265-285.
- <sup>9</sup> N° 85 del tomo II. Lápiz negro y toques de clarión sobre papel azulado. 585 x 244 mm.
- <sup>10</sup> N° 156 del tomo III. Lápiz negro y toques de clarión sobre papel preparado con aguada grisácea. 290 x 242 mm.
- <sup>11</sup> N° 62 del tomo II. Lápiz negro y aguada gris sobre papel verjurado. 250 x 146 mm.
- <sup>12</sup> N° 65 del tomo II. Lápiz negro y aguada gris sobre papel verjurado. 228 x 146 mm.
- <sup>13</sup> N° 25 del tomo II. Lápiz negro y aguada gris sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz negro. 555 x 510 mm.
- <sup>14</sup> N° 17 del tomo II. Lápiz negro y aguada gris sobre papel verjurado. 456 x 588 mm.
- <sup>15</sup> A. Espinós Díaz, 1997, pp. 178-179 [cit. n. 6].
- <sup>16</sup> J.L. Morales y Marín, 1991, p. 114 [cit. n. 2]. J.L. Morales y Marín, 1996, pp. 172 y 201 [cit. n. 2]. A. Espinós Díaz, p. 79 [cit. n. 6].
- <sup>17</sup> A.E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C - Z*. Madrid, 1977, p. 71.
- <sup>18</sup> N° 85 del tomo II. Lápiz negro, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado. 165 x 208 mm.
- <sup>19</sup> N° 78 del tomo II. Lápiz negro, pluma y aguada gris sobre papel verjurado. 140 x 270 mm.
- <sup>20</sup> N° 28 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz rojo. 258 x 481 mm.
- <sup>21</sup> A.E. Pérez Sánchez, pp. 70-71, lám. 57 [cit. n. 17].
- <sup>22</sup> N° 26 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz negro. 259 x 395 mm.
- <sup>23</sup> N° 27 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz negro. 254 x 515 mm.
- <sup>24</sup> N° 25 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz negro. 346 x 527 mm. N° 30, a pluma, en el ángulo inferior derecho.
- <sup>25</sup> N° 18 del tomo II. Lápiz negro y aguada gris sobre papel verjurado. 410 x 566 mm.
- <sup>26</sup> J.L. Morales y Marín, 1996, n° Cat. 175, p. 175.
- <sup>27</sup> N° 31 del tomo II. Lápiz negro sobre papel verjurado. Cuadrulado con lápiz negro. 429 x 355 mm.
- <sup>28</sup> J.L. Morales y Marín, 1996, n° Cat. 176, p. 174 [cit. n. 2].
- <sup>29</sup> Catálogo de la exposición *Homenaje a los Pintores de Cámara ... 1978*, n° Cat. 10. J.L. Morales y Marín, 1996, n° Cat. 56, p. 202 [cit. n. 2].
- <sup>30</sup> *Ibid*, n° Cat. 10.
- <sup>31</sup> A. Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, n°. Cat. 1370 y 1372. M.D. Mollinedo, 1975, p. 155, lám. VII. J.L. Morales y Marín, 1996, n°. Cat. 55 y 57, p. 202 [cit. n. 2].
- <sup>32</sup> N° 22 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. 546 x 485 mm.
- <sup>33</sup> N° 21 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. 260 x 489 mm.
- <sup>34</sup> N° 15 del tomo II. Lápiz negro y aguada sepia sobre papel verjurado. 259 x 494 mm.

# El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)

Por Pedro Moleón Gavilanes

Corresponde a Don León Gil de Palacio (Barcelona, 1778-Segovia, 1849) la iniciativa de reunir en Madrid, bajo la protección del Rey, una colección de maquetas de arquitectura civil y de Sitios Reales y ciudades españolas en lo que quiso llamar Real Gabinete Topográfico y Artístico de Fernando VII. Sobre la existencia de tal establecimiento eran conocidas hasta ahora algunas noticias. Las más fiables, tanto del Real Gabinete como de la figura de su creador y director, están expuestas por Venancio Silbén Cordal en un folleto de 38 páginas que titula *Biografía del señor Don León Gil de Palacio*, y firma en Madrid el 1º de enero de 1892<sup>1</sup>. Era Don Venancio hijastro de Gil de Palacio, militar como él y devoto de su memoria, por lo que en el breve texto de su obrita pesa más el cariño que profesaba a su padrastro y el interés por vindicar su recuerdo que los datos precisos sobre sus obras. Debemos a Silbén Cordal, sin embargo, un cierto detalle en la información de las vicisitudes de la carrera militar de Gil de Palacio, la transcripción de las actas que reconocen sus méritos para ser aceptado como miembro de las Reales Academias de Nobles Artes de Valladolid y Madrid e incluso el hecho de poder conocer el rostro del biografiado, ya que incluye en el folleto citado la fotografía de un retrato pintado del personaje.

Hasta el momento de la creación del Real Gabinete Topográfico, la vida de León Gil de Palacio se resume en dos etapas bien distintas. Inicialmente sólo la carrera de las armas parece acaparar su dedicación. En efecto, formado en la Real Academia Militar Facultativa de Barcelona, fue nombrado cadete en 1796 y obtuvo el empleo de alférez de Infantería en 1805. En 1808 intervino en las jornadas victoriosas de Menjíbar y Bailén. En 1810 salvó el Parque de Artillería de Teruel y en su marcha hacia Valencia fue perseguido y herido por la brigada polaca del General Clopiski. Escapó de esa ciudad, tras la ocupación

francesa de 1812, arriesgando su vida para reincorporarse a la lucha contra el invasor, y en 1813, hallándose en el cerco de La Coruña con el grado de Comandante, fue gravemente herido por la metralla enemiga.

No conocemos mayores detalles de sus hazañas, pero las mencionadas y el hecho de que a su fallecimiento fuera Caballero de la Orden de San Hermenegildo y estuviera varias veces condecorado por méritos de guerra hacen comprensible la admiración que manifiesta su biógrafo e hijastro, también militar, como se dijo. Por él sabemos que Gil de Palacio, ya con el grado de Teniente Coronel, fue perseguido entre 1823 y 1828 por sus -en palabras de Silbén Cordal- "levantadas ideas liberales" y, quizá también, por su filiación masónica. A pesar de ello no quiso exiliarse como otros con sus mismas creencias y permaneció en España pendiente de purificación y sin disfrutar de los ascensos militares que correspondían a su antigüedad. Después de cinco años de paralización, su expediente fue despachado entre noviembre y diciembre de 1828, coincidiendo con un momento de apertura del régimen, pero también, hay que decirlo, tras la directa intercesión a su favor del Infante Don Francisco de Paula<sup>2</sup>. A partir de ese momento Gil de Palacio pudo ejercer una actividad muy bien valorada en los tiempos de paz que finalmente le fue dado vivir, una actividad que, como veremos, puso directamente al servicio de Fernando VII.

A comienzos de aquel año de 1828, León Gil de Palacio había presentado a la aprobación de la Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid lo que la comisión académica que lo juzga denomina un "relieve topográfico-geográfico de esta ciudad". La obra fue muy elogiada por el resultado que ofrecía y por la dificultad que tuvo su realización, que hizo necesario el levantamiento previo de un nuevo y exacto plano topográfico y altimétrico de Va-



Retrato de  
León Gil de Palacio,  
*Director del Gabinete*  
*Topográfico entre 1833-1849.*

lladolid que sirviera de base para el modelo, ya que los existentes no eran suficientemente rigurosos ni adecuados a la escala de una línea por vara que tenía su obra. El juicio razonado de la comisión valora también muy favorablemente el realismo de la ejecución, el detalle y la exactitud con que son representadas las fachadas de todos los edificios de la ciudad. Sabemos finalmente por el acta académica que el modelo fue realizado por Gil de Palacio en seis meses, seguramente los que correspondieron a la segunda mitad de 1827, ya que es el día 6 de enero de 1828 cuando aquella comisión fecha su informe. El día 14 del mismo mes y año una Junta Ordinaria de la Academia de Nobles Artes de Valladolid hace suyo el criterio de la comisión, aprobando el modelo a escala de la ciudad y acuerda que se exponga durante cuatro días a la curiosidad pública, mencionando, en relación con su autor, "la gran utilidad que la continuación de sus obras puede reportar al Real Servicio de S.M."

El modelo topográfico de Valladolid en 1827 es el primer plano en relieve realizado por León Gil de Palacio del que tenemos noticia. Falta saber el por qué de su dedicación a esta actividad, entre técnica y artesanal, que va a condicionar una segunda etapa de su vida tanto como su primera vocación militar y de la que no conocemos más detalles que los resultados de sus obras. Sabemos por la biografía que le dedica su hijastro de la buena disposición de Gil de Palacio para las matemáticas, la delineación de planos y el levantamiento de perfiles topográficos desde su época de formación en la Academia Militar de Barcelona. Estas cualidades pudieron influir en que en tiempos en los que el soldado se encuentra pendiente de depuración y de destino emprenda por pura afición la ejecución de modelos de arquitecturas a escala. Lo que sorprende es que empiece por una obra de la envergadura del modelo de Valladolid. Sin embargo, puede ser que no fuera el primero y que Gil de Palacio hubiera realizado poco antes un modelo de la Torre de Hércules, en

Vista general del  
Modelo topográfico de Madrid  
dirigido por León Gil de Palacio  
(1828-1830).  
Museo Municipal,  
Madrid.



La Coruña. En mayo de 1828 Don León lo regala a la Academia de Nobles Artes de Valladolid como muestra de agradecimiento por su aprobación del modelo de la ciudad. En respuesta a su iniciativa, es nombrado en la Junta General del 30 de mayo de 1828 académico honorario de la Purísima Concepción.

Los ecos de todo esto llegarían pronto a Madrid y aquella declaración de la Academia de Valladolid sobre "la gran utilidad que la continuación de sus obras puede reportar al Real Servicio de S.M." resultará premonitoria. En efecto, el mismo año de 1828 en el que se produjeron los hechos narrados se encargaba a Gil de Palacio la construcción de un modelo de Madrid y se resolvía favorablemente, como ya se dijo, poco después de este encargo, su expediente de purificación gracias a la confianza que en él hace explícita el Infante Don Francisco de Paula "por su adhesión á la causa del Altar y del Trono".

El modelo de Madrid cuya construcción dirige León Gil de Palacio fue realizado en veintitrés meses y medio, entre el 29 de noviembre de 1828 y el 12 del mismo mes de 1830, y es con diferencia, por su calidad como documento descriptivo de la Villa y Corte al final de la época fernandina, su mejor y más importante obra<sup>3</sup>. Costó 66.358 reales y para realizarlo contó Gil de Palacio con dos subalternos, los subtenientes Patricio de la Escosura y José Bielsa, y con la ayuda de los obreros que en cada caso necesitara el equipo. Además la Iglesia dio permiso para trabajar en días festivos y el Ayuntamiento para levantar el plano de la población.

El método aplicado para su ejecución a la escala de media línea por vara -equivalente a 1/864- es el mismo que se utilizó en el caso de Valladolid: no dar por válida ninguna de las planimetrías existentes y realizar, previo al modelo y como base de partida, el levantamiento topográfico de los terrenos, la planta geométrica de las manzanas y solares de la trama urbana madrileña y la altimetría de los edificios, dibujar una a una todas las fachadas del caserío existente y, finalmente, trasladar todos los datos al plano

en relieve con el mayor realismo posible en la imitación de texturas, materiales, acabados y accidentes geográficos naturales.

Es posible ahora dar mayores precisiones sobre el origen de este encargo y el momento en el que se produjo a partir de los datos documentales conservados en el Archivo General de Palacio. El expediente que vamos a seguir se inicia con un oficio, fechado el 15 de noviembre de 1828, remitido desde el Ministerio de la Guerra por el Secretario del Despacho al encargado de la Mayordomía Mayor de Su Majestad, informando de lo siguiente:

El Director General de Artillería ha hecho presente al Rey N.S. que ha encargado la construcción del modelo de esta plaza y sus contornos, al Capitan del mismo Real Cuerpo graduado de Teniente Coronel D. Leon Gil de Palacio; y queriendo S.M. que no haya el menor obstáculo para llevar al cabo el espresado modelo, se ha servido resolver, que por parte de las Autoridades militares, civiles y de Policía de esta Corte no se ponga impedimento alguno al referido D. Leon Gil de Palacio en las operaciones de medicion, nivelacion, observacion y sacar copias de los edificios y sitios ya Reales ó ya particulares de esta poblacion y sus afueras. De Real Orden lo digo á V.S. para su noticia y que tenga el mas exacto cumplimiento en las dependencias del Real Patrimonio á quienes corresponda.

El Mayordomo Mayor envía el día 15 de noviembre siguiente una copia del oficio ministerial a todas las dependencias reales que pueden verse comprometidas en los levantamientos y la toma de datos para el modelo de Madrid y, más en concreto, al Aposentador de Palacio, al Administrador del Real Sitio del Buen Retiro, al de la Casa Reservada, al de la posesión del Real Casino, al de la Real Casa de Campo, al de la Florida y al Caballerizo Mayor del Rey<sup>4</sup>.

Sabemos por lo anterior que el encargo del modelo de Madrid parte del Director General de Artillería y esto explica que la obra se conservara en el museo del Cuerpo antes de pasar al Gabinete Topográfico y que a él volviera más tarde, como veremos.

#### LA CREACIÓN DEL REAL GABINETE TOPOGRÁFICO

Las primeras conversaciones sobre la creación de una colección que reuniera los modelos de los Sitios Reales junto a otros dedicados a representar capitales españolas y edificios principales vinculados a la Corona nació en el ánimo de Fernando VII en 1829. Según explica León Gil de Palacio, en un oficio de fecha 18 de abril de 1849, fue en 1829 cuando el Rey le habló por primera vez de la idea de crear un gabinete para alojar aquella colección de modelos imaginada, sin especificar ni el lugar que podría alojarla ni el alcance que debería tener el proyecto de formarla. Como se ve, esto ocurría en una fecha en la que el modelo de Madrid aun no estaba concluido y pocos modelos más podía aportar el militar para reunir un conjunto de piezas que fuera entendido realmente como colección.

El antecedente más directo que podría tenerse de una iniciativa como la que se meditaba entonces estaba en el organismo creado por el Conde de Floridablanca en 1788, con el nombre de Real Gabinete de Máquinas, bajo la dirección de Agustín de Betancourt (1758-1824), con sede en el Palacio del Buen Retiro, en las crujías meridionales del edificio, y abierto al público el 1 de abril de 1792. Resumiendo de forma muy breve las vicisitudes de la corta vida de esta institución, su contenido consistía en una colección de 270 modelos o maquetas de máquinas, aparatos e instrumentos relacionados con la hidráulica o con la construcción de puentes, caminos y canales, en una colección complementaria de 559 planos sobre los mismos temas y en un repertorio de memorias científicas copiadas en instituciones oficiales y archivos particulares franceses. Tras la creación del Cuerpo de Ingenieros en junio de 1799, y de la Escuela de Caminos y Canales en noviembre de 1802, hechos en los que Betancourt tuvo un directo protagonismo, el Real Gabinete de Máquinas quedó absorbido por esta última entidad docente como laboratorio de prácticas. Más tarde, la invasión francesa de la Corte obligó a dos traslados de las colecciones. Primero, por Real Orden de 20 de junio de 1808, a las salas de dibujo de la Academia de San Fernando, donde quedaron depositadas hasta su realojamiento en los locales del Buen Retiro durante el mes de septiembre posterior. Después, en diciembre del mismo 1808, los modelos, planos y memorias fueron evacuados de nuevo, esta vez a los sótanos del Palacio de Buenavista, donde permanecieron durante seis años, hasta su traslado a los locales de la Real Sociedad Económica Matritense, en la calle del Turco, en enero de 1815. La historia posterior de estos fondos es la de su dispersión entre el Real Conservatorio de Artes (fundado en 1824 y antecedente de la Escuela de Ingenieros Industriales) y el Museo de Máquinas (formado por Real Orden de 8 de octubre de 1846) en la Escuela de Caminos, Canales y Puertos<sup>5</sup>.

Continuando con la historia de la fundación de Fernando VII, una vez concluido a finales de 1830 el plano en relieve de Madrid, y para respetar al máximo el espíritu del que nacería el futuro Gabinete Topográfico, la actividad de Gil de Palacio debería volcarse ahora sobre la construcción del modelo de un edificio principal vinculado a la Corona. La elección, suya o del Rey, recayó inevitablemente sobre el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial -por Real Orden de 28 de febrero de 1831, con un plazo de nueve meses y un

presupuesto de 36.000 reales-. El nuevo modelo quedaría concluido en las últimas fechas del año y el 22 de enero de 1832 Don León pudo presentarlo a la censura de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. La comisión académica reunida el 28 de enero siguiente dio su más completa aprobación a la nueva obra, destacando "el tino, destreza y exactitud con que está desempeñado el modelo". Y no paró aquí el reconocimiento académico, sino que un mes más tarde, con fecha de 29 de febrero de 1832, la Academia de San Fernando comunica a Gil de Palacio su admisión en la clase de académico de honor y de mérito por la Arquitectura, basándose en el aprecio que han despertado en su seno los modelos de Madrid y El Escorial realizados por él<sup>6</sup>.

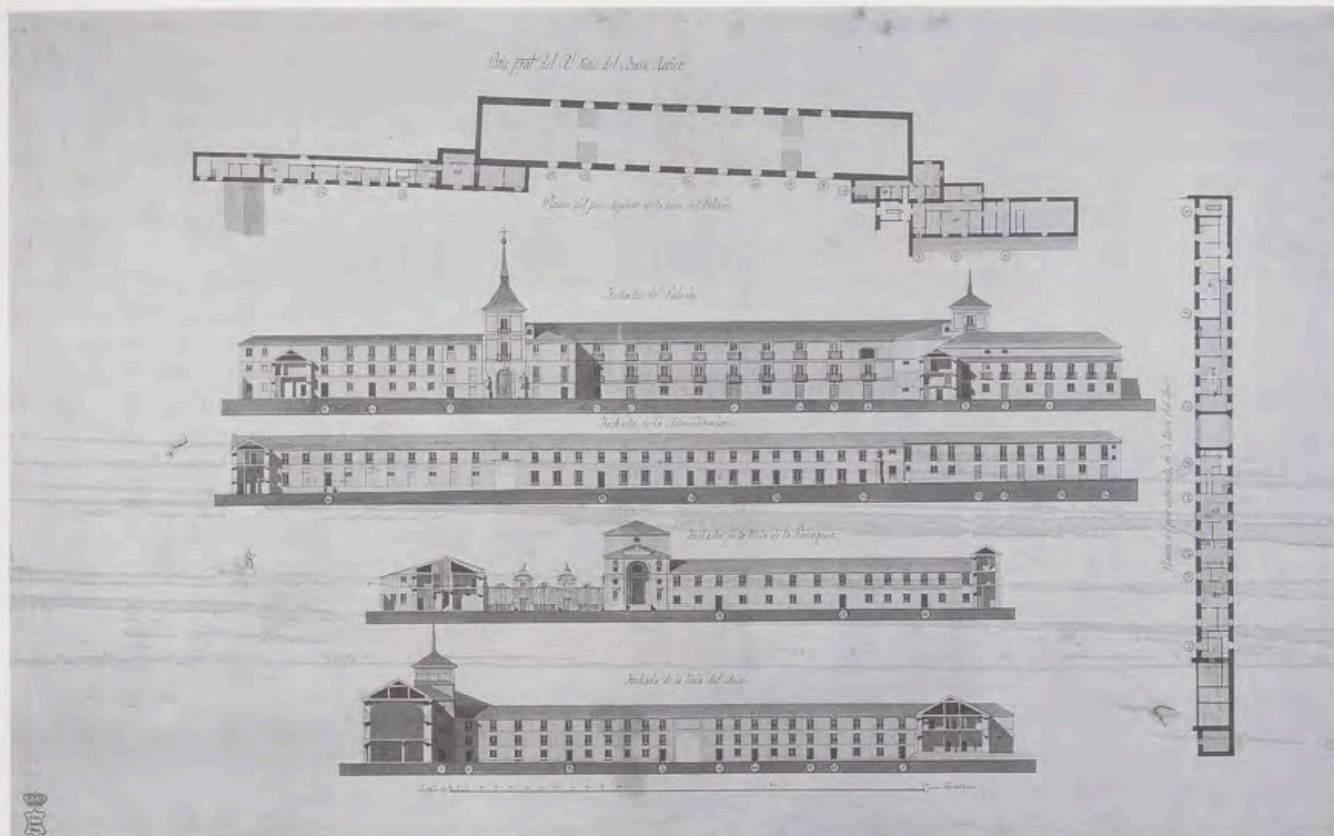
El reconocimiento al mérito de los resultados ofrecidos por Gil de Palacio en sus obras se ve confirmado también por nuevos encargos de Fernando VII. Así, el 2 de julio de 1832 se da orden de pagarle 3.000 reales mensuales para construir el modelo topográfico del Real Sitio de Aranjuez, aprobado por Real Orden de 4 de junio anterior<sup>7</sup>.

Quizá la confirmación del interés que demuestran por su obra en este año las más altas instancias del Gobierno y las Artes animaron a Don León a proponer formalmente al Rey, en un escrito fechado el 17 de julio de 1832, el proyecto de formar un Real Gabinete de modelos topográficos que incluyera entre sus fondos las ya realizadas maquetas de Valladolid, Madrid y el Monasterio de El Escorial, además de otras existentes o también construidas por el militar. En el mismo oficio Gil de Palacio se ofrece a dirigir el centro y a mantenerlo y ampliarlo con una dotación de 3.000 reales mensuales. El militar solicita entonces al Rey, como sede del futuro Gabinete, dos posibles emplazamientos: el antiguo Salón de Reinos que servía de entrada al Palacio del Buen Retiro -a la sazón sin uso- y el pequeño Palacio de la Real Casa de Campo, junto a la Puerta del Rey. Su texto es el siguiente<sup>8</sup>:

... me atrevo Señor proponer a V.M. el Establecimiento de un Rl. Gabinete de modelos topográficos y otras obras, reuniéndolos y aumentándolos según V.M. se dignase determinar, ofreciendo por mi parte formar y dirigir el indicado Establecimiento, sostenerle y fomentarlo con la dotación de tres mil rs. mensuales que se libran por la Rl. tesorería de V.M. p<sup>a</sup>. la construcción del modelo de Aranjuez durante cuio tiempo y sin desatender este objeto me propongo presentar a V.M. algunas otras pequeñas obras dignas de aumentar la colección del indicado Rl. Gavinete, el qual podría enriquecerse extraordinariamente colocándole muchos de los objetos preciosos qe. ya por su antigüedad, ningún servicio, y creherse indiferentes, se hallan en los Depósitos de la Rl. Casa, y Sitios Reales.

Señor desde qe. he presenciado la admiración y elogios qe. los extranjeros y hombres Amantes de las Artes españolas han prodigado al Modelo de Madrid, al del Escorial y más que he construido, no he podido menos de concevir la idea de quan digno es V.M. de poseer el propuesto Rl. Gavinete, un objeto qe. me persuado podría ser el primero en su clase á quantos tienen los soberanos de Europa.

No son necesarios Señor p<sup>a</sup>. realizarle grandes Edificios ostentación hiperflua de excedidos gastos ni creación de empleados. Si V.M. se dignase tener á bien destinar el frente de la Plaza del Buen Retiro qe. servía de entrada al



Planta principal del Salón de Reinos y alzados de los edificios de la plaza grande del Real Sitio del Buen Retiro, ca. 1840. AGP, Planos 4446.

Rl. Palacio y en la actualidad se halla sin uso, o bien el Palacio de la Rl. Casa de Campo ó el local que V.M. estima-se más combeniente...

Al día siguiente del escrito de Gil de Palacio al Rey, es decir, el 18 de julio de 1832, se pide informe al Administrador del Retiro, Sebastián Salgado, sobre la disponibilidad de Salón de Reinos para los fines que se solicita. Salgado responde con cierto retraso, el 7 de agosto posterior, pero adhiriéndose al proyecto de forma entusiasta y calcula en 40.000 reales el coste de las obras necesarias para consolidar y recomponer el edificio.

Con fecha 19 de agosto de 1832, Gil de Palacio propone el nombre de Real Gabinete Topográfico y Artístico de Fernando VII para el futuro establecimiento, que quedaría finalmente alojado en el antiguo Salón de Reinos del Palacio de Buen Retiro y presupuesta las obras necesarias para la habilitación del Salón en la cantidad de 40.000 reales, coincidente en todo con la que había avanzado el Administrador del Retiro, como si estas cosas estuvieran ya habladas previamente entre él y Salgado.

El 9 de septiembre de 1832, por Real Orden, se encarga oficialmente a León Gil de Palacio la dirección de las obras de recomposición y habilitación del Salón de Reinos, con una dotación de 40.000 reales, para alojar en sus salones el Real Gabinete Topográfico y Artístico. Pocos días más tarde, el 23 de septiembre del mismo año, Gil de Palacio pide 4.000 reales mensuales a cuenta de los 40.000 reales concedidos, para dar principio a las obras<sup>9</sup>.

En paralelo a estas obras comienzan también las gestiones para reunir los modelos topográficos y artísticos que el futuro Gabinete fernandino debería alojar. En consecuencia, el 20 de agosto de 1832 se consulta des-

de Palacio al Secretario del Despacho de la Guerra si habría inconveniente en trasladar a los locales del antiguo Salón de Reinos los modelos de Madrid y Valladolid depositados en el Museo de Artillería, a la sazón en el Palacio de Buenavista. La respuesta del Secretario se produce el 20 de septiembre de 1832<sup>10</sup>, informando que en el Museo de Artillería están depositados los modelos de Madrid y Valladolid realizados por Gil de Palacio y que en el Museo de Ingenieros, también entonces en el Palacio de Buenavista, pero con locales y acceso independientes, se encuentra el modelo de Juvarrá para el Palacio Nuevo de Felipe V<sup>11</sup>, siendo estas tres maquetas los únicos ejemplares pertenecientes a la arquitectura civil conservados por los museos de Artillería e Ingenieros, pues todos los demás que conservan son relativos a la ciencia militar<sup>12</sup>. Aunque el texto no acepta explícitamente el traslado, éste se produjo de hecho en fechas posteriores, ya que los tres modelos mencionados formarán parte en 1833 de la colección fundacional del Real Gabinete Topográfico, como veremos más adelante.

Mientras dirige las obras de consolidación y acondicionamiento interior del Salón de Reinos, Gil de Palacio no descuida los detalles del exterior. Lo anterior se deduce de un oficio de fecha 6 de noviembre de 1832 en el que Don León solicita dos estatuas colosales de los almacenes del Palacio Real para adornar la entrada al Real Gabinete Topográfico<sup>13</sup>. Al día siguiente a su petición, el 7 de noviembre, se pide informe al Arquitecto Mayor, a la sazón Don Isidro González Velázquez, que responde dos días después explicando que, aunque el Corregidor de Madrid había solicitado también estatuas para decorar la glorieta del Puente de Toledo y que podrán necesitarse otras para la fachada principal del Real Museo del Paseo del Prado, no halla inconveniente en que las

dos que pide Gil de Palacio se le concedan y pase a elegir. El 16 de noviembre se acepta la cesión de las dos solicitadas <sup>14</sup>. Don León seleccionó más tarde las efigies correspondientes a Felipe IV y Luis I que hoy forman parte del conjunto de seis que preside la entrada principal al actual Museo del Ejército. Se entiende bien la elección de Felipe IV ya que, en definitiva, el Palacio del Buen Retiro, del que formó parte el Salón de Reinos, sede del Gabinete Topográfico, se realizó para él. La elección de Luis I es más problemática y posiblemente se debiera al interés de Gil de Palacio por contar con un representante de cada una de las dinastías reinantes en España en época moderna.

Del final de las obras de acondicionamiento del Salón de Reinos tenemos noticia por un importante escrito para la historia del Real Gabinete Topográfico, fechado el 28 de abril de 1833 por Gil de Palacio y en el que el militar hace presente:

hallarse ya concluidas todas las obras que eran indispensables para dejar en un todo arreglado, interior y exteriormente, según se le encargó por Real Orden de 9 de septiembre último, el Salón de Reynos y demás accesorios, habiéndose trasladado a él los modelos de Madrid, Valladolid y Palacio de Felipe V...

Además, solicita un centinela para la puerta del edificio, petición que se le concede el 12 de mayo de 1833 <sup>15</sup>. Como ya se anticipó y refleja el texto transcrito, los tres modelos que proceden de los Museos de Artillería e Ingenieros son las primeras y más importantes piezas con que cuenta la colección del establecimiento fernandino, las tres obras con las que se funda el Gabinete Topográfico.

La ampliación de la colección de obras expuestas será prioritaria a partir de este momento, con el Salón de Reinos consolidado y dispuesto para los fines previstos. En consecuencia, Gil de Palacio comienza una campaña para llevar al Gabinete Topográfico cuantas obras tengan relación con sus intereses. Así, el 22 de mayo de 1833 solicita el modelo arquitectónico del edificio que existía en los sótanos de la Casa de Correos y el 6 de junio se le concede desde el Ministerio de Fomento <sup>16</sup>.

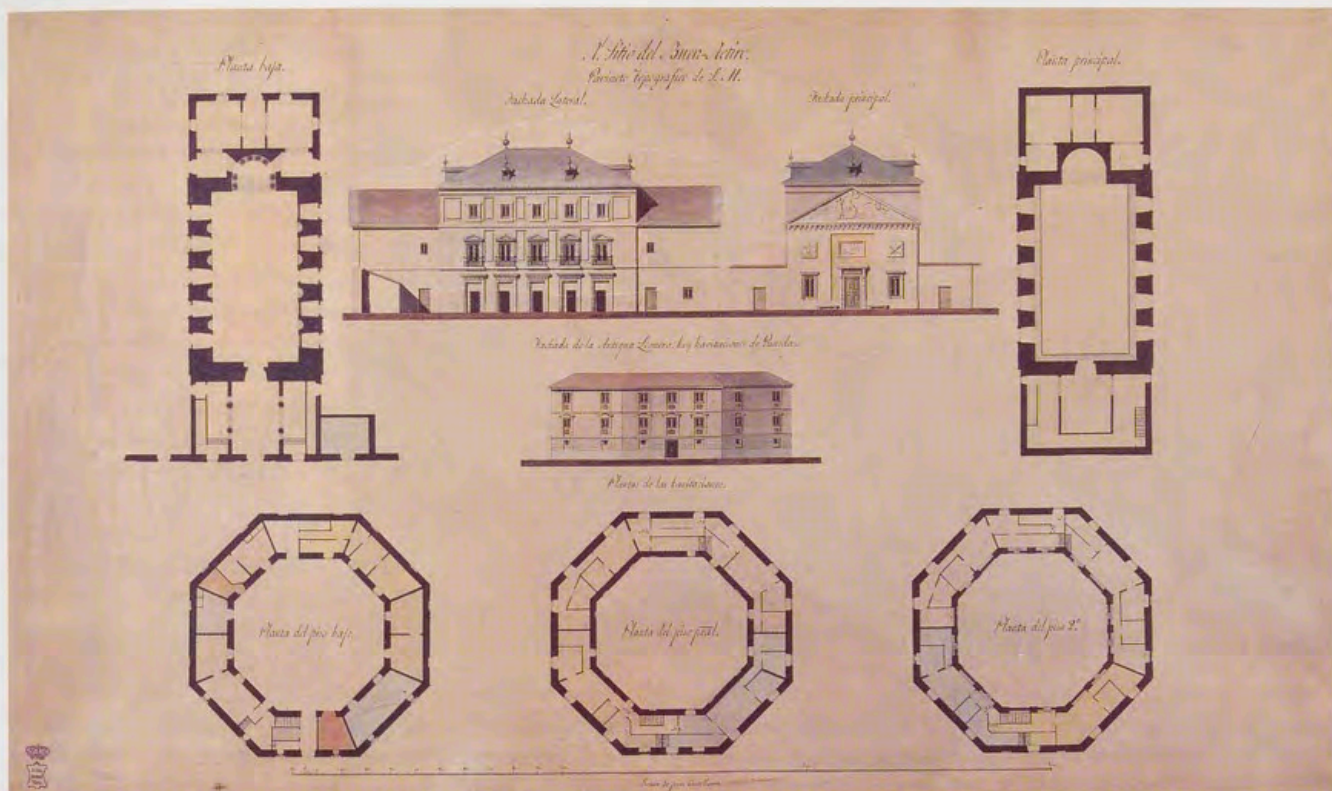
Es entonces, en una fecha imprecisa entre mayo y junio de 1833, estando ya habilitados los locales y con una pequeña colección de modelos que comienza a crecer, cuando Gil de Palacio es nombrado por Fernando VII director del Real Gabinete Topográfico, encargándosele inmediatamente la construcción de los modelos de los Reales Sitios de San Lorenzo, Aranjuez, San Ildefonso, El Pardo y Moncloa <sup>17</sup>. Faltaría para completar la relación de lugares el modelo topográfico de la Casa de Campo, pero éste ya había sido realizado en estas fechas -por Real Orden de 27 de abril de 1832 y con un presupuesto de 46.540 reales- por el flamante director y se encontraba depositado en la casa-palacio de la real posesión. El 1 de junio de 1833 la obra es solicitada por Gil de Palacio para aumentar la colección del establecimiento que dirige. Se pide entonces opinión al Rey sobre tal solicitud y a la vez se le sugiere que también se deposite en el Gabinete el modelo de El Escorial que tenía en su cuarto del Palacio Real. Fernando VII cede entonces el modelo de la Casa de Campo y, aunque los documentos no hacen explícita mención del de El Escorial, lo cierto es que también fue trasladado al Gabinete del Salón de Reinos en las mismas fechas o poco después <sup>18</sup>.

Noticias de otra índole son posibles también sobre el Gabinete Topográfico. El 11 de junio de 1833 se crea una plaza de portero para el edificio <sup>19</sup>, solicitada por Gil de Palacio en un oficio del mismo día 1 de junio de 1833 en el que había requerido el modelo de la Casa de Campo. Y durante el mismo mes, en concreto el 22 de junio de 1833, propone su "Reglamento para gobierno del Rl. Gabinete Topográfico de S.M. en el Rl. Sitio de Buen Retiro", con las siguientes disposiciones:

- 1ª. Este establecimiento estará bajo la Rl. protección como propiedad de S.M. y dependiente de su Rl. Mayordomía Mayor.
- 2ª. Todos los Empleados del Rl. Gabinete reconocerán por Gefe al Director del mismo.
- 3ª. Las papeletas de entrada se darán por Mayordomía Mayor y por el Director del Establecimiento.



Los Modelos de Madrid y del Alcázar de Segovia en las actuales Salas de Ingenieros del Museo del Ejército, hacia 1915. Biblioteca del Museo del Ejército, Madrid.



Gabinete Topográfico de S.M., plantas y alzados del Casón y de la Leonera del Buen Retiro durante o después de 1841. AGP, Planos. 4451.

4ª. Se manifestará en los meses de Enero, Febrero, Marzo y Abril de nueva á una de la mañana y de tres á cinco de la tarde y en los de Mayo, Junio, Julio y Septiembre de siete á una del día y de cinco a siete de la tarde.

5ª. No se permitirá la entrada en los días de lluvia para que los salones puedan mantenerse con la limpieza que corresponde, ni tampoco qe. persona alguna lleve consigo perros.

Las dos últimas disposiciones del reglamento tratan sobre la compostura que deberán mantener los visitantes en el interior de las salas y sobre la disponibilidad del Gabinete a las visitas reales <sup>20</sup>.

Para concluir con lo principal ocurrido este año de 1835, dos últimas noticias sirven de referencia sobre la actividad de Gil de Palacio al frente del Gabinete Topográfico. El 9 de julio solicita para sus locales 69 cuadros pequeños que había en el Palacio de la Casa de Campo, ilustrando pasajes del *Quijote*, y a pesar de lo extraña que resultaría su solicitud de unas obras que no tienen ninguna relación con los fines del establecimiento que dirige, se le conceden el 14 de agosto de 1835 <sup>21</sup>. Para cerrar asuntos pendientes, y a la vez una primera etapa de la vida del Gabinete fernandino, el 20 de julio de 1835 Gil de Palacio rinde cuentas del gasto de 40.000 reales en las obras del Salón de Reinos y solicita otros 24.520 reales para otras obras, sin pormenorizar el detalle de su futura aplicación. Las cuentas se aprueban, la nueva cantidad solicitada se le concede y además se añade a lo anterior una asignación mensual de 3.500 reales para gastos de mantenimiento y uso del edificio <sup>22</sup>.

Antes de continuar quisiera hacer una breve reflexión a propósito de las cantidades consignadas como costes de obras en el antiguo Salón de Reinos, 40.000 reales iniciales y 24.520 reales posteriores. Sobre su distribu-

ción en etapas da noticia la biografía de Don León por Silbén Cordal en los siguientes términos:

El histórico y grandioso edificio donde se halla establecido el Museo del Artillería sirvió, durante la última invasión francesa, de cuarteles y cocinas á los enemigos; y en este estado lo recibió Gil de Palacio bastantes años después, cuando amenazaba ruina, por lo cual necesitó hacer obras de consideración, y después restaurar sus preciosos y ricos techos, ... <sup>25</sup>.

Siguiendo lo anterior podemos deducir que la primera asignación fue invertida, como ya hemos visto, en la consolidación y acondicionamiento interior y exterior del edificio. La segunda fase de las iniciativas restauradoras de Gil de Palacio parece que se fijó en la recuperación de sus techos. Ahora bien, ¿fueron las obras que se emprendieron en el Salón de Reinos realmente tan considerables como señala Silbén Cordal? Lo cierto es que con 40.000 reales de 1832-1835 bien poco se podía hacer en una obra del tamaño de la que nos ocupa si realmente estuviera el edificio amenazando ruina. Por tener una referencia concreta de otra obra próxima a ésta, la que se llevaba a cabo en el vecino Real Museo de Pintura y Escultura, sabemos que en 1818 se gastaban todos los meses 24.000 reales mensuales procedentes del Bolsillo Secreto de Fernando VII para recomponerlo parcialmente. En 1919, cuando se abre al público solamente la planta alta del cuerpo norte, la cantidad gastada en jornales, materiales, acopios y transportes, exactamente entre el 4 de enero y el 31 de diciembre, fue de 288.000 reales. Y las obras no habían hecho más que empezar. En 1820 se mantiene la asignación de 24.000 reales mensuales para obras. Acercándonos a las fechas que nos atañen ahora, el coste de lo realizado en el Museo durante todo 1827 ascendió a la suma de 519.156 reales y 9 maravedís, en gran medida destinados a restaurar pobre-



Apertura de las Cortes por Isabel II en el Estamento de Próceres, Casón del Buen Retiro, el 24 de julio de 1834. Estampa de la época. Museo Romántico, Madrid.

mente la gran galería principal y a tejar su cubierta. En 1850, sólo la compra de baldosas para el solado de las galerías y pasillos de la sala de escultura costó 175.865 reales y 24 maravedís y, por acabar con este tipo de datos, en 1855 los capítulos de albañilería, carpintería y solado de un espacio reducido, como es la rotonda de entrada al Museo, se presupuestaban en 14.166 reales y la pintura de paramentos de este mismo ámbito en 7.384 reales<sup>24</sup>.

De las cantidades anteriores y sus conceptos se deduce que en 1832 la cantidad de 40.000 reales de la que dispuso Gil de Palacio para recomponer el Salón de Reinos era insuficiente para sacar de la ruina un edificio de su tamaño. Y sumándole 24.520 reales en 1835 seguía siéndolo. Por tanto, o el edificio no estaba tan deteriorado como Silbén Cordal creyó recordar en 1892 o no acabó de salir del estado de ruina en el que se hallaba más que parcialmente. Dos posibilidades que no agotan otras hipótesis de trabajo sobre las que investigar y cuya solución queda por ahora pendiente<sup>25</sup>.

Para concluir con esta primera etapa fundacional del Real Gabinete Topográfico es necesario mencionar que, habiendo visto el edificio consolidado y su destino decidido, tras una grave enfermedad en otoño de 1852 y el nombramiento de María Cristina como Reina-Gobernadora el 6 de octubre de aquel mismo año, el 29 de septiembre de 1855 muere en Madrid Fernando VII y con él el principal protector del establecimiento que dirige Gil de Palacio.

#### EL REAL GABINETE TOPOGRÁFICO DE GIL DE PALACIO DESPUÉS DE FERNANDO VII

La principal novedad que afecta al Gabinete Topográfico después de la muerte del Rey fundador es la que se refiere al cambio de sede que se produce en 1841, ya que, hasta entonces, la vida de la institución habría discurrido sin sobresaltos<sup>26</sup>. En efecto, en agosto de 1841 se trasladó el Gabinete del Salón de Reinos al vecino edificio del Casón, antiguo Salón de Baile y de Embajadores del Palacio del Buen Retiro, obra de Alonso Carbonell y Juan Bautista Crescenzi para Felipe IV, porque en el Salón de Reinos iba a instalarse el

Museo de Artillería que hasta entonces, como ya vimos, ocupaba el Palacio de Buenavista. El Casón había sido habilitado recientemente, en 1834, por el arquitecto Francisco Javier de Mariátegui para alojar el Estamento de Próceres<sup>27</sup>.

Tras las intervenciones de Mariátegui es sabido que desapareció la antigua portada de arcos de granito que daba al Retiro, siendo sustituida por otra rematada en un frontón triangular y adornada con bajorrelieves alusivos al nuevo uso del edificio. En el interior la obra principal consistió en abrir un arco en el muro del testero del antiguo Salón de Baile para formar un nicho central que sirviera de tribuna presidencial en las sesiones legislativas<sup>28</sup>. La legislatura que inauguró Isabel II el 24 de julio de 1834 fue clausurada el 29 de mayo de 1835. La decoración del Salón de Próceres fue desmontada entre octubre y noviembre de 1835 con el traslado de muebles y enseres al Colegio de Doña María de Aragón<sup>29</sup> y el edificio quedó de nuevo sin uso concreto y, en consecuencia, sin cuidados ni mantenimiento.

En agosto de 1839 el Arquitecto Mayor de Palacio, Custodio Moreno, visita el Casón e informa del abandono y amenaza de ruina en que se encuentra. En septiembre presupuesta en 9.094 reales el derribo de todo lo necesario para sanear el edificio y avisa de la necesidad de reparar el arco abierto en el muro de la entrada para la colocación de la tribuna. Derribos y reparación estaban acabados en diciembre de 1839, asistidos por el aparejador Frutos de Diego, y el 27 de ese mismo mes Custodio Moreno presenta al Administrador del Retiro, Ventura Fontán, el inventario de los efectos resultantes tras las obras<sup>30</sup>.

Sobre las nuevas obras de restauración del edificio y de su adaptación para acoger el Gabinete Topográfico nada sabemos por ahora, excepto que fueron dirigidas de nuevo por Gil de Palacio y que no alteraron la disposición de salón principal con tribuna que tenía con Mariátegui. Sobre cómo se dispusieron los modelos topográficos y arquitectónicos en las nuevas salas del Casón destinadas a alojarlos nos informa Pascual Madoz siete años después de la instalación de las obras. Madoz describe en 1848 el gran salón central

del Casón ocupado por los modelos de Valladolid, Aranjuez, Casa de Campo y Madrid, y amplía su noticia diciendo que

distribuidos por los costados de este salón hay muchos y estimables modelos, mereciendo particular mención el lindísimo del Escorial, cubierto con una urna de cristales; el del Museo del Prado, Teatro de Oriente, antiguo Alcázar de Madrid, Torre de Hércules y otros cuya enumeración sería demasiado prolija. Al frente de la entrada, y detrás de la hornacina en que estaba el Trono, cuando los Próceres se reunían en este edificio, hay una pequeña pieza que ocupa el célebre modelo de madera fina, del palacio que delineó el abate D. Felipe Juvarra, obra primorosa, que debía estar en un sitio más espacioso, para que se pudiera examinar con la necesaria comodidad,...

Poco anterior al texto de Madoz es la solicitud de José de Madrazo, dirigida a Palacio en 1847, para que se trasladen al cercano Museo de Pinturas que dirige cuatro retratos pintados por Goya que estaban en el Gabinete Topográfico y que representan a Carlos III, Carlos IV, la Reina María Luisa y el Conde de Floridablanca<sup>32</sup>. Por este expediente sabemos que no sólo había en el Gabinete Topográfico modelos de ciudades y edificios junto a cuadros de escenas del *Quijote*. También había retratos reales y el de un político ilustrado, fundador del antiguo Gabinete de Máquinas en época de Carlos III, colgando de sus paredes.

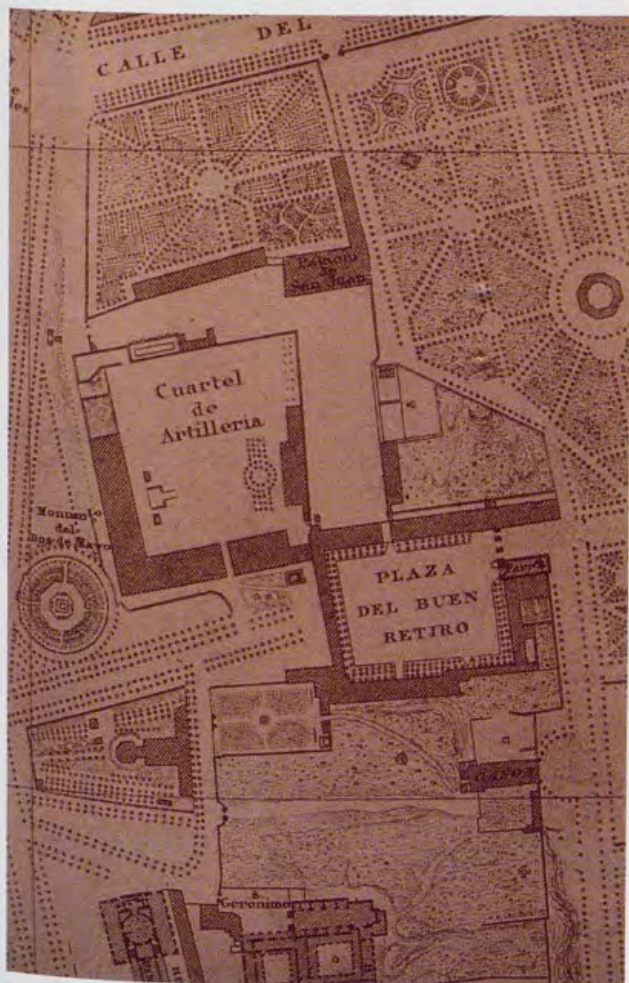
Aquel mismo año de 1847 Gil de Palacio, no conforme con la localización de sus modelos en el Casón, solici-

ta, en un escrito fechado del 15 de junio, la traslación del Gabinete Topográfico nuevamente al antiguo Salón de Reinos, donde compartiría sede con el Museo de Artillería, que entonces también dirigía Don León, aunque situándolo esta vez en las habitaciones bajas, no en la planta principal del edificio. Las razones que Gil de Palacio expone para justificar su petición intentan hacer ver que el Casón está excesivamente aislado y sujeto a temperaturas extremas, tanto en invierno como en verano, lo cual contrae y dilata extraordinariamente las maderas de los modelos, con graves consecuencias para su conservación. En resumen, solicita tres locales en el piso bajo del Museo de Artillería para colocar los modelos.

Las explicaciones tuvieron efecto, ya que por Real Orden de 17 de junio de 1847 se autoriza el traslado del Gabinete Topográfico a los locales que pide en el Museo de Artillería el Director de ambos organismos. Sin embargo, tal traslado no se llegará a realizar nunca por la curiosa intromisión del Administrador del Retiro, un cierto Andrés de la Peña (competente en el asunto, ya que desde 1841, por Real Orden, la parte administrativa del Gabinete Topográfico estaba anexa a la Administración del Buen Retiro), que escribe al Intendente de Palacio el 12 de agosto haciendo objeciones a la mudanza por la dificultad de mover los grandes modelos y, sobre todo, por las obras que serían necesarias para alojarlos en los nuevos locales, de bajos techos y con un ancho muro de carga que sería necesario derribar bajo el Salón de Reinos. Con estos nuevos datos, que Gil de Palacio no pudo dejar de considerar, aunque no los estimara como objeciones a su proyecto, queda todo paralizado. Finalmente, el 31 de agosto de 1847 se deja oficialmente en suspenso la Real Orden del traslado, con lo que todo permanece como estaba<sup>33</sup>.

Una buena noticia habría al menos para Gil de Palacio en 1847 y es que, por disposición de la Reina Isabel II de fecha 13 de diciembre de 1847, se traslada al Gabinete Topográfico el modelo del Salón árabe de las Dos Hermanas en la Alhambra<sup>34</sup>, con lo que el establecimiento ve crecer su colección específica de modelos de arquitectura.

No hay mucho más reseñable en la vida del Gabinete Topográfico después del intento fallido de traslado. Sin embargo, en la vida de Gil de Palacio va a haber pequeños cambios gratificantes, aunque demasiado próximos al final de sus días<sup>35</sup>. En 1849 el Rey Don Francisco de Asís visitaba el Museo de Artillería y la recepción al Monarca se hacía en la última adquisición de Don León para el Museo: la tienda de campaña que el Emperador Carlos V utilizó en la expedición de Túnez. Tras la visita, y por Real Orden de 24 de abril de 1849, se conceden a Gil de Palacio, como gracia especial, 6.000 reales anuales de asignación para gastos, y otros 6.000 de remuneración personal por el mucho tiempo que desempeñaba gratis el cargo de Director del Real Gabinete Topográfico y por el esmero que había tenido en su formación y la restauración de los edificios que lo habían alojado<sup>36</sup>. Además, el 29 de abril de 1849 se le concede, y por Real Orden de 19 de mayo se ejecuta la concesión, la llave de Gentilhombre de Cámara con ejercicio libre de gastos, un cargo que Don León juró el 25 de mayo siguiente. Gil de Palacio murió en 5 de septiembre de 1849 en Segovia, donde se hallaba con objeto de pasar la tem-



Los restos del Palacio del Buen Retiro en 1848, según el Plano de Madrid por Madoz.





Manuel Hermoso, Fachada principal del Real Museo de Nobles Artes de Madrid. Dibujo dedicado al comisario de la Cruzada Manuel Fernández Varela, en 1831, con proyecto de decoración del pórtico de la fachada hacia el Paseo del Prado. Museo del Prado, Madrid.

- " del monumento del Dos de Mayo
- " del monumento proyectado en la Plaza de Oriente
- " del Teatro de Oriente
- " del Alcázar antiguo de Madrid
- " de la fuente de Narciso en Aranjuez
- " de las Cocheras Nuevas
- " de la Ciudad y plaza de Tarifa
- " del proyectado Palacio de Felipe 5º
- " de la sala de las dos Hermanas de la Alhambra de Granada
- " de la fuente de la Plaza de Oriente
- " de la escalera del Real Palacio y Capilla, dividida en varios trozos.

El inventario de Zizur -que incluye modelos realizados por Gil de Palacio y otros ajenos a sus manos, obras históricas y proyectos contemporáneos de Isidro González Velázquez- continúa con la relación de la sección de "Cuadros", la sección de "Disecaciones" y otra dedicada a enumerar "Efectos varios" de difícil clasificación. Finalmente, con alta de 7 de enero de 1850, se lee: "Nueve modelos de yeso, de adornos del Real Alcázar de Sevilla, cinco de ellos coloridos y los cuatro restantes en blanco, trasladados al Gabinete desde la Biblioteca de S.M. en virtud de R.O. de 22 de setiembre de 1849".

Entre los "Cuadros" encontramos aquellos que representaban pasajes del *Quijote*, un árbol genealógico de los Reyes de España, retratos, sin indicación de autor, de Isabel II, María Cristina y Fernando VII, otro del Comisario de la Cruzada Manuel Fernández Varela, cuatro cuadros de las cuatro partes del mundo, veintiuno de los uniformes de los Cuerpos del Ejército y, en los términos en que lo describe Zizur, "otro grande con el dibujo de la fachada principal del Real Museo de nobles artes de Madrid". Las "Disecaciones" incluyen animales solos (perrito, mandril, guacamayo, faisán, loro, mona) y en grupo (dos panteras, dos cisnes, zorra y gallo, zorra y mono). Los "Efectos varios" incluyen algunas piezas artísticas, como cuatro grandes bustos de emperadores romanos y "Dos grupos que representan la Agricultura y comercio, las ciencias y las Artes". Unas notas finales nos aclaran que algunos "efectos inmóviles" quedaron en el edificio del Salón de Reinos, pero pertenecen al Gabinete Topográfico, y son: un escudo de armas reales sobre la puerta principal y dos estatuas colosales de piedra, las de Felipe IV y Luis I que ya conocemos, colocadas a los lados de la puerta principal. También deja constancia esta nota final de

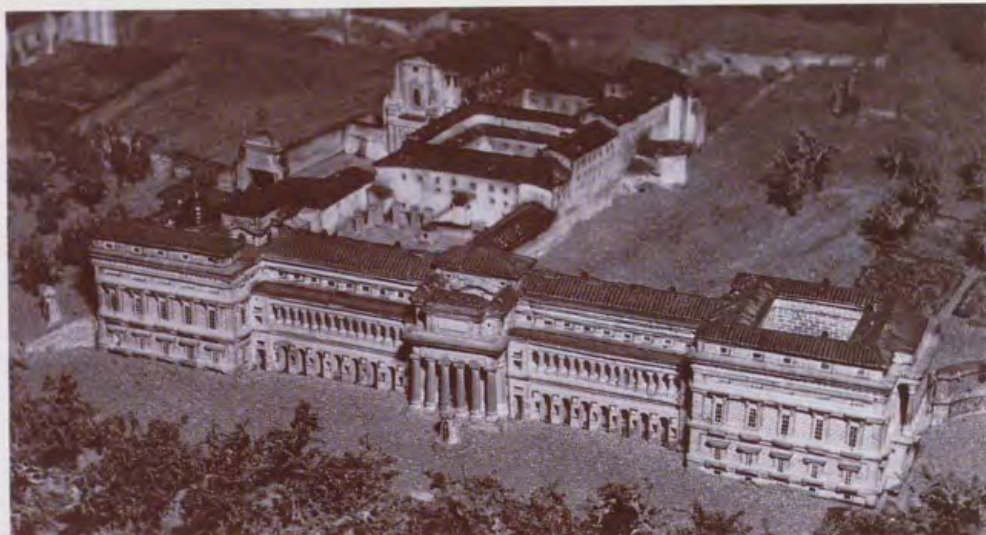
que salieron cuatro cuadros de Goya para el Museo de Pinturas por Real Orden <sup>39</sup>.

Muertos Fernando VII y Gil de Palacio, en manos de Zizur la dirección del establecimiento, las siguientes noticias que conocemos del Gabinete Topográfico tienen relación con su final y su dispersión. Así, por Real Orden de 30 de octubre de 1854, se dispone que queda suprimido el Gabinete Topográfico, cesando de asistirle con los 500 reales que para gastos estaban concedidos. La misma disposición señala que los modelos y objetos contenidos en dicho establecimiento se repartan entre los Museos de Pintura, de Artillería e Ingenieros. El 2 de noviembre de 1854 se envía oficio a los Directores de estos museos y el 7 de noviembre Zizur hace entrega al Interventor del Retiro de los modelos y efectos del Gabinete <sup>40</sup>.

No es posible en este texto hacer el seguimiento de cada uno de los modelos inventariados. Por aludir a algunos de los más valiosos de la colección formada por Gil de Palacio, en la *Guía de Madrid* de Ángel Fernández de los Ríos <sup>41</sup>, se lee que se exponen en el salón alto del Museo de Artillería "los Modelos en relieve de Madrid, Aranjuez y otras poblaciones...". En efecto, la maqueta de Madrid y la de Aranjuez entraron en el Museo de Artillería el 14 de noviembre de 1854 y ambas figuran en el Catálogo del centro editado en 1856. La de Madrid fue donada por el Museo de Artillería el 31 de mayo de 1929 al Museo Municipal y trasladada finalmente a su actual emplazamiento, en lo poco que queda del antiguo edificio riberesco del Hospicio de San Fernando, el 23 de noviembre del mismo año.

Con respecto al modelo del Palacio Nuevo proyectado por Juarra para Felipe V, inicialmente trasladado también al Museo de Artillería, justamente en las fechas en que Fernández de los Ríos publica su guía en 1876 ha pasado al Museo de Ingenieros <sup>42</sup>, momento a partir del cual se pierde su rastro.

El modelo del Museo de Pinturas que el inventario de Zizur describe "en blanco" debería haber pasado al Museo del Prado junto al plano dibujado de la fachada principal del Real Museo de Nobles Artes de Madrid. Este último es con certeza el dibujo de Manuel Hermoso que en 1831 ilustra el programa escultórico proyectado por el primer Escultor de Cámara, Pedro Hermoso, para la decoración del pórtico dórico del Museo. El plano se conserva en los depósitos del Pra-



León Gil de Palacio, Modelo de Madrid, detalle del edificio del Real Museo de Pintura y Escultura hacia el Paseo del Prado. Museo Municipal, Madrid.

do pero no parece posible decir lo mismo de la maqueta, ya que el hecho de que el inventario de Zizur la describa como un modelo "en blanco" no permite asociarla a la gran maqueta en madera que ilustra el proyecto de 1785 con el que el arquitecto Juan de Villanueva inició la construcción de su mejor obra<sup>43</sup>. "En blanco" ha de interpretarse aquí como un modelo en yeso o escayola sin policromar. Recuérdese que de este modo se precisa también, al final del mismo inventario, la existencia en el Gabinete Topográfico de nueve modelos de yeso de adornos del Alcázar de Sevilla, cinco de ellos "coloridos" y los cuatro restantes "en blanco", esto es, sin pintar de color y con el material mostrándose en el suyo propio. Del modelo del Museo en escayola no ha quedado constancia de que llegara al Prado o al menos no es dado de alta en los inventarios del Museo en 1854 ni en fechas próximas posteriores.

Para concluir la historia del ya extinto Gabinete Topográfico, en 1855 se suprime por Real Orden la plaza de Director y se arrienda la casa que ocupaba hasta entonces Zizur<sup>44</sup>. El edificio del Casón del Buen Retiro comienza entonces una vida azarosa, pasando a ser gimnasio del Príncipe de Asturias para, más tarde, en 1871, ser el lugar para la celebración de la Exposición Artística e Industrial organizada por la sociedad El Fomento de las Artes, siendo su destino definitivo, durante lo que quedaba del siglo XIX, el de servir como Museo de Reproducciones Artísticas desde 1878, tras nuevas obras de recomposición del edificio, que se prolongaron en manos del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco hasta 1894<sup>45</sup>.

Concluyo aquí las noticias más relevantes que he podido recopilar sobre el Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro, antecedentes, creación, sedes, colecciones y vicisitudes, hasta su supresión y la dispersión de sus fondos. Lo que pudiera haber sido el germen del primer Museo de Arquitectura en España no pudo evitar diluirse entre la falta de recursos tras la muerte de su auténtico inspirador y la pobreza de miras del proyecto fundacional, que contempla tan sólo la creación de una colección real de modelos cuya formación estaba, con pocas excepciones, más motivada por el voluntarismo de Gil de Palacio al construirlos que por la ejemplaridad programática de lo representado.

## NOTAS

<sup>1</sup> Editado por la Imprenta y litografía de los huérfanos, Madrid, 1892. Sobre Gil de Palacio véase también Adolfo Carrasco y Sáyz: *D. León Gil de Palacio*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1892.

<sup>2</sup> J.A. Ferrer Benimelli, en "Los masones en la historia contemporánea española" (*Historia* 16, noviembre, 1977), menciona al Infante Francisco de Paula como francmasón del grado 33 entre 1822-1844.

<sup>3</sup> Sobre éste y otros modelos topográficos y arquitectónicos de Gil de Palacio véase Adolfo Carrasco: *Memoria histórico-descriptiva del Museo de Artillería*. Madrid, Imprenta de la viuda de Aguado é hijo, 1876, pp. 24-26 y el folleto de Enrique Pastor Mateos: *Museo Municipal, Sala II. Modelo de Madrid, 1830*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1977.

<sup>4</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>o</sup> 11774/9. "Órdenes para que se facilite al Capitán del Real Cuerpo de Artillería, Dn. León Gil de Palacio, lo que necesite para que pueda evacuar la construcción del modelo de la Plaza de Madrid".

<sup>5</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>o</sup> 10690/20 sobre la iniciativa fernandina. Sobre el Gabinete de Máquinas, el resumen expuesto se basa en el libro de Antonio Rumeu de Armas: *El Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro. Una empresa técnica de Agustín de Betancourt*. Madrid, Fundación Juanolo Turriano-Castalia, 1990. Véase también Ignacio González Tascón (ed.): *Betancourt. Los inicios de la ingeniería moderna en Europa*. Madrid, M.O.P.T. y M.A., 1996, pp. 204-255. Sobre Betancourt véase también Antonio Rumeu de Armas: *Ciencia y tecnología en la España ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*. Madrid, Turner, 1980.

<sup>6</sup> Para todas las noticias anteriores referentes a aprobaciones y nombramientos académicos véase el folleto de Venancio Silbén Cordal, citado en el ejemplar de la Real Biblioteca de Palacio: *Caj. foll. Historia* 29-6(5).

<sup>7</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>o</sup> 11788/14.

<sup>8</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>o</sup> 11774/40.

<sup>9</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>o</sup> 11774/42 y AGP. Exp. personal. C<sup>o</sup> 453/7: "Gil de Palacio, León. Director del Rl. Gabinete Topográfico de S.M. Gentilhomme de Cámara de S.M. (†1849)".

<sup>10</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>o</sup> 11774/41. Pidiendo que se trasladen al Real Gabinete Topográfico los modelos de Madrid y Valladolid.

<sup>11</sup> La maqueta que ilustra el proyecto del abate Juvarrá para el Palacio Real de Madrid, concluida poco más de tres años después del fallecimiento del arquitecto mesinés, fue realizada bajo la dirección de Sachetti, y con la intervención del joven Ventura Rodríguez, por voluntad expresa de los Reyes, que pudieron contemplarla, ya acabada a finales de febrero de 1739, expuesta para la ocasión en el Ca-

són del Buen Retiro. Sobre la maqueta de Juarra, véase Francisco J. de la Plaza: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, pp. 36-59, y sobre su proyecto el texto de Jörn Gärms: "El proyecto de Juarra para el Palacio Real de Madrid" en Antonio Bonet y Beatriz Blasco (eds.): *Filippo Juarra 1678-1736*. Madrid, Electa, 1994, pp. 238-249, con los planos del proyecto definitivo de Juarra copiados por Sabatini, Alfonso Rodríguez, Marcelo Fontón y José Pérez, catalogados del 127 al 146, pp. 426-441.

<sup>12</sup> Los de Artillería y de Ingenieros del Ejército eran los dos Museos, instalados en el Palacio de Buenavista, en que se había dividido, por Real Orden de 9 de enero de 1827, el hasta entonces único Museo Militar, con un anterior emplazamiento entre 1805-1816 en el cuartel de Montealeón.

<sup>13</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/45.

<sup>14</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11782/55.

<sup>15</sup> AGP. Buen Retiro, C<sup>a</sup> 11774/42.

<sup>16</sup> AGP. Buen Retiro, C<sup>a</sup> 11774/46.

<sup>17</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 10690/20: "Gil de Palacio, León. Director del Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1849)" y C<sup>a</sup> 435/7 cit.

<sup>18</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/44.

<sup>19</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/45.

<sup>20</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/47.

<sup>21</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/48.

<sup>22</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11774/49.

<sup>25</sup> Venancio Silbén Cordal: op. cit, p. 10.

<sup>24</sup> Sobre estos asuntos en las fechas mencionadas véase Pedro Moledón Gavilanes: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996, pp. 150-159.

<sup>25</sup> Para empezar a resolver el problema véase Adolfo Carrasco, 1892 [cit. n. 1]. Véase también en AGP. Plano 4446, el levantamiento de la plaza grande y el Salón de Reinos en época de Isidro Velázquez o Custodio Moreno, coincidente con las fechas que nos ocupan.

<sup>26</sup> Gil de Palacio tenía concedida habitación en las dependencias del Buen Retiro, por Real Orden de 12 de diciembre de 1839, tras haberla solicitado sin éxito en al menos tres ocasiones después de la muerte de Fernando VII (oficios de 1834, 1838 y 1839 en su exp. personal 435/7 cit.). Noticias sueltas se encuentran en los distintos expedientes de AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11788. Entresacando las más destacables, el 10 de abril de 1835 Gil de Palacio solicita 6.856 reales para concluir el modelo de Aranjuez que presupuestó en 90.856 reales (exp. 14), el 10 de diciembre de 1840 solicita un nuevo estereotipo del Gabinete Topográfico, tras siete años de servicio del existente (exp. 6) y el 5 de febrero de 1841, quizá conociendo ya el futuro traslado forzoso al que tendrá que someterse el Gabinete Topográfico, Gil de Palacio remite al Intendente General de la Real Casa el inventario de sus efectos (exp. 3, aunque no consta en el expediente tal inventario).

<sup>27</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 619/55. Por los datos del expediente sabemos que en septiembre de 1834, Francisco Javier de Mariátegui dice estar dirigiendo las obras del Salón de Próceres en el Casón del Buen Retiro, comisionado para ello siendo Arquitecto Mayor Honorífico de Su Majestad por nombramiento de 20 de mayo de este año.

<sup>28</sup> Según Francisco Guillén Robles: "El Casón del Buen Retiro" en *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera parte: Escultura antigua*. Madrid, 1912, pp. XIX-LX, que escribe sin citar fuentes en pp. XLVI-XLVII.

<sup>29</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11778/15.

<sup>30</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11788/2. Del estado del Casón después de agosto de 1841, una vez habilitado como Gabinete Topográfico, queda constancia en AGP. Plano núm. 4451, con la leyenda "Rl. Sitio del Buen Retiro/ Gavineto Topografico de S.M.", que José Luis Sancho (*La arquitectura de los Sitios Reales*. Madrid, Patrimonio

Nacional, 1995, 644-647) atribuye al estudio de Isidro Velázquez. Por las fechas en que tuvo que ser dibujado el plano, durante o después de 1841, ya que su leyenda consigna el uso del edificio como Gabinete Topográfico, no pudo estar bajo el control de Velázquez, que falleció en Madrid el 7 de diciembre de 1840, sino de Custodio Moreno, que fue nombrado Arquitecto Mayor de Palacio y Sitios Reales por Real Orden de 25 de diciembre de 1838, y tras la jubilación de Don Isidro, destino del que Moreno es jubilado a petición propia el 18 de enero de 1844. Véase AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup>. 716/11.

<sup>31</sup> Véase Pascual Madoz: *Madrid, audiencia, provincia, intendencia, rizaría, partido y villa*. Madrid, 1848, pp. 532-533. Pedro Felipe Monlau: *Madrid en la mano*, Madrid, 1850, pp. 259-260, sigue literalmente a Madoz en su reseña del Gabinete.

<sup>32</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11791/24.

<sup>33</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11795/11.

<sup>34</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 210/9.

<sup>35</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 10690/20. Oficio de Gil de Palacio el 7 de noviembre de 1848, pidiendo gratificación por los servicios prestados, repetido el 18 de abril de 1849. Real Orden de 24 de abril de 1849 con la concesión de 500 reales mensuales de gratificación a Gil de Palacio y otro tanto para gastos al Gabinete Topográfico.

<sup>36</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 1115/15. "Zizur, D. José. Director del Gabinete Topográfico".

<sup>37</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 435/7 cit.

<sup>38</sup> AGP. Exp. personal. C<sup>a</sup> 1115/15 cit.

<sup>39</sup> AGP. Administrativa. Leg. 770.

<sup>40</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11795/60.

<sup>41</sup> A. Fernández de los Ríos: *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid, 1876, p. 485.

<sup>42</sup> A. Fernández de los Ríos, *ibid.*, p. 485. El modelo de maderas finas que Ponz conoció y juzgó "digno de guardarse cuidadosamente" (Antonio Ponz: *Viage de España*. Madrid, Aguilar, 1947, p. 517) sufrió un buen número de traslados, algunos de ellos poco posteriores a su presentación a los Reyes en el Salón de Baile del Buen Retiro. Sobre estos traslados véanse: AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11753/14, con noticia del 17 de julio de 1739 sobre la "Colocación del modelo del Palacio de la planta de don Felipe de Ibarra, que al presente se halla colocado en el Casón, en el jardín de San Pablo (salón)". AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11752/11, con noticia de 28 de marzo de 1756 de la "Orden del Rey para que el Modelo del Palacio hecho por el arquitecto Felipe de Ibarra se coloque en una de las salas del nuevo Rl. Palacio". AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11747/16, que informa sobre "Mudanza del modelo que hizo el arquitecto don José [sic] de Ibarra para la construcción nueva del Rl. Alcázar de Madrid que se quemó en el año 1734 a una de las salas grandes ya concluidas del Nuevo Palacio". El modelo del Palacio de Juarra estuvo instalado también en el Museo Militar cuando éste se hallaba, entre 1805 y 1816, en el palacio de Montealeón. De éste pasó al Palacio de Buenavista. Sobre el palacio de San Juan, edificio desocupado tras el fallecimiento del Infante Don Francisco de Paula, que lo habitó, y sede desde 1868 del Museo de Ingenieros, véase el plano del estudio de Isidro Velázquez en AGP. Plano núm. 1657.

<sup>43</sup> Aunque no hemos podido confirmar documentalmente la procedencia de la maqueta de madera conservada en el Museo del Prado, nuestra hipótesis es que se encontraba a la muerte de Villanueva, en agosto de 1811, en una sala interior de la planta baja de su residencia y estudio en la madrileña calle de San Pedro y San Pablo núm. 15, de la que salió para pasar al Museo en los tiempos en los que dirigía la obra Antonio López Aguado.

<sup>44</sup> AGP. Buen Retiro. C<sup>a</sup> 11796/25.

<sup>45</sup> Sobre la historia del edificio del Casón véase Francisco Guillén Robles: "El Casón del Buen Retiro" en *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera parte: escultura antigua*. Madrid, 1912, pp. XIX-LX, y Miguel Ángel Baldellou: "El Casón del Buen Retiro" en *Ricardo Velázquez Bosco*. Madrid, 1990, pp. 209-218 y notas que remiten a documentación del AGA-ACME. Leg. 8897.

# Una Real Posesión poco conocida: Vista Alegre

Por Rosa M<sup>a</sup> Rivas Ramírez

Este artículo trata de aclarar la historia de la Real Posesión de Vista Alegre, una de las fincas que formó parte del Real Patrimonio durante el siglo XIX, y de la que menos se conoce, quizá por el corto período de tiempo en el que perteneció a la Familia Real, entre 1852 y 1859.

Aunque ya en 1846 Pascual Madoz la describió extensamente en su *Diccionario Geográfico* al hablar del pueblo de Carabanchel, Bajo y en 1891 también lo hizo Ildefonso González Valencia, no vuelven a aparecer noticias fiables hasta que Matilla Tascón publicó el inventario que se hizo en 1846, cuando la Real Posesión pasó a Isabel II y a la Infanta Luisa Fernanda. Más recientemente, el Museo Municipal y Carmen Ariza, al estudiar los jardines madrileños, se han ocupado de los de Vista Alegre; y Pedro Navascués, del período durante el cual Vista Alegre perteneció al Marqués de Salamanca<sup>1</sup>.

Pero en lo publicado no se hacía referencia a su verdadero origen, ni a cómo se organizó una vez que pasó a ser una Real Posesión, o cómo dejó de ser patrimonio de la Corona. En cambio, son frecuentes los errores al hablar de Vista Alegre. Hemos podido reconstruir su historia con los documentos encontrados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y en el Archivo General de Palacio, fundamentalmente.

## LOS ORIGENES

El origen de Vista Alegre estuvo en una serie de tierras sitas en el pueblo de Carabanchel Bajo, ligadas a memorias y obras pías fundadas en los siglos XVII y XVIII. La finca, según la primera escritura de la que disponemos, fechada en 1792, tuvo su núcleo en un terreno sembrado de cebada, situado a la entrada del pueblo, cerca del camino que lo unía a Madrid a través del Puente de Toledo.

Su propietario, Don Cristóbal Ruiz de Alarcón, la vendió por 4.600 reales a los hermanos Del Moral, resi-

dentés en el mismo Carabanchel y dueños de varias fincas<sup>2</sup>, quienes las permutaron, posteriormente, por otras tierras de la propiedad de Don Higinio Antonio Lorente, Médico honorario de Cámara del Rey Carlos IV y Catedrático de Química del Real Laboratorio de Madrid, el 19 de mayo de 1805<sup>3</sup>.

Lorente va a ser el verdadero "creador" de Vista Alegre al añadir a estas tierras otras más compradas en octubre de 1801. La nueva finca, tasada en 224.827 reales, es calificada en las escrituras como una "casa de campo de recreo", y contaba con una extensión de cuarenta fanegas y media de sembradura, seis fanegas y media de huerta, más una fanega de tierra de regadío situada frente a la huerta, pero al otro lado del camino a Madrid. Tenía también una noria, un estanque y "una fuente de pie de agua dulce potable" para riego<sup>4</sup>.

En cuanto a la parte edificada, había una casa con cuadra, corral y cocina, contruidos de mampostería de piedra, con ladrillo en los machones y verdugos y cajones de adobe. Toda la finca estaba rodeada de una tapia de los mismos materiales.

Como los dos Carabancheles, Vista Alegre sufrió el saqueo de las tropas francesas. En diciembre de 1808, Lorente tuvo que abandonar Madrid; los franceses confiscaron todos sus bienes, incluida la finca, y los subastaron. Cuando regresó en 1812, emprendió un pleito para que le devolvieran sus posesiones, que se resolvió a su favor seis años después. El 2 de junio de 1821, Higinio Antonio Lorente vendió la finca a Francisco de Bringas, comerciante de Madrid, por 240.000 reales en metálico<sup>5</sup>.

## VISTA ALEGRE Y LA REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ

Dos años después, en diciembre de 1825, Francisco de Bringas vendió la finca a Pablo Cabrero, Coronel de Infantería y Director-propietario de la Real Fábrica de Platería de Martínez desde 1818, año en el que se



Facundo Cañada, Plano de Carabanchel, 1902.

había casado con Josefa Martínez Artó, hija del fundador del establecimiento <sup>6</sup>. El precio se fijó en 140.000 reales, sin que las escrituras notariales especifiquen el motivo de esta rebaja tan considerable. Cabrero terminó de pagarla el 2 de marzo de 1852, día en que se extendió la correspondiente carta de pago <sup>7</sup>.

Durante el tiempo en que perteneció a la familia Cabrero-Martínez, la finca recibió el nombre definitivo de Vista Alegre y se convirtió en un “establecimiento público de recreo”, al instalarse en el edificio principal de la finca unos baños públicos y una fonda, a los que se añadieron posteriormente una zona de recreo con belvedere, un café y jardines. Con este negocio, Cabrero pretendía obtener beneficios para invertir en las Platerías.

El edificio tenía dos crujías, de planta baja y principal, con un gran portalón de entrada. En el ala derecha estaban situados el billar, el café, un despacho, el comedor, la cocina y las despensas, un corral y sótanos. En el ala izquierda estaba el establecimiento de baños, con 10 piezas (con separación de sexos) dotadas de pilas de piedra, surtidores de agua, hornillos y calderas. En la parte central del edificio se encontraban el gran salón, las habitaciones y una escalera de uso común. Sobre el salón había otros dos pisos, uno ocupado con habitaciones y, en el último, el belvedere.

La finca contaba con una gran extensión de terreno con huertas, emparrados y jardines, estos distribuidos

en calles y plazoletas ornamentadas con estatuas y jarrones, y con abundante arbolado de sombra y frutales. También había numerosos juegos diseminados por toda la finca, como tres columpios, un juego de la sortija para jugar a caballo, el juego de “la paloma”, un gran columpio ruso, una montaña rusa, el juego de “las cuerdas”, el de los “triángulos”, el de “los cohetes” y un teatro chinesco, juegos que no sabemos concretamente en qué consistían.

El establecimiento debió tener un gran éxito durante los primeros años por su novedad y excelente emplazamiento, a pesar de que la distancia de una legua que lo separaba de la Corte obligaba a los visitantes a alquilar un carruaje.

El 15 de noviembre de 1850 murió Josefa Martínez, y debido a la dificultad de dividir la finca para pagar las hijuelas, y a las grandes inversiones que se necesitaban para su mantenimiento, Pablo Cabrero decidió venderla. Además, los beneficios que Vista Alegre generaba habían ido disminuyendo, al descender la afluencia de público, por lo que resultaba más una carga que una fuente de ingresos <sup>8</sup>.

El solar y edificio principal de Vista Alegre se valoraron entonces en 607.155 reales, y las tierras de labor, en 8.525 reales y 17 maravedís; las demás edificaciones con lo que contenían, más el arbolado, los jardines y la vacada, elevaron la tasación de la finca hasta más del millón de reales. La nueva propietaria la Reina María Cristina de Borbón <sup>9</sup>.

Plano topográfico de la Real  
 Posesión de Vista Alegre, 1845.  
 AGP, Planos, 3508.



#### LA REAL POSESIÓN DE VISTA ALEGRE

Seguramente, la Reina había sido una de las visitantes del establecimiento, y cuando se presentó la oportunidad, no dudó en comprar Vista Alegre. El lugar en el que estaba enclavado era de singular belleza y estaba lo suficientemente alejado del Palacio Real como para utilizarlo como retiro de las intrigas de la Corte. Otra razón para la compra podría estar en que Carabanchel se había convertido en un lugar donde nobles y potentados habían ido construyendo sus fincas de verano, entre las que destacaban la de los Condes de Montijo; la de los Condes de Casa-Puente o "Palacio de Larrinaga", construido por Ventura Rodríguez, y residencia de Godoy y de la Infanta Carlota, Condesa de Chinchón, hasta la confiscación de los bienes del Príncipe de la Paz; la del Marqués de Remisa; la del Conde de Yúmuri, Don Francisco Narváez, y otras más.

El 3 de marzo de 1832, Pablo Cabrero y Francisco González de Estéfani, que actuaba en nombre de la Reina, se reunieron para concretar las condiciones de la venta<sup>10</sup>. Aunque en una tasación anterior el valor de la finca había ascendido a 740.223 reales, el precio final se fijó en 640.000 reales. Es seguro que esta rebaja "voluntaria" no fue sólo en atención a la Reina, sino porque Cabrero, que atravesaba una mala situación económica, necesitaba dinero líquido para invertirlo en las Platerías.

Para hacer frente a los gastos, Fernando VII ordenó a su Secretario, Don Juan Miguel de Grijalva, que para el día 12 separara del dinero del Real Bolsillo Secreto la cantidad de 500.000 reales en cédulas del Banco de San Fernando, "para los gastos de la Real Casa de Vista Alegre en Carabanchel Bajo". El día 28, el Rey volvió a mandar que se separaran otros 500.000 reales para el mismo fin<sup>11</sup>.

La finca, que desde entonces se denominaría "Real Posesión de Vista Alegre", tenía forma de polígono irregular de cinco lados, con 272.700 pies superficia-

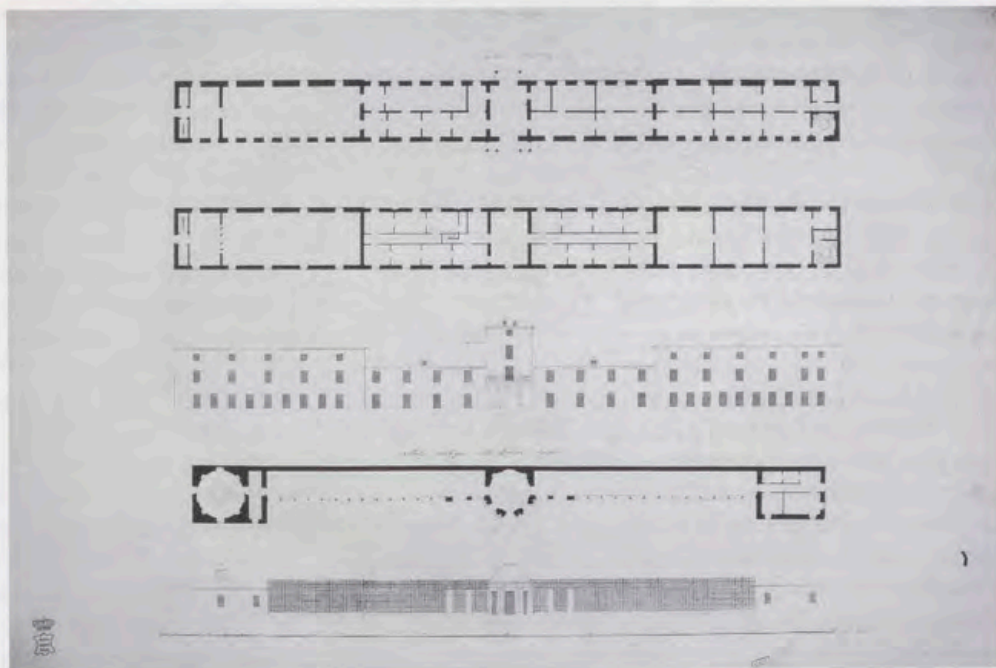
les de extensión. La Reina María Cristina se dedicó, a partir de este momento, a ampliarla y enriquecerla, para lo que se autorizó, por Real Orden de 4 de agosto de 1832, que continuara la compra de terrenos. El 15 de octubre de 1832, Pablo Cabrero le vendió a la Reina una pequeña porción de tierra que no había incluido en la venta anterior<sup>12</sup>, y el 20 de noviembre, la Reina adquirió a los Cinco Gremios de Madrid dos casas-fábrica de jabón y un almacén de aceite contiguos a Vista Alegre, que tenían su fachada principal "a la Calle Real empedrada, a mano izquierda entrando desde la corte". Por esta compra, María Cristina pagó 400.000 reales en metálico, aunque en la escritura de venta se dice que pagó con billetes del Banco de San Fernando. También tuvo que pagar los derechos de alcabala al Alcalde de Carabanchel Bajo, el medio por ciento hipotecario y los gastos de escrituración<sup>13</sup>.

El 10 de agosto del año siguiente, María Cristina adquirió a María Manuela Kirkpatrick, Condesa de Montijo y de Miranda, dos pequeños terrenos que lindaban



Puerta y verja de hierro. AGP, Planos, 3977.

Planta y alzado del Palacio Viejo  
y de la Estufa.  
AGP, Planos, 3517.



con la Real Posesión, pero, a pesar de la amistad entre ambas, el pago de la finca y la extensión de la correspondiente escritura de venta a favor de la Reina no se efectuaron hasta 1847<sup>14</sup>.

El 6 de septiembre, pocos días antes de la muerte de Fernando VII, la Reina compró otro terreno a Don Andrés Navarro, apoderado de Don Manuel de las Fuentes y Doña Rita Marí<sup>15</sup>, residentes en Carabanchel. La finca tenía dos casas-fábrica de jabón, una huerta y una tierra de pan llevar de algo menos de seis fanegas, situadas "en la Calle Real, la primera a la derecha según se entra en el pueblo yendo de esa corte, frente a la posesión de la Reina llamada de Vista Alegre".

Ambas casas contaban con habitaciones para los dueños y dependientes de la fábrica, oratorio, almacenes, desvanes y la zona de fábrica. Además, había un espacioso patio, corral y cuadra, un granero y dos pozos de agua clara. La huerta estaba cercada por una tapia de tierra, con machos de ladrillo y zócalo de mampostería. No estaba cultivada en ese momento, aunque contaba con una noria para el riego y un estanque de recogida de aguas. Su precio ascendió a 300.000 reales, pagados por el Secretario de Fernando VII, Don Francisco Carlos de Cáceres, en nombre de la Reina. El primer pago, de 100.000 reales, se efectuó en onzas de oro, mientras que el resto se pagó en cédulas del Banco de San Fernando<sup>16</sup>.

La finca se fue completando con otros terrenos adquiridos a diversos vecinos de Carabanchel, hasta llegar a las más de 1.286 fanegas que tenía en 1846, es decir, unas 790 hectáreas. Sin embargo, de estas compras sólo tenemos referencias indirectas<sup>17</sup>.

Los Reyes también se interesaron por mejorar y acondicionar el camino que iba de Madrid a Carabanchel. Por una Real Orden de 7 de julio de 1852, se mandó al Marqués de Pontejos, Corregidor de Madrid, que se hiciera cargo de la dirección, arreglo y embellecimiento del camino, obras que se costearían con un impuesto de 4 maravedís por cada cuartillo de vino que se vendiera en Carabanchel Bajo<sup>18</sup>.

Sin embargo, un grave problema que se les presentó fue que varios caminos comunales de Carabanchel

Bajo (el de la callejuela, de San Roque, la calle empedrada y el camino del Arrecife), junto con parte del camino que enlazaba los Carabancheles con Madrid, y el que se dirigía a Villaverde y a la Venta de Pradolongo, quedaron incluidos dentro de la Real Posesión de Vista Alegre. Los alcaldes de ambos pueblos, Juan Antonio Rodríguez Tordesillas y Matías Santibáñez, a pesar de los graves perjuicios que esto causaba a los habitantes del lugar, decidieron venderse los a la Reina con la autorización del Gobernador Civil de Madrid, Don Mariano Valero, el 19 de agosto de 1856, por un total de 60.000 reales<sup>19</sup>.

La finca, con un perímetro muy irregular de 34 lados, se cercó con una tapia de ladrillo, con albardilla de baldosa y caballete de teja vidriada. Al recinto se accedía por siete puertas: la principal, con un bello diseño en hierro forjado; la de Bella Vista, la Puerta del Pueblo, la de San Roque, la del Camino de Leganés, la del Campo Santo y la que daba al Camino de Madrid.

Las visitas de los Monarcas a Vista Alegre, sobre todo durante el año 1855, están bien documentadas, lo mismo que las realizadas por María Cristina después de su matrimonio con Fernando Muñoz, por lo menos hasta 1858; son numerosas las Reales Órdenes dirigidas al Sobrestante Mayor de las Reales Caballerizas en las que se le pedía que tuviera preparados el landó de seis caballos y otros carruajes de carga "para servir a Su Magestad la Reina Gobernadora, que los ha mandado pedir"<sup>20</sup>. Estas estancias podían ser de unas horas (generalmente, para celebrar una comida o una cena con velada musical), o uno o más días, como lo demuestra el hecho de que tanto María Cristina como Isabel II se encontraban en Carabanchel cuando se proclamó el Estatuto Real el 12 de junio de 1854, según se indicaba en *La Gaceta de Madrid*<sup>21</sup>.

María Cristina siempre consideró la Real Posesión de Vista Alegre de su propiedad particular y de la de Fernando VII, y no otra de las posesiones del Real Patrimonio, como se demuestra en los *Libros de Actas de la Comisión de Examen de la Testamentaria del Rey*. En la sesión celebrada el 13 de octubre de 1844, se preguntó por qué se había omitido la Quinta de Vista Ale-

gre en los Inventarios realizados a la muerte de Fernando VII, a lo que se respondió que “tuvo por fundamento el haberse querido adquirir y adquirido, en efecto, particularmente por Su Majestad el Rey Don Fernando VII para Su Majestad la Reina María Cristina”<sup>22</sup>.

Tras el ascenso de Espartero al poder el 12 de octubre de 1840, María Cristina, con el título de Condesa de Vista Alegre (que luego pasaría a su hija María del Amparo), embarcó en el Grao de Valencia con destino a Francia, y no regresaría hasta 1844. Durante estos cuatro años la finca quedó olvidada, y este período de abandono afectó tan profundamente no sólo a los edificios, sino también a los jardines y a los cultivos, que fue el origen de los numerosos problemas que tuvo desde entonces. Sólo después de la vuelta de la Reina Madre las visitas volvieron a sucederse, y tanto Isabel II como Luisa Fernanda utilizaron la Real Posesión como palacio de recreo y como paso obligado en el camino hacia Aranjuez, tanto a la ida como a la vuelta<sup>23</sup>.

#### LOS EDIFICIOS

La Reina María Cristina se interesó en acondicionar la finca desde su adquisición, para convertirla en una verdadera “residencia real”: se mejoraron las condiciones de las edificaciones existentes, además de promover la construcción del llamado “Palacio Nuevo”. De esta época tenemos muy pocos datos, tanto de administración como de obras de mantenimiento o de construcciones nuevas, y para conocer cuántos edificios componían la Real Posesión tenemos que basarnos en el plano realizado en diciembre de 1845, pocos meses antes de la cesión de la finca a Isabel II y a Luisa Fernanda con motivo de sus bodas<sup>24</sup>.

El más importante, por entonces, era el llamado *Palacio de Vista Alegre* o *Palacio Viejo*, que se corresponde con el edificio principal de la época de Pablo Cabrero aunque modificado, ya que tuvo que convertirse en residencia de la Familia Real hasta que se edificara el mencionado Palacio Nuevo. Estos trabajos se encargaron a Martín López Aguado, que en

1854 se titulaba “Arquitecto encargado de las obras de Vista Alegre”<sup>25</sup>.

La descripción que se hace del edificio en la escritura de venta de 1832 coincide con la del Inventario de 1846: planta rectangular, articulado en dos crujías alargadas de dos plantas y con una especie de torreón central, en donde se situaba el belvedere o zona de recreo. La fachada estaba decorada con molduras de escayola, además de emplearse piedras y mármoles de los almacenados en el Campo del Moro<sup>26</sup>; la entrada principal, que destacaba por su gran sencillez, consistía en un pórtico de cuatro columnas de estilo dórico realizadas en granito, con basas y capiteles de piedra caliza de Colmenar.

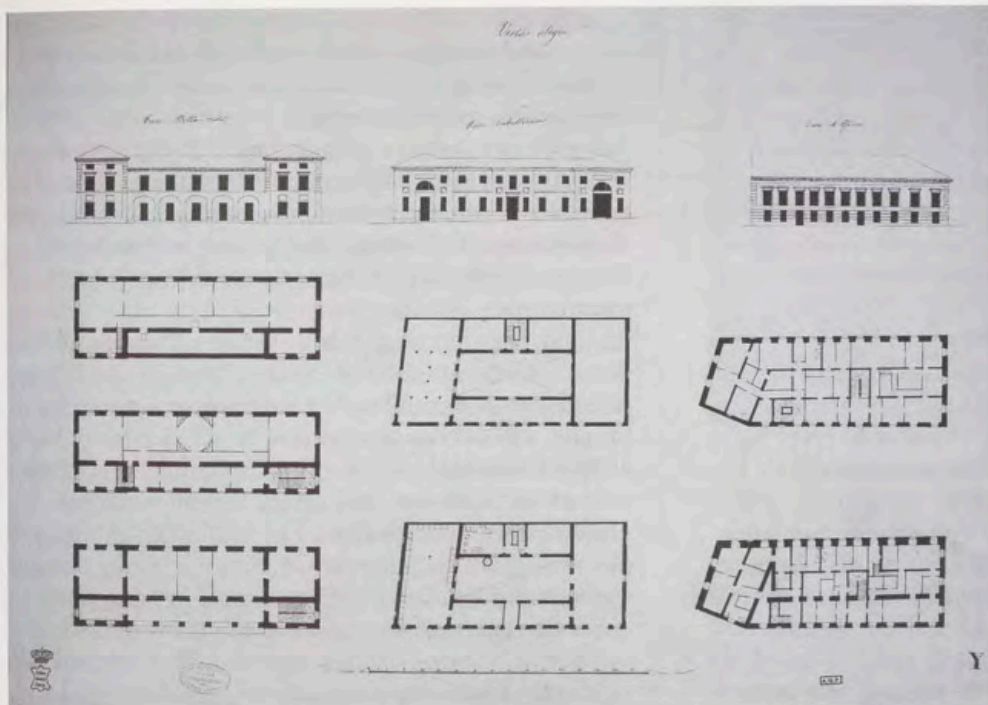
Todas las habitaciones del primer piso tenían grandes ventanales exteriores, con cristales engarzados en un armazón de hierro y persianas; las del piso bajo tenían acceso directo desde el exterior a través de puertas cristaleras con sus correspondientes persianas. Delante de la fachada principal, que daba la sensación de ser un gran pórtico transparente, se encontraba la ría navegable que atravesaba Vista Alegre.

Con un total de 37 estancias repartidas entre las dos plantas, a las del piso principal se accedía por una gran escalera que arrancaba del vestíbulo de entrada, con escalones de caoba maciza cubiertos por una alfombra, pasamanos también de caoba y balaustrada de bronce dorado, con decoración vegetal y arquillos góticos y rematada con una escultura en mármol. Los huecos de la escalera y la bóveda estaban decorados con frescos, lo mismo que los techos de todas las piezas.

Las habitaciones del primer piso daban a un pasillo central que llegaba hasta los extremos, donde se situaban los salones, que ocupaban toda la anchura del edificio. En el inventario de 1846 cada una de ellas aparece identificada por el nombre por el que eran conocidas: la “habitación chinesca”, la “del peso” o “de Don Quijote” (por existir en ella una colección de 24 cuadros bordados en seda que representaban escenas de esta obra), “el Salón Otomano”, el “de los pájaros disecados”... También había un sa-



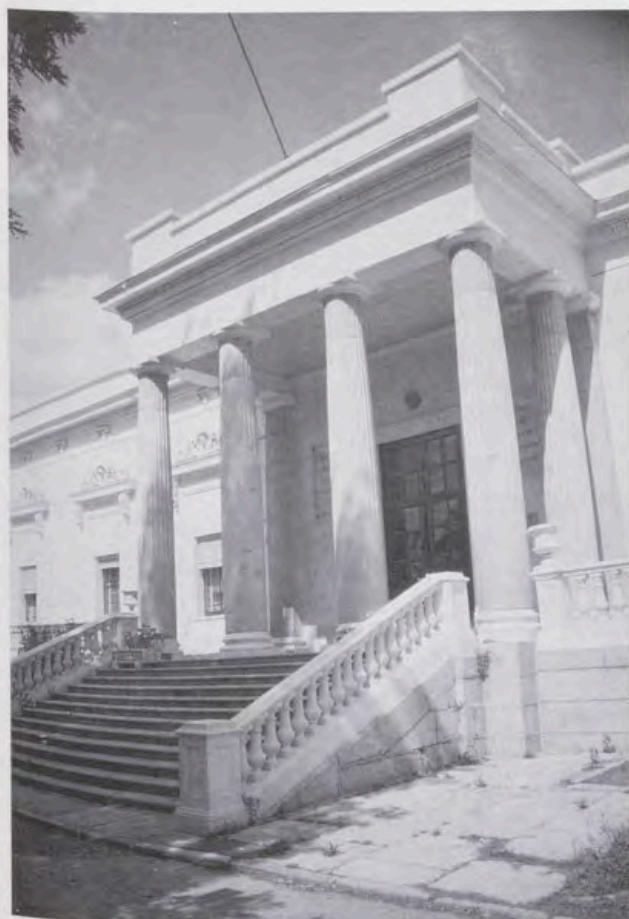
*Fachada principal del  
Palacio Viejo,  
con acristalamiento  
posterior.*



Planta y alzado de las casas de Bella Vista. AGP, Planos, 3516.

lón de baile (en uno de los extremos), un despacho, una sala de costura, un salón de juegos, otro de música y varios retretes.

Existía incluso un Gabinete de Física, instalado en el belvedere de Pablo Cabrero, que funcionaba como salón de juegos. En él se podían encontrar aparatos tan curiosos como las máquinas eléctricas y las "pneumáticas", diversos aparatos astronómicos y de óptica, como las llamadas "ópticas chi-



Entrada principal del Palacio Nuevo.

nescas" o los cosmoramas, espejos cóncavos, juegos de bolas, imanes, microscopios, linternas mágicas, una "vista del túnel de Londres", un aparato para probar la fuerza de las manos y una "Fantasmagoría".

Todas estas habitaciones estaban ricamente decoradas con muebles, alfombras y tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, arañas, esculturas, candelabros, relojes, vajillas de porcelana y cristal, objetos de plata, pianos, etc., que fueron traídos desde los almacenes del Palacio Real o encargados directamente a comerciantes de Madrid, París o Londres. Sin embargo, lo más destacable era la impresionante colección de pintura que llegó a atesorar Vista Alegre. Es seguro que fue Vicente López, a ruegos de María Cristina, el que se encargó de seleccionar cuadros tanto de la Colección Real como de lo producido por pintores del momento. Más tarde serían los propios gustos de la Reina Gobernadora y de Isabel II los que primaran.

De los más de 500 cuadros que aparecen reseñados en el citado Inventario de 1846, unos 350 se encontraban en el Palacio Viejo. Entre ellos destacan una *Sagrada Familia* de Rafael, el *Prendimiento del Señor* de El Greco, una *Virgen con el Niño* y una *Virgen del Carmen*, de Murillo, además de cuadros de Mateo Cerezo, Zurbarán, Meléndez, y varias obras de Francisco de Goya, como los retratos de varios miembros de la Familia Real (María Luisa de Parma, Fernando VII siendo Príncipe de Asturias, y un busto de Carlos IV, entre otros).

José y Federico de Madrazo, Esquivel, Kuntz, Bernardo López, Carderera, Gutiérrez de la Vega, Alenza, Pérez Villamil, Vicente Palmaroli, etc., fueron los pintores contemporáneos presentes en Vista Alegre, y Ángel M<sup>a</sup> Tadey, Francisco Martínez y el mismo Vicente López, los que efectuaron la decoración de los techos. Como dato curioso, hay que señalar varios cuadros realizados por María Cristina e Isabel II, copiados de los originales del Real Museo de Pintura.

El llamado *Palacio Nuevo* empezó a construirse casi al mismo tiempo que Vista Alegre pasó a ser una Real Po-

sesión. Conocemos las partidas destinadas por la Tesorería de la Real Casa para comprar materiales y pagar los jornales de los albañiles, pero sabemos poco acerca de los proyectos que se tuvieron en cuenta <sup>27</sup>. Sí sabemos que fue Martín López Aguado, el Primer Arquitecto de la Real Casa, quien comenzó las obras, y que su tarea la continuaron sus sucesores en el cargo: primero, Isidro González Velázquez, y posteriormente Narciso Pascual y Colomer, que hará numerosas remodelaciones (sobre todo en época del Marqués de Salamanca).

De planta rectangular y dos pisos, se accedía al interior a través de un pórtico de entrada situado en el centro de la fachada, con cuatro columnas en la parte frontal y una a cada lado. Es probable que fuera de López Aguado, cuya obra estuvo muy influenciada por la de Juan de Villanueva (no hay que olvidar que su padre, Antonio López, había trabajado en las obras del Real Museo de Pintura). La fachada estaba adornada con seis estatuas de tamaño natural que representaban a Endimión, Mercurio, Júpiter, Apolo, Baco y una ninfa, y once bustos también de mármol y a tamaño natural. El vestíbulo de entrada era de planta circular, con una gran cúpula gallonada rematada con una lucerna. Detrás, una escalera en caoba y bronce que conducía al piso superior.

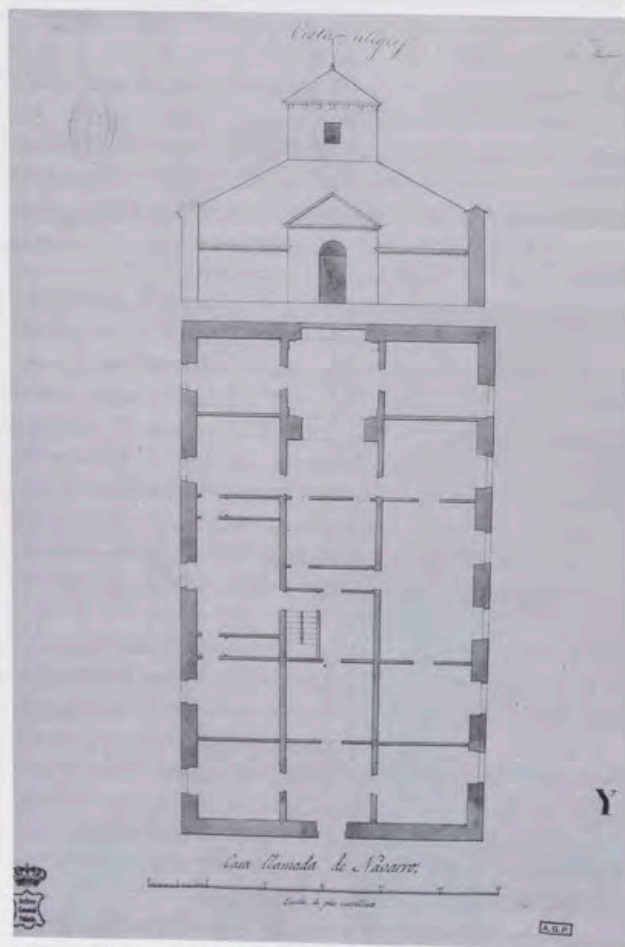
El Palacio Nuevo sufrió, quizá más que ningún otro edificio de Vista Alegre, la falta de dinero y la extraña situación administrativa de la Real Posesión. En el informe que el Administrador de la Real Posesión manda a la Contaduría General de la Real Casa en 1847 se dice:

Sería conveniente para los intereses de S.M. que en la próxima primavera comenzara la conclusión del Palacio Nuevo, debido a que, si no se hace, serán infructuosas las enormes sumas empleadas <sup>28</sup>.

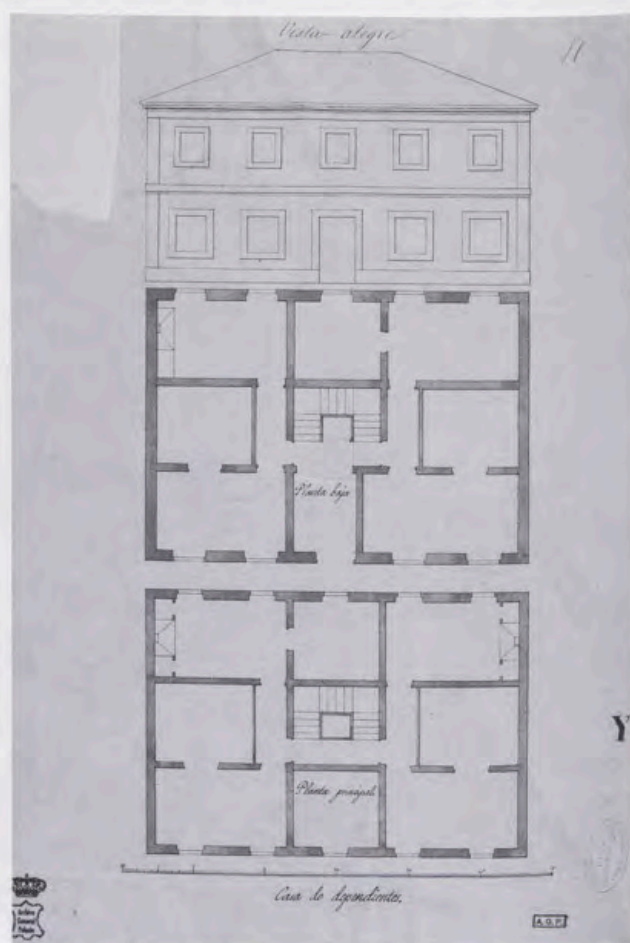
Por entonces, estaban concluidos el sistema de cañerías para agua, la distribución de las habitaciones y el tabicado, pero faltaba el revoco exterior, la colocación de molduras, la construcción de puertas y ventanas interiores y exteriores, el pintado de salones y todos los pavimentos.

En total, para cubrir gastos de construcción, se necesitaban más de 1.000.000 de reales, cifra que la Tesorería no podía suministrar. Y aunque se estuvieron librando cantidades mensuales por lo menos hasta 1850, el Palacio Nuevo nunca fue habitado, como demuestra el hecho de que, en los sucesivos Inventarios que se hacen de los edificios de la Real Posesión, apenas se nombra su contenido. Además, a la cantidad anteriormente citada se debían sumar las destinadas a obras de reparación y conservación, y las obras extraordinarias en otros edificios, lo que demuestra por qué ni Isabel II ni Luisa Fernanda querían hacerse cargo de Vista Alegre individualmente <sup>29</sup>.

Los demás edificios estaban dispersos por la finca. Si seguimos el referido plano de 1845, podremos localizar los más destacados. El *Palacio de Bella Vista* estaba situado a la izquierda del camino a Madrid, frente a la puerta a la que da nombre. De planta rectangular, estaba construido en ladrillo, mampostería y cantería en los ángulos; las puertas, balcones y ventanas contaban con vidrios y herrajes. La planta baja se utilizaba como almacén para el material de navegación,



Planta y alzado de la Casa de Navarro. AGP, Planos, 3513.



Planta y alzado de la Casa de Dependientes. AGP, Planos, 3514.

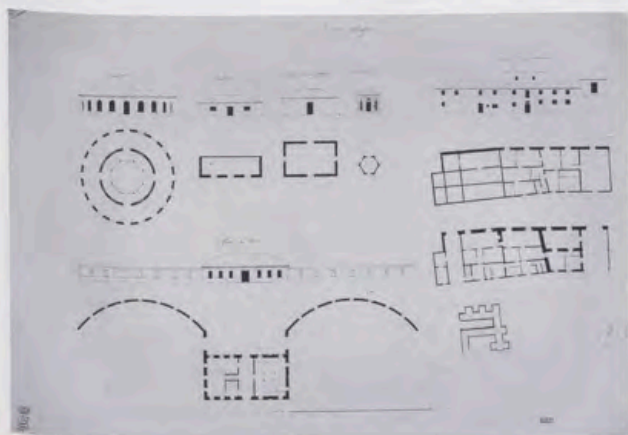
mientras que en la principal estaban las habitaciones, entre las que destacaba una pieza central de forma ochavada dedicada a biblioteca. La decoración era más modesta, tanto en calidad como en número de objetos. Lo más destacado es una especie de diorama instalado en una habitación de la planta baja, compuesto por 100 pájaros disecados que representaban una batalla entre las tropas de Isabel II y las del pretendiente, el Infante Don Carlos, sin especificar cuál de ellas. Este edificio se conserva aún, aunque muy modificado.

La llamada *Casa de Oficios* o *Habitación del Duque* contaba con dos plantas y buhardilla; se situaba cerca de la puerta de Bella Vista, junto al Palacio de este nombre y las caballerizas. Su denominación se debe a que era utilizado por María Cristina y Fernando Muñoz, Duque de Riánsares, como lugar de residencia familiar<sup>50</sup>.

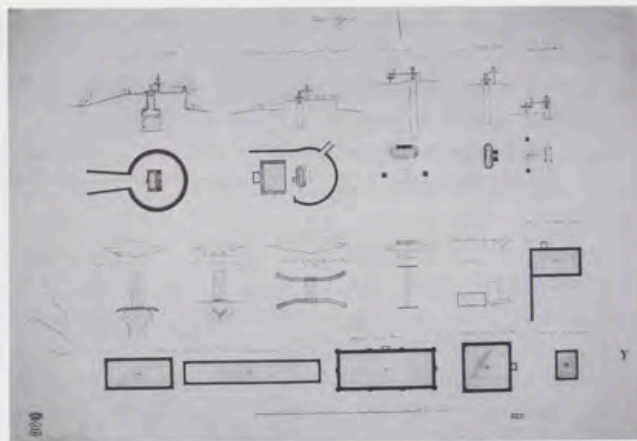
El piso principal tenía once habitaciones (entre ellas, la alcoba, la habitación "de la cuna", la sala grande y el comedor), mientras que el piso bajo servía de almacén. La decoración, sin ser tan rica como la del Palacio Viejo, destaca por su sencillez y buen gusto, y en cuanto a las pinturas, había obras de Esquivel, Villamil, Michans, Vaccaro, Van Halen, Vicente López, Palmarioli, y dos muy importantes: un "retrato-capricho, con cinco cabezas" de Francisco de Goya<sup>51</sup> y un *Ecce-Homo* del Divino Morales.

Al lado de la Casa de Oficios estaba la *Casa del Administrador*, que, según el Inventario, se utilizaba como almacén. Entre la Casa de Dependientes y la puerta que daba a Carabanchel estaba la llamada *Casa Oratorio*, de dos plantas y 13 habitaciones, además del Oratorio propiamente dicho (en el que había tres Vírgenes del Pilar y diversos objetos de plata de la Fábrica de Martínez), la Sacristía y el ante-oratorio. Este edificio era lo suficientemente alto para que, según Madoz, desde el piso superior se divisara, no sólo Carabanchel Bajo, sino todo Vista Alegre y el pueblo de Carabanchel Alto.

Otros edificios eran la *Casa de Dependientes*, también de dos pisos, que aún sigue existiendo; la *Casa de Vacas* que, como su nombre indica, era el establo para el ganado vacuno, además de servir como criadero de gusanos de seda, y las *Caballerizas*, situadas frente al Palacio de Bella Vista. En la denominada *Casa de Juegos* se reunieron las mismas diversiones que en época de Cabrero: columpios, la "silla que



Planta y alzado de la naranjería. AGP, Planos, 3515.



Planta y alzado de las norias puente del sistema hidráulico. AGP, Planos, 3519.

sube y baja", velocípedos, asientos elásticos de muelles, el juego de la sortija, el juego de la palanca doble (con asientos para hombres y mujeres), columpios rusos, etc. Todos los edificios formaban un bello conjunto, rodeado de jardines y fuentes, y unidos entre sí por calles con árboles de sombra y frutales, y setos de boj, romero, espliego y cipreses recortados.

#### LOS JARDINES

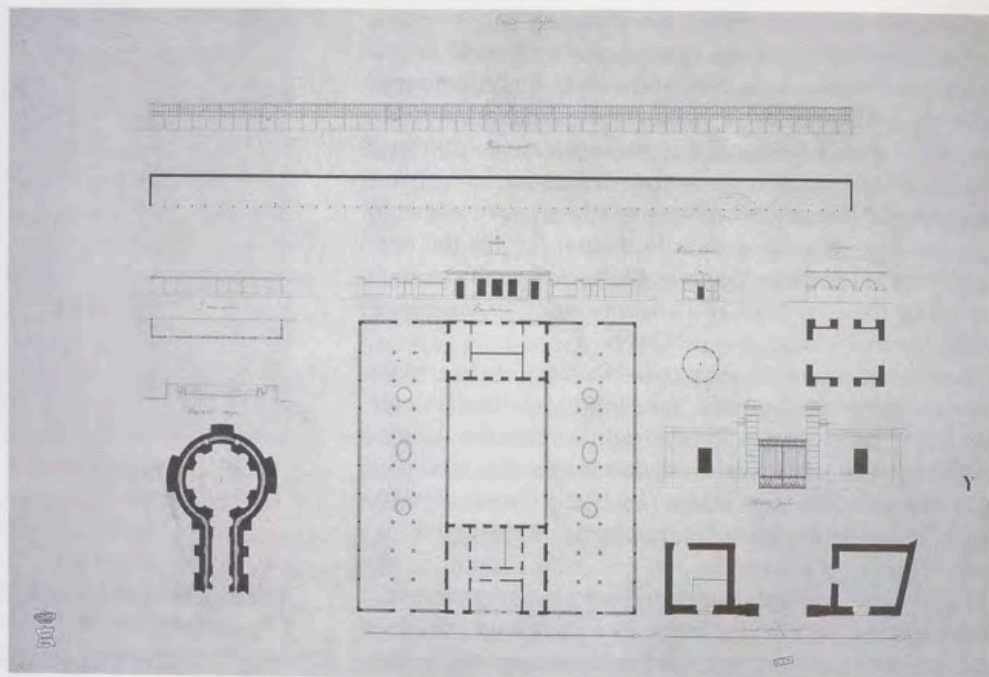
Parte importante de Vista Alegre eran los jardines, herederos de los creados por Pablo Cabrero para su establecimiento de recreo. En ellos se combinaban, con toda naturalidad, las tierras de labranza y las huertas con el jardín romántico de inspiración inglesa, pues no hay que olvidar que aquí, lo mismo que sucedía en otros Reales Sitios, iban muy unidos el aspecto estético y el productivo.

Su diseño se basaba en la combinación de caminos y senderos que se cruzaban en pequeñas plazas con fuentes o juegos, paseos arbolados, pequeños bosques, grutas, emparrados, parterres y cenadores, y amplias zonas ajardinadas divididas en cuarteles, al estilo francés. Todo el conjunto estuvo al cuidado de los jardineros de la Real Casa, como Fidel Amat de Gatineau, Fernando Boutelou, José Ramos y Santos Antolín, entre otros.

En los Inventarios se especifica la impresionante variedad de árboles, plantas y flores que había en Vista Alegre: olivos, almendros, cereal, parras, árboles frutales, moreras, nísperos, nogales y toda clase de hortalizas, en el secano y las huertas; cipreses, lauros, acacias, arces y tuyas en las calles; boj, romero, y espliego en los parterres y lilas, amarilis, azucenas, tulipanes y hortensias en los jardines. Su procedencia era muy variada: desde los invernaderos de otros Reales Sitios (Aranjuez, San Fernando), hasta las huertas de Valencia o establecimientos especializados de Holanda o París.

El mantenimiento de las especies más delicadas y de las especies exóticas exigió la construcción de varias estufas, invernaderos y naranjeras, como la llamada "Estufa del ananás", o la "Estufa grande", situada junto al Palacio Viejo, de planta rectangular y cúpula emplomada, sustentada por pilastras de granito con capiteles y basas dóricas también de granito. A sus extremos se adosaron dos pabellones y ante ella se co-

Varias plantas y alzados de  
diversos edificios de Vista Alegre:  
Invernáculos, castillo viejo,  
faisanera, codornicera, dique y  
puerta principal.  
AGP, Planos, 3518.



locaron diferentes estatuas, como la que representaba a Narciso, realizada en mármol, o los tres titanes de bronce. Afortunadamente, este bello ejemplo arquitectónico aún perdura, y está siendo sometido a trabajos de restauración.

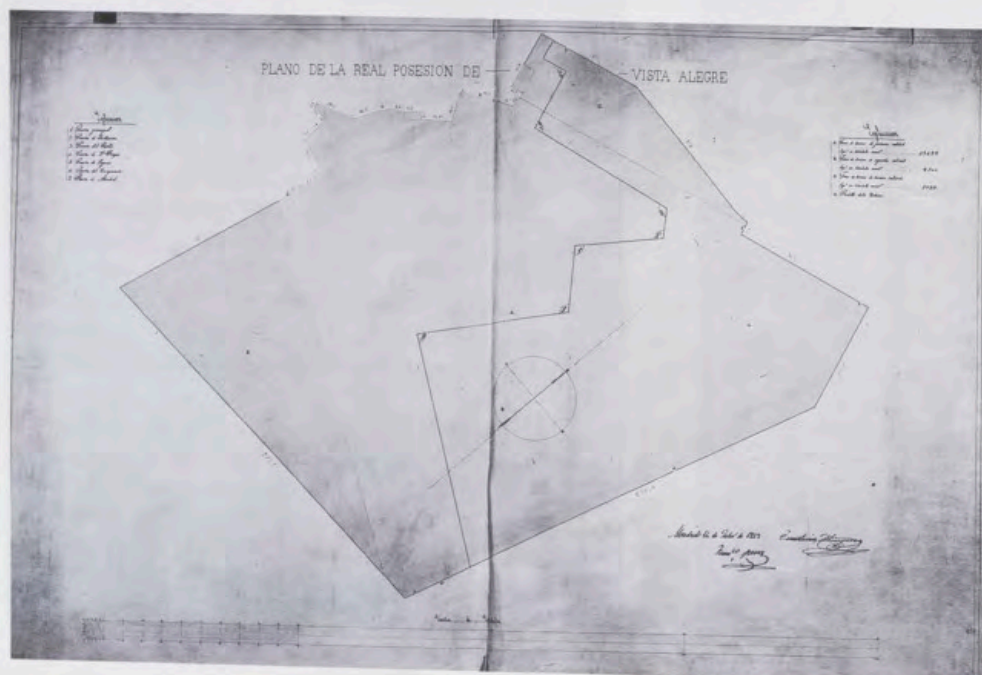
Otras construcciones interesantes eran las grandes pajareras para los pavos reales, las codorniceras y las faisaneras, además del llamado "Castillo Viejo", construido por decisión de María Cristina y que simulaba las ruinas de un castillo medieval.

La Real Posesión estaba atravesada por una ría artificial navegable, construida en hormigón y ladrillo, de 700 metros de longitud más 260 metros en círculo alrededor de una isla central con un templete, y 7 varas de ancho y 3 de profundidad. Nació en una gruta artificial con una cascada, y terminaba en el embarcadero. Para la navegación se utilizaron varios botes y falúas, unos llevados desde Aranjuez y otros contruidos expresamente para Vista Alegre, y un curioso colum-

pio llamado "el mar agitado", construido sobre cuatro falúas.

Vista Alegre contaba con el agua de dos arroyos que la atravesaban de Oeste a Este, el de La Huerta y el de San Roque. Para llevar agua a la ría, abastecer a las numerosas fuentes y regar jardines y huertas, se creó un complejo sistema hidráulico de cinco norias y seis estanques, además del viaje de agua dulce para el consumo doméstico, que contaba con dos brazos: el llamado "viaje antiguo" y un ramal moderno.

Esparcidos por calles y paseos, bancos de mármol o de hierro forjado, además de una importante colección de esculturas, doce de las cuales se llevaron desde el Museo del Prado a Vista Alegre, por ser "propiedad de S.M., por regalo de Fernando VII"<sup>52</sup>. En la plaza que había frente al Palacio Viejo, se instalaron diez estatuas de mármol de Carrara que representaban a Júpiter, Flora, el Agua, América, Asia, Europa, Ceres, la Tierra y el Otoño.



Plano del perímetro de  
Vista Alegre, 1849.  
AGP, Planos, 478.

Además de las fuentes ya existentes, se llevó allí la "Fuente de las Conchas", obra de Francisco Gutiérrez y Manuel Álvarez, según dibujos de Ventura Rodríguez, quien la había proyectado para el palacio de Boadilla del Monte; regalada a María Cristina para Vista Alegre, se trasladó posteriormente al Campo del Moro.

Pero hay que imaginar todo este escenario iluminado por la noche a la luz de las velas, para darse cuenta de su magnificencia. En los Inventarios se recogen hasta un total de 711 faroles de diferentes formas, con armazón de varillas de hierro, casi 3.000 faroles pequeños en forma de globos de colores, para iluminar las calles y senderos; cuatro cascadas "de transparente", que simulaban caídas de agua, y un número importante de quinqués para iluminar los templetos y cenadores.

#### LA CESIÓN

En 1846, María Cristina decidió ceder Vista Alegre a sus hijas como parte de los bienes que les correspondían como legítimas o derivados de los de Fernando VII. En la escritura de cesión, fechada el 5 de marzo, la Reina madre también hizo constar que, con la entrega de la finca, anticipaba lo que, por su muerte, debería corresponderles por derecho de sucesión<sup>55</sup>.

Previamente, por Real Orden de 27 de octubre de 1845 se había nombrado a diversos peritos de la Real Casa para que realizaran las pertinentes tasaciones, entre ellos, Narciso Pascual y Colomer, encargado de la tasación de los edificios y de las diferentes construcciones que había en la finca, y Vicente López, que efectuó la de la impresionante colección de pintura que alber-



Estufa Grande, situada junto al Palacio Viejo de Vista Alegre.

gaba Vista Alegre. El valor total de lo contenido en la finca ascendió a 32.249.424 reales y 19 maravedís, de los que se descontaron 174.022 reales, valor de los objetos elegidos por la Reina María Cristina, con lo que el valor de la finca quedó fijado en 32.075.402 reales. Sin embargo, las condiciones bajo las cuales se realizó la cesión no satisficieron ni al Duque de Montpensier, esposo de la Infanta Luisa Fernanda, ni a Isabel II, quien pedía que su hermana también contribuyera al pago de los gastos que originaban la conservación, edificación y administración "pro indiviso" de la finca. El 16 de julio de 1848, Luisa Fernanda propuso varios medios para la enajenación o venta al Real Patrimonio de la Real Posesión de Vista Alegre, entre ellos, la división de la finca, con objeto de utilizar el producto en "otras fincas de más seguros rendimientos y cómodas proporciones"<sup>56</sup>. Isabel II no estuvo de acuerdo, por pensar que siempre obtendrían más provecho vendiendo la finca entera que por mitades. Así, el día 20 de agosto de ese año se publicó en la *Gaceta de Madrid* el primer anuncio de venta<sup>55</sup>, aunque nadie se interesó por ella.

Pero ante la imposibilidad de dividir la Real Posesión, debido a la irregular distribución de los edificios y a su desigual valor, a la situación de los jardines y huertas, y por el inconveniente que presentaba el trazado del viaje de aguas para el riego, la Contaduría General propuso que una de las partes comprara a la otra la mitad restante.

El apoderado de la Infanta, Don Santiago de Tejada, expuso el 8 de marzo de 1849 la no conveniencia a los intereses de Luisa Fernanda de adquirir la parte de la Real Posesión que pertenecía a la Reina, ni tampoco seguir contribuyendo al mantenimiento de una finca "de mucho lujo y recreo". Para él, las mejores soluciones serían que Isabel II comprara a su hermana la parte de la finca que le correspondía, que se efectuara la división del mejor modo posible o que se estableciera una administración extremadamente económica, que acabara con los cuantiosos gastos.

Un mes más tarde, se ordenó la división de la finca, y que la parte más favorecida compensara a la otra. Para ello se ordenó levantar un plano del perímetro de la Real Posesión<sup>56</sup>, en el que se reflejaban las dos mitades en que quedaba dividida Vista Alegre, separadas por una línea en zigzag de nueve tramos. Sin embargo, por Real Orden de 1 de marzo de 1850, se volvió a suspender la división.

A este "tira y afloja" familiar se añadió la mala situación económica por la que atravesaba la finca desde 1846. Los informes de la Contaduría General son concluyentes: la Real Posesión necesitaba cantidades enormes para sostener sus continuos gastos, sobre todo, de reparación y construcción de edificios, mientras que los ingresos producidos por la venta de leña, hortalizas, verduras y flores eran insignificantes. Si a esto añadimos la escasez de fondos en la Tesorería General de la Real Casa, se comprende por qué ninguna de las dos partes quería quedarse con Vista Alegre.

La situación se resolvió cuando María Cristina, el 29 de enero de 1858, efectuó la entrega anticipada a sus hijas del valor de los bienes que poseía, con carácter de reservables, procedentes de la Testamentaria de Fernando VII. A Isabel II le correspondieron dinero y alhajas, mientras que Luisa Fernanda obtuvo la Real



Fachada del Palacio del Marqués de Salamanca según un grabado de la época.

Posesión de Vista Alegre, valorada en 11.545.000 reales, además de una importante cantidad en dinero y alhajas<sup>37</sup>. Por Real Orden de 9 de febrero, se entregó la finca a los Duques de Montpensier.

#### LA VENTA AL MARQUÉS DE SALAMANCA

La Real Posesión se había desvalorizado en más de veinte millones en sólo trece años, debido al estado ruinoso al que habían conducido tanto la escasez de inversiones en la reparación y mantenimiento de los edificios, a causa del mal estado de la Tesorería General de la Real Casa y Patrimonio, como a las desavenencias entre Isabel II y su hermana.

El viernes 9 de abril, tres meses después de pasar Vista Alegre a poder de los Duques de Montpensier, se publicó un anuncio en *La España*, en el que se informaba de la venta íntegra de la finca, "con todas sus dependencias, sus edificios y todos sus preciosos muebles, pinturas y efectos de adornos". Sin embargo, esto no era del todo cierto, ya que el Duque de Montpensier se encargó de trasladar, a su palacio sevillano de San Telmo, los muebles, cuadros y esculturas de más valor<sup>38</sup>.

La venta de Vista Alegre se realizó el 12 de febrero de 1859, por la reducida cantidad de 2.200.000 reales, de los que 300.000 se referían a los muebles, arañas, pinturas y grabados que aún quedaban en los edificios<sup>39</sup>. Su nuevo propietario, Don José de Salamanca, convirtió la finca en su residencia de verano, aunque, por entonces, el financiero ya había comprado su palacio del Paseo de Recoletos. A pesar de los enormes gastos que su nueva posesión le suponían, no dudó en aumentar

la extensión de Vista Alegre comprando algunos terrenos colindantes<sup>40</sup>.

Además, encargó al arquitecto Narciso Pascual y Colomer la conclusión del Palacio Nuevo, en el que instaló una importante colección arqueológica procedente de las excavaciones que había patrocinado en Italia, y que a su muerte pasó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y una formidable colección de pinturas, que tuvo que vender en París en 1867 y 1875<sup>41</sup>. También mejoró los jardines, la huerta y el sistema de riego.

En 1876, Isabel II pretendió comprar la finca a Salamanca, aunque sin éxito. El financiero moriría en Vista Alegre, totalmente arruinado, el 21 de enero de 1883, y para pagar sus deudas, los herederos tuvieron que vender la finca al Estado.

#### EL DESMEMBRAMIENTO DE VISTA ALEGRE

Por Real Decreto de 11 de enero y Ley de 27 de julio de 1887, María Cristina de Habsburgo vio realizado uno de sus proyectos benéficos: la creación del *Asilo de Inválidos del Trabajo*, que se instalaría en la finca de Vista Alegre.

Dos años después se inauguró el nuevo establecimiento, con capacidad para setenta personas, bajo la tutela de ocho Hermanas de la Caridad. Estaba regido por un patronato, del que era presidenta honoraria la Reina regente, y tenía un administrador, un capellán y un médico<sup>42</sup>.

En 1889 se trasladó al antiguo Palacio de Bella Vista el *Colegio de Ciegos de Santa Catalina*, también regido por las Hermanas de la Caridad, que acogía a 28 cie-

gos de siete a catorce años. Y en 1890 se trasladó al Palacio Viejo el *Colegio de la Unión*, creado por la Reina María Cristina de Borbón en Aranjuez el 29 de octubre de 1835 para la instrucción de huérfanas de militares. Esta labor benéfica continuó bajo el reinado de Alfonso XIII. En 1905, José Grases Riera propuso instalar en Vista Alegre un *Manicomio Nacional*, equipado con todos los adelantos del momento<sup>45</sup>, y en 1914 se acordó la instalación del *Colegio de Santiago*, que albergaría a los huérfanos de Jefes y Oficiales del Arma de Caballería<sup>46</sup>, y que tuvo como Presidente del Consejo de Administración al Infante Don Fernando María de Baviera. Saqueado y destrozado durante la Guerra Civil, se reconstruyó en 1944, dentro del Plan de Reconstrucción de Zonas Devastadas.

Todas estas instituciones parcelaron sus respectivos terrenos, contribuyendo al destrozo de la finca, pues no se reparó ni en los jardines ni en la ría o las calles y plazas. En la actualidad, la finca de Vista Alegre sigue manteniendo, más o menos, la misma extensión aunque muy parcelada: está ocupada por diversos centros de enseñanza, un colegio de huérfanos de la Dirección General de Policía, varios asilos de ancianos, un centro de acogida de mujeres, y el Centro Regional de Salud Mental, todos ellos gestionados bien por organismos estatales, bien por la Comunidad o el Ayuntamiento de Madrid.

## NOTAS

<sup>1</sup> P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Histórico-Estadístico de España y sus posesiones en Ultramar*, Madrid, 1846, vol. 5, pp. 508-510.  
I. González Valencia, *Crónicas de Carabanchel Bajo*, Madrid, 1891. Museo Municipal de Madrid, "Los jardines de Carabanchel". En *Jardines Clásicos Madrileños*, Madrid, 1981, pp. 167-174.  
A. Matilla Tascón, "La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la reina D<sup>a</sup> María Cristina y del Duque de Riánsares". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1982, pp. 285-348.  
P. Navascués Palacio, *Un palacio romántico: Madrid, 1846-1858*, Madrid, 1985.  
C. Ariza, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, 1988.

<sup>2</sup> AHPN, Madrid, Prot. 33.099, fols. 1 r. - 21 r.

<sup>3</sup> Íd. íd., fols. 26 r. - 38 v.; AGP, Expedientes Personales, C<sup>a</sup> 575, exp. 17.

<sup>4</sup> Íd. íd., fols. 80 r. - 97 v.

<sup>5</sup> Íd. Prot. 23.954, fols. 405 r. - 420 v.

<sup>6</sup> Íd. Prot. 33.099, fols. 98 r. - 154 r.

<sup>7</sup> Íd. íd., fols. 146 r. - 147 v.

<sup>8</sup> Íd. Prot. 23.435, fols. 898 r. - 906 v.

<sup>9</sup> Íd. Prot. 23.436, fols. 380 r. - 387 r.

<sup>10</sup> Íd. Prot. 33.099, fols. 148 r. - 164 v.

<sup>11</sup> AGP, Administrativa, leg. 296.

<sup>12</sup> AHPN, Madrid, Prot. 23.435, fols. 578 r. - 600 r.

<sup>13</sup> Íd. Prot. 23.436, fols. 715 r. - 726 v.

<sup>14</sup> Íd. Prot. 23.443, fols. 161 r. - 169 v.; AGP, C<sup>a</sup> 10.999, exp. 33.

<sup>15</sup> Íd. Prot. 24.356, fols. 93 r. - 94 v.

<sup>16</sup> Íd. íd., fols. 107 r. - 146 v.

<sup>17</sup> Íd. Prot. 32.289, ver escrituras del 8 de diciembre de 1857, 7 de abril y 17 de agosto de 1858.

<sup>18</sup> AGP, Administrativa, leg. 579; AHPN, Madrid, Prot. 32.289 fols. 5 r. - 10 v.

<sup>19</sup> Íd. Prot. 32.288, fols. 28 r. - 35 r.

<sup>20</sup> AGP, Administrativa, legs. 500-504; Isabel II, C<sup>a</sup> 4 y 105.

<sup>21</sup> *Gaceta de Madrid*, n<sup>o</sup> 115. Jueves, 12 de junio de 1854. "...la Reina Nuestra Señora Doña Isabel Segunda y Su Magestad la Reina Gobernadora se han trasladado a Carabanchel...en donde siguen sin novedad". Íd. n<sup>o</sup> 116. Viernes, 13 de junio: "... la Reina Nuestra Señora Doña Isabel Segunda y Su Magestad la Reina Gobernadora siguen en Carabanchel. (...) ... Ayer por la mañana se verificó la promulgación del Estatuto Real y la convocatoria de Cortes".

<sup>22</sup> AGP, Histórica, C<sup>a</sup> 149 y 150.

<sup>23</sup> Íd., Administrativa, leg. 872; Isabel II, C<sup>a</sup> 202.

<sup>24</sup> AGP, Planos, n<sup>o</sup> 5.508: "Plano topográfico de la Real Posesión de Vista Alegre sita en el pueblo de Carabanchel de Abajo". Sin firma, diciembre de 1845. 980 x 1295 mm.

<sup>25</sup> Íd., Expedientes Personales, C<sup>a</sup> 559, exp. 21.

<sup>26</sup> Íd., Isabel II, C<sup>a</sup> 200, exps. 11 y 12.

<sup>27</sup> Íd., C<sup>a</sup> 10.999, varios expedientes.

<sup>28</sup> Íd., C<sup>a</sup> 10.999, exp. 32.

<sup>29</sup> Íd., C<sup>a</sup> 10.999, varios expedientes.

<sup>30</sup> Matilla Tascón, en su artículo sobre Vista Alegre, identificó erróneamente la Casa de Oficios con el Palacio Nuevo.

<sup>31</sup> Para conocer más sobre esta interesante pintura, ver la obra de José M. Arnaiz, *Goya y las pinturas negras*, Madrid, 1996, pp. 35 y ss.

<sup>32</sup> R.O. del 5 de marzo de 1856. AGP, Administrativa, leg. 458.

<sup>33</sup> AHPN, Madrid, Prot. 25.443, fols. 27 r. - 175 r.

<sup>34</sup> AGP, C<sup>a</sup> 10.999, exp. 19.

<sup>35</sup> *Gaceta de Madrid*, n<sup>o</sup> 5.090. Domingo, 20 de agosto de 1848.

<sup>36</sup> R.O. de 10 de abril de 1849; AGP, Planos, n<sup>o</sup> 478.

<sup>37</sup> AHPN, Madrid, Prot. 26.374, fols. 116 r. - 172 r.; AGP, Histórica, C<sup>a</sup> 149 y 150.

<sup>38</sup> En el Archivo Orleans-Borbón se conservan los inventarios de los objetos trasladados desde Vista Alegre al palacio de San Telmo en 1859. En 1866, Francisco Álvarez publicó un catálogo de pinturas y esculturas de los Duques de Montpensier.

<sup>39</sup> AHPN, Madrid, Prot. 27.153, fols. 36 r. - 54 v.

<sup>40</sup> Íd., Prot. 29. 015, fols. 2605 r. - 2912 v.

<sup>41</sup> Además del magnífico estudio de P. Navascués citado en la nota 1, ver F. Álvarez Ossorio *Vasos griegos, etruscos e italo-griegos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1910 y F. Fernández Girbal *José de Salamanca, un banquero romántico*. Madrid, 1965.

<sup>42</sup> E. Sepúlveda, *El Asilo de Inválidos del Trabajo*, Madrid, 1897.

<sup>43</sup> J. Grases Riera, *Manicomio en la Posesión de Vista Alegre*, Madrid, 1905.

<sup>44</sup> F. Pérez Somarriba, "Restauración del Colegio de Santiago en Carabanchel Bajo", *Reconstrucción*, n<sup>o</sup> 41, marzo 1944, pp. 109-116.

# El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid

Por María Jesús Herrero Sanz

Una de las mayores dificultades con las que se encuentra el estudioso del arte, en muchas ocasiones, es la ausencia de firma en las obras que tiene ante sí. Sin embargo, pocas esculturas tienen la fecha y la firma tan claras como dos obras colosales de José Vilches, atribuidas a diferentes escultores debido a la inercia y reiteración de lo que otros dijeron <sup>1</sup>.

Estas esculturas representan a los Reyes Católicos y están colocadas en sendas hornacinas a ambos lados de la puerta de entrada a la Capilla del Palacio Real de Madrid. Fueron ejecutadas por Vilches en Roma, en 1862, datos que aparecen incisos en la parte posterior del manto de ambas piezas.

La bibliografía sobre este artista es escasa <sup>2</sup>, pese a ser un escultor muy vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y haber obtenido el título de Escultor de Cámara de Su Majestad <sup>3</sup>. Como siempre que hablamos de artistas españoles del siglo XIX hemos de recurrir a Ossorio y Bernard para conocer la trayectoria personal y artística de este escultor.

José Vilches nació en Málaga en 1815 y desde muy joven se dio a conocer "por la originalidad y gracia con que ejecutaba grupos de costumbres que se disputaban los aficionados para dentro y fuera de España" <sup>4</sup>. Se formó en su ciudad natal, en el taller de Salvador Gutiérrez de León, maestro en el arte de modelar el barro. En 1833 se casa con su hija Carmen. Colabora con su suegro en la factura de bellas estatuillas policromadas, y pronto logra montar un taller propio del que salieron piezas tan bellas como el *Guitarrista* y el *Bailaor* <sup>5</sup>.

En 1840 fue nombrado académico supernumerario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para tal ocasión realizó un grupo de *Apolo y Dafne*. En ese mismo año se le concede el título de Escultor de Cámara. Entre 1842 y 1848 imparte clases en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, aunque pasa temporadas en Madrid con permiso de la Academia gaditana.

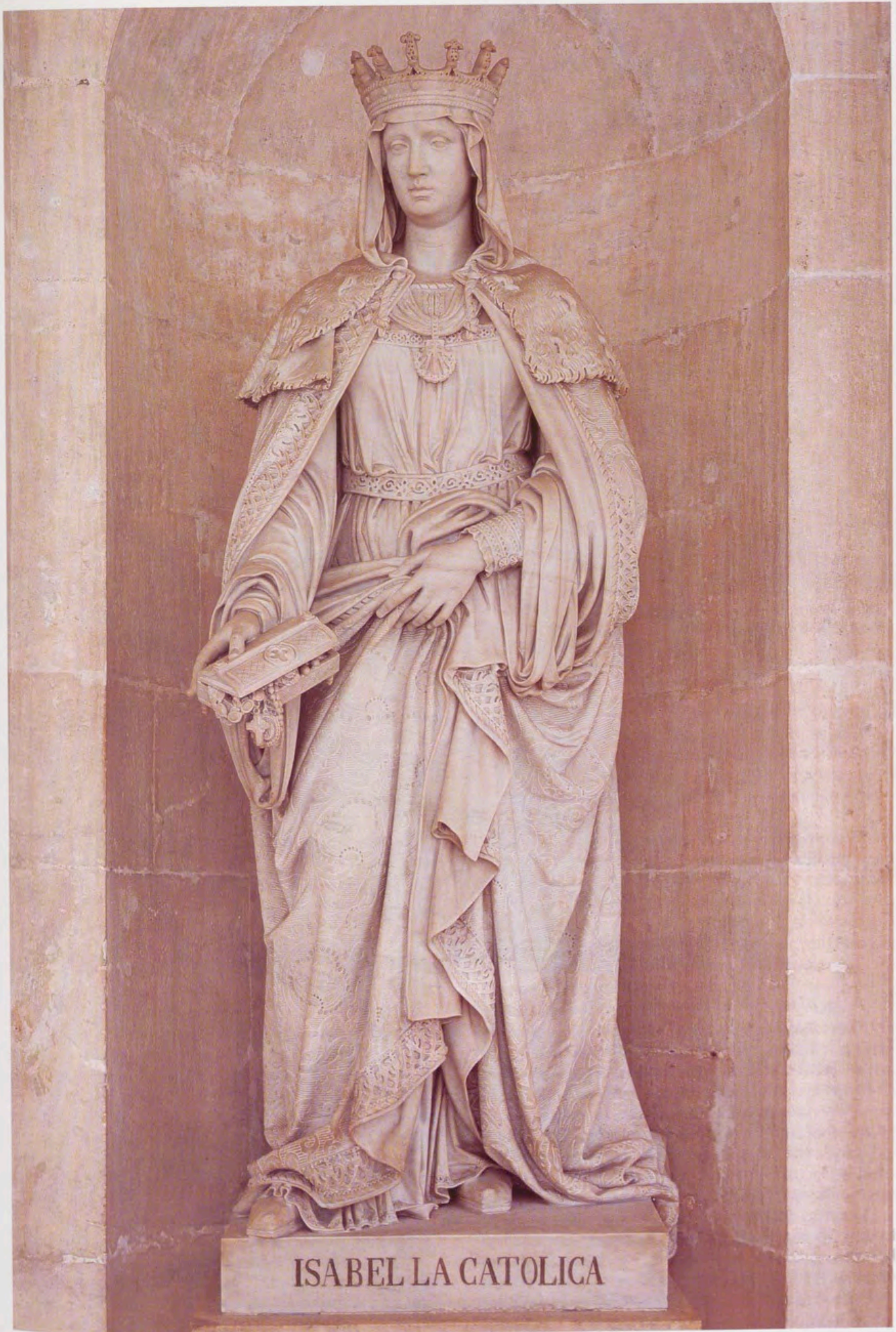
De esta etapa se conservan dos retratos del escultor. Uno se debe al pincel del sevillano Antonio María Esquivel y representa a nuestro artista modelando la cabeza del pintor que le retrata, acompañado de su esposa y de sus hijos, fechable hacia 1841 por la edad de los niños que aparecen. El segundo retrato es obra del pintor gaditano José Utrera y Cadenas (1737-1748) y muestra a Vilches esculpiendo una cabeza del famoso *Apolo del Belvedere*, ejercicio obligado para cualquier estudiante de las Academias de Bellas Artes. Este lienzo tiene una inscripción en el borde de la mesa donde apoya la escultura que dice: "J. Utrera lo pintó / copiando el retrato de D. José / Vilches Escultor de Cámara de S.M." <sup>6</sup>.

En 1846 vive en Madrid, en la calle de Vergara nº 9, muy cerca del Palacio Real, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año participa con dos retratos y una estatua que representa la "Horfandad" (*sic*), todas en mármol, sin que sepamos si se conservan o han desaparecido <sup>7</sup>.

El 2 de febrero de 1848 cesa en la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, y más tarde se le nombra Director de los pensionados en Roma, donde trabajó durante varios años en algunas obras que le dieron gran renombre entre sus colegas. Regresa a España y participa en la Exposición de 1856, en la que obtiene una medalla de segunda clase por su obra *Homero y Andrómaca* <sup>8</sup>.

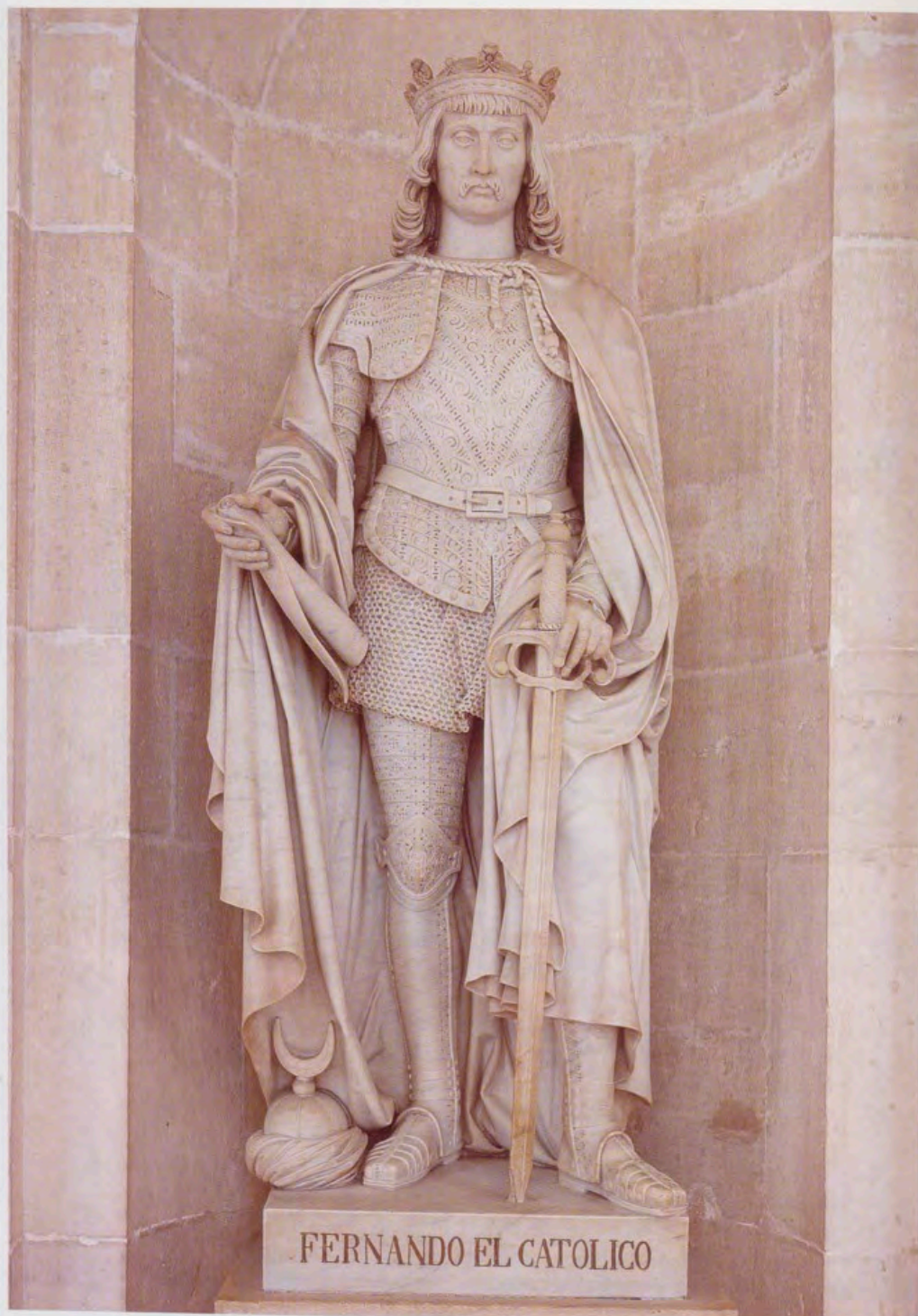
De nuevo regresa a Roma, y a su vuelta presenta varias obras en la Exposición de 1864: las figuras colosales de *Isabel II*, *el Rey Don Francisco de Asís*, *Isabel la Católica*, *el Cardenal Cisneros*, una estatua alegórica y un relieve de *Alejandro domando a Bucéfalo* <sup>9</sup>, todas ellas en mármol.

Mientras continúa su carrera artística entre Roma y Madrid compagina diversas actividades políticas y diplomáticas que le llevaron, siendo cónsul de España, a morir en Saigón el 24 de abril de 1890, a los setenta y cinco años de edad <sup>10</sup>.



Vilches, Isabel la Católica. Roma, 1862. Palacio Real de Madrid, entrada a la Capilla.

Vilches, Fernando el Católico. Roma, 1862. Palacio Real de Madrid, entrada a la Capilla.



Durante su estancia en Roma tuvo que coincidir con otros escultores españoles como José Piquer (1806-1871), Ponzano (1815-1877) o Sabino Medina (1812-1888), todos ellos de la misma generación. El contacto con los artistas extranjeros que trabajan en Italia (Canova, Thordwalsen, Tenerani) deja su impronta en la formación de los escultores españoles, aunque la corriente neoclásica se va fundiendo con una exaltación romántica y entusiasta por los temas de historia. Junto al asunto histórico, todos los artistas de la época isabelina optan también por el retrato, género donde el romanticismo llega a ser más acusado.

Las esculturas de los Reyes Católicos de Vilches responden iconográfica y técnicamente a estas características<sup>11</sup>. Los dos aparecen en pie, ricamente vestidos y con corona sobre la cabeza. El preciosismo menudo

y sutil del cincel del escultor llega al mínimo detalle en las formas de representar los brocados en el manto de la Reina Católica o en la armadura que luce Don Fernando. Hay detalles muy estudiados que aluden a la historia de España, como son el pergamino enrollado y el casco con la media luna a los pies del Rey, o el cofre con las joyas que muestra Doña Isabel en su mano derecha: la conquista de Granada y el descubrimiento de América son hechos históricos que engrandecen y reafirman la institución monárquica en España.

Estas dos esculturas fueron colocadas en su emplazamiento actual en abril de 1876, pues hasta entonces se podían ver en el patio central del Ministerio de Hacienda, en la calle Alcalá, como aparecen en el grabado de *La Ilustración Española y Americana* en 1871<sup>12</sup>. Fue el propio escultor quien decidió que se colocaran en este lugar en 1863<sup>13</sup>.



José Vilches, Isabel II. Roma, 1862.  
Jardines del Campo del Moro. Palacio Real de Madrid.



José Vilches, Don Francisco de Asís. Roma, 1862.  
Jardines del Campo del Moro. Palacio Real de Madrid.



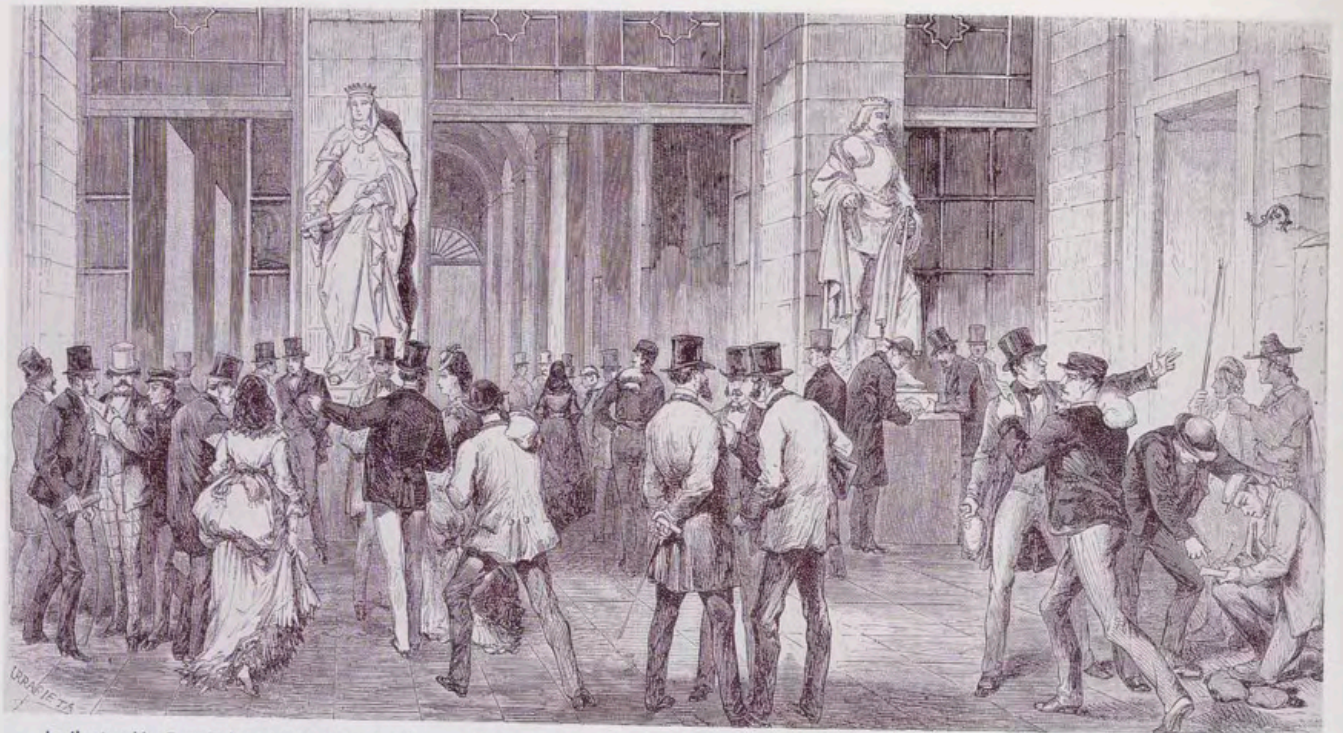
José Utrera Cadenas, Retrato de José Vilches.  
Museo de Bellas Artes de Cádiz.

Según la documentación conservada en el Archivo de Palacio, estas estatuas eran propiedad de los lugares píos de Roma, y en consecuencia de los Reyes de España: la iglesia de Monserrat, los Cuarenta Mártires y San Pietro in Montorio. Esta última es la sede de la Academia Española en Roma.

Durante los años en los que Vilches estuvo en Roma realizó una serie de obras que en principio deberían colocarse en los lugares píos. Quizá las esculturas de los Reyes Católicos las hizo pensando en ubicarlas en San Pietro in Montorio, ya que fueron estos Monarcas quienes tomaron bajo su patrocinio el convento de franciscanos y quienes costearon el edificio actual, incluido el bello templete de Bramante.

El Arquitecto Mayor de Palacio, Don José Segundo de Lema, se hizo cargo de trasladar las esculturas desde el Ministerio de Hacienda hasta el Palacio Real, depositándolas en las galerías bajas del Patio del Príncipe. El Rey Alfonso XII es quien decide que se coloquen en los nichos de entrada a la Capilla. En el proyecto original de decoración del Palacio Real se había pensado colocar en estas hornacinas, según el proyecto del Padre Sarmiento, dos estatuas de santos reyes españoles que no llegaron a realizarse: San Hermenegildo y San Fernando<sup>14</sup>.

En los Jardines del Campo del Moro encontramos otras dos esculturas semejantes a las que hemos descrito. Se trata de las figuras de la Reina Isabel II y su esposo Francisco de Asís, firmadas y fechadas en la misma forma: Vilches / Roma 1862. Éstas han de ser las otras dos esculturas que vinieron con las de los Reyes Católicos desde el Ministerio de Hacienda.



La Ilustración Española y Americana, 1871, Las esculturas de los Reyes Católicos en su emplazamiento original en el Ministerio de Hacienda.

La Reina Isabel II aparece en pie, con corona real sobre la cabeza y pelo recogido en moño con perlas. Viste traje de corte descotado, con adorno de puntillas y joyel sobre el pecho. Recoge el manto con la mano izquierda y en la derecha llevaba un cetro, hoy desaparecido. En varias fotografías del Archivo y de

la Biblioteca se puede ver esta escultura sin ningún deterioro, contemporáneas de la época en que se ejecutó.

Existe otra fotografía de una escultura de la Reina diferente a ésta. En el pie de foto se lee: "Boceto de la estatua que se ha de colocar en la fachada de la



Fotografía de la escultura de Isabel II. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.



Fotografía de la escultura de Don Francisco de Asís. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.



Fotografía del relieve Alejandro domando a Bucéfalo. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.

Iglesia de Monserrate en Roma". 1859. La Soberana aparece en la misma posición que la figura anterior, pero el modelo de la cabeza, con el recogido del pelo, recuerda más a la escultura de Piquer de la Biblioteca Nacional (1856). En este boceto merece destacarse el detalle de la orla inferior del vestido con castillos y leones, como en el cuadro de Madrazo.

Al Rey Don Francisco de Asís se le representa envuelto en una gran capa, en pie, con la pierna derecha adelantada y los brazos cruzados sobre el pecho. Estas dos esculturas posiblemente completarían la galería de personajes y monarcas españoles que se conservan en la iglesia de Monserrat de Roma, principal iglesia española en esta ciudad tras el derribo de la de Santiago de los españoles. En la iglesia de Monserrat estaba el antiguo hospital de los peregrinos españoles que acudían a Roma y sus orígenes están ligados a la corona de Aragón.

Para completar el pequeño estudio sobre las esculturas de Vilches en el Palacio Real de Madrid contamos con un documento excepcional. Se trata de fotografías contemporáneas de las obras, donde se pueden contemplar las mismas en su estado original, sin la acción del paso del tiempo. En la Biblioteca de Palacio (Fot/142) existe un álbum encuadernado en tela roja, dedicado a "S.M. la Reina N.S.", con seis fotografías realizadas por un fotógrafo italiano, cuyo sello aparece al pie de todas ellas, M. Danesi. El álbum está inventariado por las Cortes en 1871 y las seis fotografías reproducen las esculturas de *Isabel II*, *Don Francisco de Asís*, *Isabel la Católica*, *Fernando el Católico*, *Amor y Pudor* y un relieve que se titula *Alejandro domando a Bucéfalo*.

Desconocemos el paradero de estas dos últimas obras, de las cuales el relieve de Alejandro y Bucéfalo era de una gran calidad técnica. En el centro de la composición se sitúa Alejandro montando el brioso corcel: era tan indómito que sólo Alejandro, cuando tenía quince

años, consiguió desbravarlo. A la derecha se amontonan un grupo de caballos y jinetes que contemplan la escena, mientras en la izquierda son las mujeres las que asisten a tamaña proeza.

La obra titulada *Amor y Pudor* está encarnada por una figura femenina semidesnuda, tumbada, con el brazo derecho sobre un cojín, sujetando una sábana atravesada por una flecha, con la mano izquierda en alto.

En el Archivo de Palacio, entre los fondos de fotografía histórica, recientemente inventariados, hay otra serie de fotografías de obras de Vilches. Unas repiten las del álbum de la Biblioteca y el resto nos ofrecen la reproducción gráfica de obras que no están localizadas o que han desaparecido.

La escultura de *Bruto*<sup>15</sup> figuraba en el catálogo provisional del Museo de Arte Moderno de 1899 con el número 75. Estuvo un tiempo depositada en el Museo de Badajoz, y se desconoce su paradero actual. El filósofo y político romano, que formó parte en la conjuración de César, aparece como un joven totalmente envuelto en su toga.

La figura de Santiago era también de tamaño natural, en pie, barbado y con melena partida en el centro. Vestía túnica y manto, y sobre el pecho una banda cruzada con dos conchas de peregrino. En la mano derecha sujetaba una espada y con el pie izquierdo pisaba la cabeza de un sarraceno.

En 1859 dedicó a Don Antonio de los Ríos y Rosas, Embajador de Su Majestad en Roma, un busto de Don Diego de Cádiz realizado en la ciudad eterna. Sobre una peana troncocónica se muestra el rostro envejecido de Don Diego, con larga barba partida, marcada tonsura, hábito y capucha sobre los hombros. Este capuchino español, nacido en Cádiz en 1745 y muerto en Ronda en 1801, fue un notable orador y dejó inéditos más de seis tomos con ochocientos sermones. Fue beatificado por el Papa León XIII en 1894.



Fotografía del boceto de la figura de Isabel II para la iglesia de Monserrat en Roma. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.



Fotografía de la escultura de Bruto. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.

De estas mismas fechas era el grupo de Hipereides y Friné en el momento de ser despojada de sus vestiduras. Friné era una hermosa cortesana griega que sirvió de modelo al pintor Apeles. Acusada de impiedad ante el Areópago, el orador Hipereides la defendió desnudándola ante los jueces, quienes la absolvieron deslumbrados por su belleza.

Ya hemos mencionado que por la escultura de Andrómaca obtuvo una medalla en la Exposición de 1856. Esta obra fue depositada en 1863 en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Se ignora su paradero actual. La figura de esta interesante heroína, esposa de Héctor, fue immortalizada por Homero en la *Iliada*, y por Eurípides, que la hizo protagonista de una de sus mejores tragedias. En la escultura de Vilches aparecía en pie, con la mano derecha sobre la cabeza, con gestos de dolor, semidesnuda, mostrando el pecho y cubriendo las caderas con un manto. La figura de Catón, orador y tribuno, estaba representada por un hombre maduro, pero de cuerpo atlético. Aparecía igualmente en pie, semidesnudo, con túnica sobre el hombro derecho y un pergamino enrollado entre las manos; un pequeño escabel servía de apoyo a su pie derecho.

Hasta aquí hemos analizado obras de Vilches realizadas pero de las que ignoramos su localización. Sin embargo, hay otras dos piezas que sí podemos contemplar. Una es el busto en mármol de Julián Aquilino Pérez<sup>16</sup>, realizado en Roma, que recuerda mucho a la forma de hacer retratos de Piquer y Ponzano. Se trata

de un busto a modo de herma con toda clase de inscripciones. En el frente de la base: "AQUILINO / PEREZ"; en el lateral izquierdo: "J. VILCHES. ROMA". En la parte posterior: "EXMO. SR. D. JULIÁN / A. P. SENADOR DEL REINO / N. EN ESCARAY EL 4 DE ENERO / 1785. / F. EN MADRID EL 15 ENERO 1857".

La otra escultura representa al Cardenal Cisneros y se encuentra frente a la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. Data de 1864 y también pertenece al periodo romano de Vilches. El ilustre fundador de la Universidad Complutense aparece en pie, con la cabeza descubierta, mostrando visible tonsura y el capelo cardenalicio sobre la espalda. Viste el hábito franciscano y con la mano derecha recoge el cordón de su hábito; con la mano izquierda sujeta una espada atada al cinturón y un libro bajo el brazo, elementos que nos recuerdan las actividades que desempeñó como religioso, militar y escritor erudito.

En 1910 se encontraba arrumbada en los sótanos de la Universidad Central de Madrid<sup>17</sup> y fue trasladada al Salón de Actos de la Universidad de Alcalá de Henares, siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el Excelentísimo Señor Conde de Romanones<sup>18</sup>. En 1917 se colocó en el patio trilingüe de la ciudad complutense<sup>19</sup> y ya en época reciente pasó a su emplazamiento actual. Es una figura en pie de 180 cm. y 1.400 kilos de peso.

Vilches dejó muestras en Málaga, su ciudad natal, de su gran quehacer escultórico en la figura sedente de Manuel Agustín Heredia y en los relieves que decoran el monumento erigido a dicho industrial a la entrada de su fábrica de hierros y maquinarias.



Fotografía de la escultura de Andrómaca.  
Fondo de Fotografía Histórica. AGP.



Catón. Fondo de Fotografía Histórica. AGP.



Friné despojada de sus vestiduras.  
Fondo de Fotografía Histórica. AGP.

## DOCUMENTOS

### I. EXPEDIENTE PERSONAL DEL ESCULTOR JOSÉ VILCHES

D. José de Vilchez

P.A.L.R.P. de V.S. con el debido respeto espone

La mas alta gloria a que puede aspirar un artista es merecer la atención de V.M. protectora no solo por el elevado trono a que la elevó el destino, sino por la afición que a las bellas artes muestra, y el talento que V.M. distingue el esponente llevo a los pies de V.M. con la confianza de recibir una mirada de su bondad e inteligencia= Por tanto.

Suplica a V.M. se digne decretar favorablemente su solicitud concediéndole la honra del titulo de escultor supernumerario de la Rl. persona, como un estímulo a sus esfuerzos que empleará en su Arte. Ahora que un porvenir de paz y de felicidad se presenta para nuestra Patria, en el Reynado de D<sup>a</sup> Isabel 2<sup>a</sup> bajo el amparo y tutela de V.M.

Gracia que espera merecer de la Munificencia y Rl. animo de V.M.= Madrid

10 junio de 1840.

Señora

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

José Vilches

10 de junio

1840

Su majestad le concede los honores de Escultor de Cámara.



Busto de Fr. Diego de Cádiz.  
Fondo de Fotografía Histórica. AGP.

Sr. encargado de la Conta. Greal de la Rl. Casa y Patrimonio.

Atendiendo S.M. la Reina Gobernadora al mérito y recomendables circunstancias del Escultor Dn. José Vilches se ha dignado concederle los honores de Escultor de la Rl. Cámara. Lo que comunico a V.S. para su inteliga y efectos convenientes.

Traslado al interesado para su noticia y satisfacción.

## II. MINISTERIO DE ESTADO

DIRECCIÓN DE ASUNTOS ADMINISTRATIVOS Y CONTABILIDAD

Excmo. Señor,

El señor Ministro de Hacienda comunica á este Ministerio con fecha 12 del actual la Real Orden siguiente:

“En vista de la comunicación de ese Ministerio, fecha 1º del corriente, reclamando como de su propiedad las cuatro estatuas de mármol que á instancias de su autor D. José Vilches se colocaron en 1863 en el patio del edificio que ocupa este Ministerio; S.M. ha tenido á bien disponer se manifieste á V.E. que cuando lo estime conveniente puede servirse designar la persona á quien ha de hacerse entrega de las referidas estatuas”.

De Real Orden lo traslado á V.E. para su conocimiento y á fin de que pueda hacerse cargo de las referidas estatuas á nombre de este Ministerio y colocarlas donde S.M. disponga; advirtiéndole á V.E. que todos los gastos que se originen para la traslación y colocación de las estatuas en Palacio serán por cuenta de la Casa Real; y que deberá entregarse un recibo de aquellas á este Ministerio, para que en todo tiempo conste la propiedad que sobre dichas estatuas tienen los Lugares Píos de Roma, los cuales podrán disponer de ellas cuando lo consideren oportuno,

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid 26 de Febrero de 1876.

Fernando Calderón Collantes

Señor Jefe Superior de Palacio.

## III. MAYORDOMIA MAYOR DE S.M.

Palacio. 3 de Marzo de 1876

A Don José Segundo Lema Arquitecto Mayor de Palacio

En vista de una comunicacion que con fecha 26 del pasado me dirige el Ministerio de Estado manifestando hallarse dispuestas para entregarle por el de Hacienda (y por ser de la propiedad de su Ministerio) las cuatro Estatuas de marmol que se hallan en el patio del edificio de aquel departamento que de antemano tenia reclamadas, y debiendo ser colocadas oportunamente en virtud, se-



Amor y Pudor.  
Fotografía del álbum  
de Danesi. Fondo de  
Fotografía Histórica. AGP.



Escultura del Cardenal Cisneros. Plaza de la Universidad. Alcalá de Henares.

gun dice, de lo dispuesto por el Rey N<sup>o</sup> Sr. en el sitio de este Real Palacio que S.M. designe, se servirá V.S. pasar desde luego a hacerse cargo de ellas en nombre del referido Sr. Ministro de Estado, acordando su traslación al objeto indicado por cuenta de la Rl. Casa, y entregando al mismo tiempo en dicho Ministerio el adjunto recibo de ellas que le acompaño, para que en todo tiempo conste la propiedad que sobre las mencionadas estatuas tienen los Lugares Píos de Roma. Lo que de Real orden digo a V.S. para su inteligencia y demas efectos.

Dios guarde

Traslado al Yntendente general de la Real Casa

Ygual al Ynspector general de los Palacios, esta por cuenta de la Real Casa.

Al Ministro de Estado

E.S.

Consiguiente a la comunicacion que me dirige V.E. con fecha 26 del pasado, hé comunicado a Don José Segundo Lema Arquitecto Mayor de Palacio para que se haga cargo en nombre de esa Dependencia de su digno mando de las cuatro Estatuas de marmol que existen en el patio del Ministerio de Hacienda, que son de su propiedad, con el objeto de trasladarlas y colocarlas por cuenta de la Real Casa y segun lo dispuesto por el Rey N<sup>o</sup> Sr. en el sitio de este Real Palacio que S.M. designe. Lo que de Real orden digo a V.E. para su inteligencia, advirtiéndole que el referido Arquitecto Mayor le entregará el recibo de las mencionadas Estatuas estendido en los terminos que se servia procurarme en su ya citada comunicacion. Dios guarde



Firma y fecha en la base de la escultura del Cardenal Cisneros.

#### Recibo que se cita

He recibo del E.S. Ministro de Estado las cuatro Estatuas de marmol que a instancia de su autor Don Jose Vilches fueron colocadas en 1863 en el patio del edificio que ocupa el Ministerio de Hacienda, cuyas Estatuas propias de los Lugares Píos de Roma a cuya disposicion quedan para cuando lo consideren oportuno, se trasladan por cuenta de esta Rl. Casa para su colocacion segun lo dispuesto por el Rey N<sup>o</sup> Sr. (q.D.g.) en el sitio que S.M. designe en este Real Palacio.

Y para que conste donde convenga firmo el presente en el Palacio de Madrid a 3 de marzo de 1876.

#### IV. OBRAS REALES

Numero 195

EXMO. Señor:

En cumplimiento á la Real Órden que V. E. se sirvió comunicarme con fécha del actual, me he hecho cargo y hán quedado interinamente depositadas en la galeria bája del Patio del Real Palacio, las cuatro estatuas de mármol á que dicha Real Órden se refiere, y que estaban en el Patio del Ministerio de Hacienda.

Lo que tengo el honor de participár á V. E. para los efectos que estime procedentes.

Dios guarde á V. E. Madrid 18 de Marzo de 1876.

El arquitecto Mayor

José segundo de Lema

Excmo. Señor Géfe superior del Real Palacio.

Mayordomía Mayor Palacio 27 de Marzo de 1876  
Al Arquitecto Mayor de Palacio

Enterado el Rey No. Sr. (q.D.g.) por la comunicación de V. S. de 18 del actual de que ha depositado interinamente, en las galerías bajas de Palacio las cuatro estatuas de mármol que estaban en el patio del Ministerio de Hacienda, se ha servido disponer que V. S. dé las órdenes oportunas a la colocación de las dos que representan a los Reyes Católicos en las ornacinas que hay á la entrada de la Real Capilla. De Real orden lo digo a V. S. para su inteligencia y cumplimiento.

Dios guarde.

Yntendte general

Ynspector general de los Reales Palacios

Con esta fecha prevengo al Arquitecto mayor de Palacio de orden de S. M. proceda á la colocación en las ornacinas que hay á la entrada de la Real Capilla de dos de las cuatro estatuas que procedentes del Ministerio de Hacienda há depositado interinamente en las Galerías bajas de este Palacio, debiendo ser aquellas las dos que representan á los Reyes Católicos.

Dios guarde.

#### V. REALES OBRAS

Lista de jornales y materiales. Marzo de 1876

Cuenta de los jornales y demás gastos ocurridos en la trasladación de Cuatro estatuas grandes de piedra desde el Ministerio de Hacienda en la Calle de Alcalá al Real Palacio.

#### Pesetas

Por cuarenta y dos jornales a oficiales de canteros a razón 4 pesetas 50 centimos uno . . .	189
Por veinte jornales de peones a razón de 2 pesetas uno . . . . .	40
Por dos portes de un Carro para conducir los aparejos y maderas necesarias . . . . .	5
Por la conducción de las Estatuas desde dicho Ministerio al Real Palacio . . . . .	45
Por más honorarios . . . . .	50
Suma Total . . . . .	329

Importa el total de esta Cuenta las figuradas, trescientas veintinueve pesetas: Madrid 29 de Marzo de 1876.

El maestro Cantero  
Manuel Gomez

## NOTAS

<sup>1</sup> *Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1985, p. 86.

F.J. de la Plaza Santiago, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 145.

J.L. Melendreras Gimeno, "El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la Capilla del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n° 150, (1996) p. 19.

<sup>2</sup> M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1885, pp. 697-698.

E. Serrano Fatigati, "La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909-1911, p. 191.

J.L. Romero Torres, *La escultura en el Museo de Málaga: siglos XII-XX*, Madrid, 1980, pp. 54-56.

A. de la Banda y Vargas, "El escultor malagueño José de Vilchez en Cádiz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 1982, n° X, pp. 119-149.

<sup>3</sup> AGP. Expediente personal C°. 1094/8. Documento I.

<sup>4</sup> Ossorio y Bernard, 1885, p. 697 [cit. n. 2].

<sup>5</sup> Banda y Vargas, 1982, p. 121 [cit. n. 2].

<sup>6</sup> C. Pemán y Pemartín, *Catálogo del Museo de Cádiz*. Cádiz, 1952, p. 242.

Agradecemos a Don Antonio Álvarez Rojas, Director en funciones del Museo de Cádiz, la fotografía que nos ha proporcionado de este cuadro.

<sup>7</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1846, pp. 22-23.

<sup>8</sup> Ossorio y Bernard, 1885, p. 697 [cit. n. 2].

<sup>9</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1864, p. 87.

<sup>10</sup> B. Peña Hinojosa, *Barros Malagueños*, Málaga, 1971, pp. 26-27.

<sup>11</sup> E. Pardo Canalís, *Iconografía de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1965, p. 129.

<sup>12</sup> *La Ilustración Española y Americana*, n° 27 (1871), p. 464.

<sup>13</sup> AGP. Reinados Alfonso XII, C° 8717/15.

<sup>14</sup> F.J. de la Plaza Santiago, 1975, p. 145 [cit. n. 1].

<sup>15</sup> *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899, n° 75. Bruto (estatua de mármol), alto 1,50 m. x 0,45 m. de ancho. Autor Vilches.

<sup>16</sup> L. Azcue, *Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1986, p. 271, E-77.

<sup>17</sup> F. Sacristán, *Estudianterías: Amasijo literario servido por su autor a los concurrentes a la velada que se celebró en pro de la idea de alzar en lugar adecuado una estatua del Cardenal Jiménez de Cisneros arrumbada hoy en los sótanos de la Universidad Central*. Madrid, 1910.

<sup>18</sup> A. Álvarez Martín y J. Linares Mena, *Anuario-Guía Año 1912. Histórica ilustrada de Alcalá de Henares y su partido judicial*, Madrid, 1912, pp. 170-172.

<sup>19</sup> E. Tormo y Monzó, *Cartillas Excursionistas*, Alcalá de Henares, Madrid, 1917, p. 152.

## UN JEFE MENCHEVIQUE EN PALACIO

Gracias al esfuerzo realizado por Patrimonio Nacional a partir de 1995, con la importante colaboración económica de la Fundación "la Caixa", las numerosas fotografías antiguas dispersas por los Reales Sitios, y dentro de ellos por diferentes dependencias, constituyen hoy el Fondo Fotográfico del Archivo General de Palacio. Es un conjunto compuesto de 60.000 imágenes ordenadas, catalogadas, y puestas a la última, accesibles a través de una base de datos que, por procedimientos digitales, proporciona reproducciones sin manipular los originales. A efectos de periodificación, el Fondo concluye por ahora en el año 1931. Está abierto a la investigación como el resto del Archivo General de Palacio.

Una vez organizado el Fondo las exposiciones fotográficas eran una consecuencia natural, y con el patrocinio de nuevo de la Fundación "la Caixa" se ha organizado, en el Salón Génova del Palacio Real, la primera de ellas: *La fotografía en las Colecciones Reales* (mayo-junio), inaugurada por Su Majestad el Rey.

La Exposición presenta 270 imágenes, desde un daguerrotipo de 1851 (Albiñana: *Vista de la fachada principal del Museo del Prado*) a las imágenes de 1928 del viaje de Su Majestad el Rey Don Alfonso XIII a Suecia, que son las más recientes de las exhibidas. La Exposición se ordena en salas, cada una de las cuales constituye un jalón de la evolución de la fotografía en sus aspectos técnicos y artísticos, y a la vez responde a un criterio temático. Comienza con la época de Isabel II y los inicios de la fotografía, y continúa, a través del retrato, sus formas y estilos; el gabinete del Infante Don Sebastián Gabriel; los viajes y *jornadas* reales, y los conflictos bélicos agrupados en tres grandes focos: Marruecos, Cuba y Filipinas y la I Guerra Mundial. (Sobre el Infante Don Sebastián Gabriel, el Fondo Fotográfico... cfr. *Reales Sitios* nº 139).

Unas estereoscopías de las expediciones dirigidas por el general Barrera (gobernador de los territorios españoles del Golfo de Guinea) hacia el interior del continente, entre 1910 y 1920, han sido montadas en soporte video para ofrecer imágenes animadas en las que destaca la belleza plástica de los paisajes tropicales y noticias antropológicas de los habitantes de la selva.

En conjunto es una Exposición interesante para quien quiera ver muestras de los



Fernando Debas. Retrato de la Infanta Eulalia de Borbón (1880)

maestros primitivos como Clifford, Le Gray...; la evolución de la estética de la fotografía; el fuerte efecto que *lo pintoresco* ejerció de inmediato en el espíritu de los fotógrafos durante el siglo XIX; el imparable desarrollo del reportero, en el que la *foto* advena la noticia; la aparición y utilización de la noción de *imagen pública* como factor de prestigio; la propaganda gráfica como una nueva arma en la guerra, etc.

Pero para el observador curioso sin remedio constituye un pozo sin fin de detalles. Ejemplos: Doña Isabel II, que tenía unos ojos bellísimos; la Infanta Doña Eulalia, de envidiable tipo en una época en que la obesidad femenina cotizaba alto; Doña Victoria Eugenia, que debió ser guapa de verdad... En cuanto a retratos e imágenes de personajes que por uno u otro motivo eran, o llegarían a ser, célebres, hay un an-

# Crónica Cultural

cho campo donde descubrir rostros conocidos. Desde F. Franco a Kerenski, el jefe menchevique ruso iniciador de la Revolución de Octubre.

En torno a 65.000 personas han visitado esta Exposición, que de Madrid viajará posteriormente a La Coruña, Sevilla, Oviedo y Zaragoza.

## ARTE, SABER Y REFLEXIÓN

El anexo del Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, en lo que antes fue Palacio del Marqués de Villena, acoge *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV* (abril-junio), Exposición a la que han contribuido cuarenta y seis cedentes públicos, institucionales y privados. Patrimonio Nacional ha aportado veintitrés objetos provenientes de los Reales Monaste-

No parece, sin embargo, que la intención de los organizadores se limite a objetivo tan estático y poco ambicioso, y a la vez tan movedizo, porque a fin de cuentas la noción de esplendor tiene bastante de sensación subjetiva. Más que a presentar un esplendor, el propósito se orienta más a sugerir preguntas y proponer reflexiones al espectador en torno al fenómeno, poco repetido en la Historia, de la existencia simultánea de tantos y tan variados artistas y escritores, así como de unos centros de demanda que promueven y sufragan el trabajo creador, y de ejecución, de aquellos. Materia hay de sobra.

Acaso una reflexión pueda ser la del papel de las elites sociales durante este periodo y, dentro de ese papel, la importancia de un Rey singularmente culto como fue Felipe IV. E incluso otra: que, como señala el profesor Martínez Shaw en el catálogo de *Arte y Saber*, el oro de

Rey adulto manufacturada en Eugui. El único tapiz es el *Sitio de Calais por el Archiduque Alberto* (Martín Reynbouts. Bruselas ¿1595-1599?). Dos cuadros de Velázquez (*Cuerna de Venado*, y el *Retrato del Conde Duque de Olivares*) están a tono con el resto de la pintura, un capítulo muy bien representado en un conjunto del que no faltan grandes maestros de la escuela española. También figuran las conocidas vistas de los Palacios de El Pardo y Buen Retiro (J. Leonardo) y de Valsaín (anónimo).

Muy importante es, asimismo, la aportación de objetos religiosos, procedentes todos ellos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, lugar representativo como pocos de las ideas y actitudes religiosas de la Monarquía Católica durante el siglo XVII. Figuran cuatro relicarios; dos Niños Jesús (de pie, escuela andaluza; y dormido, o de Pasión, escuela castellana), ambos de gran calidad; dos arquetas posteriormente convertidas en relicarios, una de carey y plata, de origen goano, y otra, más bien un baúl japonés de nácar y laca (periodo Momoyama), realmente soberbio; una cruz de altar, el muy llamativo relieve del Calvario, una pieza siciliana de coral; y el retablo de la Anunciación, un bello objeto de devoción, de uso doméstico, hecho en madera, marfil, plata y piedras duras, de probable origen italo-alemán.

De la Real Biblioteca son: *Restauración de la antigua abundancia de España*, de Miguel Caja de Leruela (1631), un alegato en favor de la Mesta; *Ocios de Aganipe*, de Saavedra y Guzmán (1634), cuya portada identifica al segundo valido de Felipe IV, Don Luis Martínez de Haro; y el *Viaje de N.S. Don Felipe IV a la frontera de Francia*, de Leonardo del Castillo (1667), diario del viaje real a la Isla de los Faisanes en 1660, con unos extraordinarios grabados de las ceremonias allí celebradas.

Para quienes visitaron *Felipe II. El Rey íntimo* (Aranjuez, otoño de 1998. Cfr. *Reales Sitios* nº 137) ha sido grata sorpresa reencontrarse en Valladolid otra imagen de la Fuente del Águila en *Vista de los jardines de la Casa de Campo* (anónimo, ca. 1634), óleo en depósito en el Museo Municipal de Madrid, temáticamente muy semejante al cuadro del mismo título, y también anónimo, propiedad del Museo Arqueológico Nacional que figuraba en Aranjuez.

## CON LOS GALVÁN DE CÁDIZ

Se ha avanzado mucho desde que Francisco Hueso se lamentara en el catálogo de



Arqueta namban "Kamabokogata". Periodo Momoyama (1573-1615).

rios de las Descalzas y de San Lorenzo de El Escorial, Colecciones Reales y Real Biblioteca.

Se trata de una Exposición *omnibus*, de indudable calidad, que a través de 238 piezas y conjuntos, de casi todo aquello susceptible de un tratamiento artístico, pretende explicar cómo fue el esplendor cultural de España durante el llamado Siglo de Oro. Antes de Valladolid la Exposición fue exhibida en Amberes.

América tuvo efectos sociales y económicos positivos tanto como otros indeseados y perversos, pero "sirvió para mantener un imperio y acumular un patrimonio intelectual, artístico y monumental que se cuenta entre los más ricos del mundo". La Exposición da fe de ello.

A la aportación de Patrimonio Nacional se deben los objetos más significativos de la dignidad real: armaduras y tapices. Se exponen una armadura de Felipe III niño (ca. 1585, ¿L. Picinino?), y otra del



Encuadernación efectuada por Antonio y José Galván.

la célebre exposición *Encuadernaciones Españolas* (Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1934) de que "las bibliotecas y archivos españoles están sin investigar por lo que se refiere a las encuadernaciones de sus libros, ya que no se ha hecho hasta ahora ningún estudio de conjunto".

Afortunadamente la situación se ha corregido y en la actualidad existe ya una bibliografía solvente, a cuya formación inicial hay que atribuir a Doña Matilde López Serrano una importante cuota de responsabilidad positiva. Los encuadernadores españoles empiezan a ser conocidos por su nombre, y la encuadernación de arte, histórica y contemporánea, es objeto de atención por el gran público. Lo confirma la repetición de exposiciones sobre la materia, ejemplo reciente de las cuales fue *La encuadernación artística española actual* (Biblioteca Nacional. Madrid, 1986) o las organizadas, sin ánimo de inventario, por el Ayuntamiento de Madrid (1988), la Asociación para el Fomento de la Encuadernación (AFEDA), etc. Por otra parte, ya no hay exposición donde figure el libro, en la que no apa-

rezca éste como objeto de las diversas artes que lo componen: impresión, encuadernación, cierres, grabados, papel, hierros... (Una opinión sobre las encuadernaciones, en *Reales Sitios* nº 129).

*Y la artesanía se hizo arte. El taller de los Galván, 1949-1999* (Cádiz, abril-mayo) es una exposición homenaje a esta generación de artistas a la que Patrimonio Nacional se ha asociado con tres de sus trabajos, dos de los cuales son poemarios correspondientes al Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía, acaso el único español que, además del honor de recibirlo de regias manos, tiene como *accessoria* el pase a los fondos de la Real Biblioteca de un ejemplar de la obra premiada, debidamente encuadernada por un artista del género.

Se han exhibido en Cádiz los siguientes volúmenes:

- *Los lobos de Morla* (José A. Valverde). Encuadernación en marroquín verde. Decoración manual con figuras sugeridas por cintas ondulantes, componiendo el ataque de cuatro lobos a un animal derribado. Contratapas y tapas en piel. Camisa en piel. Estuche de papel pinta-

do a mano (1993). Pertenece a la biblioteca privada de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos.

- *A la medida de la mano* (Joao Cabral do Melo. III Premio Reina Sofía). Trabajo en marroquín corinto. Decoración manual a base de una flor de lis que se desarrolla desde el centro del lomo, con decoración de arquillos formando simetría, muy en el estilo de este artista. Contratapas en piel naranja, con cifra de Su Majestad la Reina. Camisa en media piel. Estuche de piel de cabra (1994).

- *Nombres propios* (José Hierro. IV Premio Reina Sofía). Encuadernación en marroquín azul marino. Decoración manual figurando tres siluetas humanas con franjas verticales; plano atravesado por cintas ondulantes. Lomo liso, con nombre del autor. Contratapas y guardas en *velour* gris, con cifra de Su Majestad la Reina. Camisa con bandas de piel. Estuche de papel pintado a mano (1996).

Como se aprecia, cada libro tiene, siguiendo las palabras de José Galván, una encuadernación que es "como el anuncio de las ideas en él contenidas". Y eso expresado con un lenguaje actual.

# Notas y Documentos

## UN TEXTIL VALENCIANO EN EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

En 1997 se celebró, en la Fundación Bancaixa de Valencia, la exposición *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Con este motivo, diferentes profesionales llevaron a cabo interesantes investigaciones sobre la materia. Tanto en los estudios reunidos en el catálogo, como en la propia Exposición, se analizaron diferentes aspectos de la fabricación de los tejidos de seda, concediéndose especial atención a la elaboración de los dibujos que posteriormente servían de modelo a los tejedores.

La industria sedera valenciana comenzó a adquirir esplendor en la primera mitad del siglo XVIII y fue, sin duda, el foco principal de la sedería española. Avanzado este siglo, los tejidos valencianos tuvieron que competir con los de la ciudad francesa de Lyon y fue necesario apoyar la industria nacional con medidas estatales que favorecieran su desarrollo, algunas de ellas concernientes a la elaboración de los diseños.

El especial interés del Monarca Carlos III por el buen avance de este aspecto de la industria sedera valenciana se concretó en la Real Orden de 24 de octubre de 1778, en la que se establecía la fundación, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos creada en 1768, de una sala especializada en el estudio de flores, ornatos y otros diseños destinados a la fabricación de tejidos. La Escuela de Flores y Ornatos<sup>1</sup>, aunque dentro de la Academia, se organizó de forma independiente, teniendo incluso su propio director<sup>2</sup>, nombramiento que recayó en 1784 en el pintor Benito Espinós.

La primera etapa de la Escuela abarca desde su fundación, en 1778, hasta la llegada de Espinós a la dirección. Durante este tiempo su desarrollo fue muy lento y hubo que esperar algunos años para que alcanzara su mayor esplendor. La segunda época se extendió hasta 1855. Este segundo periodo estuvo marcado por la sucesión de tres directores, el ya mencionado Espinós, José Zapata y José Romá. En los 77 años de existencia de la Escuela fueron muchos los artistas que pasaron por ella y contribuyeron a incrementar su prestigio.



*Detalle del tejido utilizado en las vestiduras de la Virgen de la Dormición. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.*

Uno de ellos fue Jerónimo Navases, que trabajó en los últimos años del establecimiento, ya en los inicios del siglo XIX. Este pintor, nacido en Valencia en 1787, se formó en varias salas de la Academia y participó en diferentes concursos académicos. Siendo muy joven mereció varios premios, y alcanzó un puesto importante dentro de la Sala de Flores. En la colección de dibujos de la Real Academia se conservan algunos de su mano; entre ellos se encuentra un diseño que se corresponde con el tejido de un vestido de la Virgen de la Dormición, imagen venerada en la clausura del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid<sup>3</sup>.

Este dibujo, catalogado como *Modelo para tejido*<sup>4</sup>, es en concreto una puesta en carta o raqueta realizada en temple de diferentes colores sobre papel cuadrículado. Se trata, por lo tanto, de un ejemplo de transposición del dibujo, que pudiéramos denominar artístico, a un plano geométrico, reduciendo los volúmenes a una cuadrícula que el tejedor interpreta para efectuar el montaje del telar y posteriormente tejer la tela. La puesta en común de los 88 dibujos seleccionados para la Exposición, celebrada en Valencia, y los tejidos conservados en diferentes museos y colecciones permitió unir diseño y tejido.

# Notas y Documentos

La colección de textiles litúrgicos del Monasterio de las Descalzas Reales está integrada aproximadamente por 1500 piezas de gran valor artístico, entre las que destacan las vestiduras de la mencionada imagen de la Virgen de la Dormición. La catalogación de este fondo textil resulta una labor lenta y difícil, al ser escasa la documentación que aporte datos sobre la procedencia de los tejidos. Mediante la comparación estilística, se había perfilado ya la hipótesis que tenía por valencianos algunos de los tejidos del Monasterio. Entre ellos se encuentra el utilizado en la confección de un manto y un vestido de la Virgen<sup>5</sup>, y aunque en él se reconocían influencias francesas e italianas, la composición y el colorido recordaban las obras procedentes de Valencia.

La existencia de una puesta en carta relacionada con esta seda ha ofrecido la

posibilidad de ver al mismo tiempo diseño y tejido, permitiendo observar cómo se interpreta la cuadrícula, contemplando los aspectos que técnicamente debían respetarse y aquellos en los que el tejedor se podía permitir ciertas libertades. En un análisis conjunto de ambas obras se ha podido comprobar cómo, mientras los motivos florales se siguen de forma exacta, la interpretación de los colores es libre. Es posible imaginar que una misma puesta en carta sirviera al tejedor para realizar sus telas, con el mismo diseño pero con gamas de colores diferentes. Tal vez por esta razón el fondo de la raqueta, dejando a la vista el papel cuadrículado, no muestra un color determinado.

Hay que tener en cuenta que los dibujos realizados en la Escuela repetían a menudo los mismos diseños como

trabajos de clase o pruebas de examen, motivando que los modelos pervivieran a lo largo de los años. Esto mismo ocurría con las puestas en carta que se multiplicaban constantemente y eran utilizadas por numerosos tejedores. Este hecho hace que la datación de los dibujos, y por consiguiente de los tejidos, sea poco concreta, existiendo tejidos, realizados en el siglo XIX, que siguen modelos de comienzos del siglo XVIII. Por la misma razón se conservan dibujos fechados en el siglo XIX, pero que representan diseños típicamente dieciochescos.

El vestido de las Descalzas Reales reproduce con bastante fidelidad la puesta en carta de Navases; aunque algunas de las flores están tejidas en colores diferentes a los del diseño, el tejedor sí empleó el mismo número de tonos y la misma distribución en los pétalos de las flores. En el diseño aparecen varios motivos (hojas, flores, bulbos) coloreados con líneas cruzadas y en diagonal, que en el tejido se interpretan mediante diferentes ligamentos.



Jerónimo Navases, Modelo para tejido. Museo de San Pío V, Valencia.

## NOTAS

\* Quiero agradecer a Adela Espinós la ayuda prestada en la elaboración de esta Nota y en la obtención de la fotografía del diseño de tejido del Museo San Pío V de Valencia.

1 S. Aldana Fernández, "La 'Escuela de Flores y Ornatos' y el arte de la seda de Valencia" en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, pp. 63-79.

2 Nombrado por Real Orden del 30 de enero de 1784.

3 M.T. Ruiz Alcón, "Descalzas Reales. Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret", *Reales Sitios*, 22 (1969), pp. 53-60.

A. García Sanz, "Vestiduras de la Virgen de la Dormición" en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, p. 274.

A. García Sanz, L. Sánchez Hernández, *Las Descalzas y la Encarnación (Dos clausuras de Madrid)*, (en prensa).

4 A. Espinós Díaz, "Modelo para tejido" en *Arte de la seda en la Valencia de siglo XVIII*, Valencia, 1997, p. 234.

5 Números de inventario 00615773 y 00615774.

# Notas y Documentos



*Parte baja del lateral a la derecha del altar.*

## DIONISIO MANTUANO Y LA "CASITA DE NAZARET"

La llamada Casa de Nazaret del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid es una construcción que trata de reproducir la Santa Casa de Loreto<sup>1</sup>, en el interior del Monasterio<sup>2</sup>. Se sitúa en la galería alta, quedando unida al muro en su frente posterior al realizarse en 1678 la Capilla del Milagro<sup>3</sup>. Sus dimensiones varían ligeramente respecto a la Casa de Loreto<sup>4</sup>. La "Casita de Nazaret" está decorada, en los tres muros libres que tiene la Capilla en el exterior, con la representación de distintos santos y santas de tamaño natural<sup>5</sup>. Realizadas en verdadero fresco, las pinturas del lado izquierdo<sup>6</sup> quedaron en grisalla, y el resto de las figuras<sup>7</sup> van coloreadas, parecen haber sido efectuadas en verdadero fresco. Todo hace pensar que, al construirse la Capilla del Milagro a finales del siglo XVII, las pinturas hechas en grisalla en el siglo

anterior fueron repintadas en fechas cercanas a 1678, salvo las del lado izquierdo, zona que no quedaba de paso hacia la nueva Capilla.

En el interior, las pinturas siguen esquemas que se repiten dos a dos y ocupan desde el techo a media altura, dejando un amplio zócalo, pintado también a imitación de mármoles de diversos colores, formando figuras geométricas, que animan la pared. Para las escenas se eligen temas de la infancia de Cristo, junto con la representación de múltiples santas mártires, así como las personificaciones de Virtudes y de la vida devota que aparecen debajo de las escenas.

A ambos lados del altar, aparecen pinturas de poco menos de medio metro de ancho. En el lado derecho van dos ángeles músicos, y debajo, se representa a Lucas y Mateo. A partir de la altura de la mesa del altar aparecen trampantojos que simulan una Biblia sobre atril, campanilla y palmatoria. A la izquierda del altar se

representa a Isaías. Bajo él figuran Marcos y Juan. A partir de media altura hacia el suelo hay un nuevo trampantojo en el que puede contemplarse un cáliz y una patena sobre un alba y otras ropas para la liturgia. Encontramos también en la zona inferior más cercana al altar, bajo la escena del lateral derecho, un pequeño escorpión, y enfrente, en el lateral izquierdo, en el borde inferior del muro, una cartela en la que se puede leer "A.D. Dionisio Mantuano". Los números que aparecen bajo el nombre son difícilmente descifrables<sup>8</sup>.

Serán estas pinturas que flanquean el altar las que habrá que poner en relación con Mantuano, que debió realizar no sólo las arquitecturas que recorren el zócalo, sino también estos delicados bodegones de objetos religiosos, que fingidamente prolongan el altar, mostrando una calidad superior al resto de las pinturas, dando sensación de volumen, con la disposición de objetos y las sombras, y mostrando un

# Notas y Documentos

gusto por el pormenor al insistir con detalle en las ropas, las páginas del libro o el velo que cubre el cáliz y la patena. Si ambos fuesen obra de Mantuano<sup>9</sup>, como pensamos, veríamos un pintor que, en contra de la opinión que de él tenía Palomino, fue capaz de realizar estos alardes, y seguramente también de restaurar los conjuntos de la parte superior, efectuados en el siglo anterior, repintándolos, y de realizar de su propia mano los trampantojos que custodian el altar, por ser conocida su faceta como pintor al fresco. Además, al concederle los gajes de su plaza en 1668, se indica que es el pintor idóneo para "reparar las pinturas", como suponemos hizo en esta ocasión.



Firma: pared interior izquierda.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre esta Capilla: E. Tormo, *En las Descalzas Reales*, tomo I, Madrid, 1947, pp. 89-90.

M.T. Ruiz Alcón, "Capilla de la Dormición y Casita de Nazareth", *Reales Sitios*, año VI, n.º 22, 1969, pp. 53-61.

Marqués de Lozoya, "Ampliación del museo de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, año VI, n.º 22, 1969, pp. 12-17.

<sup>2</sup> Sobre la fundación del Monasterio véase: Archivo General de Palacio (AGP). Cod. 1407. Real fundación de las Descalzas. Traslado de la escritura de fundación del Monasterio: 1558.

<sup>3</sup> P. J. de Vega: "Capilla del Milagro", *Reales Sitios*, año VI, n.º 22, 1969, pp. 32-36.

<sup>4</sup> Las medidas de la Capilla (4x5,50 m. aprox.) no son exactamente las de Loreto (9x4,20 m.) como queda indicado por Fray Juan Carrillo, "Relación histórica del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid". Madrid 1616: "Entre otras ay una imagen en la capilla que fe llama de Nazareth (por fer al mismo modelo y medida de nuestra Señora de Loreto, afsi en lo ancho como en lo largo y alto)".

<sup>5</sup> M.ª. T. Ruiz Alcón, 1969, pp. 53-61 [cit. n.1]. En él se dice: "En la parte exterior de los muros están representados algunos santos relacionados con la orden franciscana o la fundadora Doña Juana: Santa Clara, los Santos Juanes, San Sebastian y Santiago". No hemos encontrado este último entre las pinturas exteriores.

<sup>6</sup> Se representa a Santa Escolástica, San Buenaventura, Santa Quiteria, San Roque, Santa Helena, San Jerónimo y Santa Paula.

<sup>7</sup> En el frente de la Capilla: San Juan Bautista, San Juan Evangelista, y una representación de la Santa Casa elevada por los ángeles sobre la puerta. En el lateral hacia la Capilla del Milagro: San Bernardo, San Sebastián, San Antonio de Padua, San Cristóbal, Santa Eulalia, Santa Clara y Santa Catalina de Siena.

<sup>8</sup> Las dos primeras cifras son 16, la tercera no es legible y la última es un 4 o 9. Si sería posible la fecha de 1674, puesto que desde 1665 es pintor del Rey, aunque es más lógico pensar en 1679, puesto que en 1678 se están realizando las obras en la Capilla del Milagro. M.ª. T. Ruiz Alcón, 1969, p. 58 [cit. n. 1], ya señala que: "en este mismo momento (1678), se pintó también el zócalo, imitando mármol, igual para todas las capillas, Dormición, Nazareth, y entrada a la del Milagro". En el mismo artículo ya se señalaba la presencia de esta cartela "en la parte baja de uno de los muros de la Casita".

<sup>9</sup> Sobre este pintor podemos encontrar distintas noticias: "Marqués de Saltillo, Noticias sobre la Capilla de Atocha", *Boletín de la Academia de Historia*, 1947, pp. 628 y 671.

M. Agulló, *Tasación de los bienes de Francisco Filipini. Noticias sobre pintores madrileños*, Granada, 1978.

A.E. Pérez Sánchez, *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, 1965, pp. 60-61.

Saltillo, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1948, p. 27.

J. Barrionuevo, *Avisos*, tomo II, CCLXII, p. 274.

R. López Torrijos: En *Velázquez y el arte de su tiempo: Coleccionismo en la época de Velázquez*, C.S.I.C., 1991, p. 29; y BN, Ms 2280. (Ms. citado por R. López Torrijos, fol. 50).

Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Ed. Aguilar, 1988, t. III, p. 383.

Zarco del Valle, *Colección de Documentos Inéditos*, tomo 55, p. 437. AGP, Caja 264717. Expediente de Dionisio Mantuano.



Parte baja del lateral a la izquierda del altar.

M.ª Jesús Muñoz González

# Notas y Documentos

## DOS OBRAS DE TIZIANO EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL: LA ÚLTIMA CENA Y EL SAN JUAN BAUTISTA, RESTAURADAS CON EL PATROCINIO DE LA FUNDACIÓN ARGENTARIA

La *Cena* (10014713) y el *San Juan Bautista* (10014726), dos de las obras más representativas del artista de la etapa final de su carrera, formaron parte de la serie de encargos directos que el propio Monarca hizo a Tiziano a partir de la década de los sesenta para su recién proyectado Monasterio de El Escorial. El trabajo de restauración de estas dos obras del artista, además de haber garantizado su conservación y habernos devuelto una más exacta lectura de las mismas, ha proporcionado nuevos datos sobre su historia, fechas de ejecución y procesos creativos.

La *Cena* es uno de esos ejemplos de la época tardía del artista en que resulta muy difícil medir la intervención de sus colaboradores, tanto por el esfuerzo que estos hacían por simular la técnica del maestro, como por la costumbre de Tiziano de retocar sus obras. De cualquier forma, tal como señalaban Valcanover (1960), Morassi (1966) o Wethey (1969), el cuadro estaba tan retocado que resultaba bastante complicado juzgar la importancia de la

participación de los ayudantes en la pintura original. Pero la reciente restauración de la obra ha permitido descubrir la calidad óptima de su ejecución, la leve extensión de los repintes y la buena integración de los arrepenimientos que fueron aportados por el pintor en el curso de la realización, elementos que confirman la verdadera participación de Tiziano en las partes fundamentales de la escena. La somera limpieza ha hecho posible eliminar los barnices descoloridos y una gran mayoría de los recipientes antiguos, lo que produce una visión distinta, donde lo apagado y opaco del color ha encontrado una dimensión nítida y fresca, y, a pesar de la alteración irreversible de algunos pigmentos, se ha logrado recuperar una sorprendente variedad de notas de color de diferentes empastes pictóricos, que encaja mejor con la última producción de Tiziano. El *San Juan Bautista* aparecía ante nosotros con una película superficial de barniz oscurecido y cargado de suciedad que servía para tapar las distintas alteraciones que se habían producido a lo largo del tiempo. Todo ello impedía emitir un juicio sobre esta pintura, aunque muchos especialistas intuían que, a pesar de su estado de conservación, debía tratarse de una de las obras de mayor calidad técnica dentro de su última etapa.

Si las primeras investigaciones con rayos infrarrojos han evidenciado únicamente

unas modificaciones en el brazo derecho y en la cruz de caña, la imagen radiográfica ha permitido revelarnos diversos cambios de composición que concuerdan con el modo de trabajar del Tiziano tardío, de ir retocando sus cuadros en distintos procesos creativos, incluso después de acabados. El grado de secado del "pentimenti" nos hace ver que la pintura fue dejada en este estado primitivo durante algún tiempo, y cuando el pintor volvió a reconsiderar la composición, debió transformar la expresión del rostro y toda la posición del torso superior del santo a su versión actual, quizá por la necesidad de conseguir una versión más espiritual y emotiva, en la que veríamos perfectamente reflejados los intereses piadosos del nuevo comitente de la obra Felipe II. El resultado de la limpieza no ha podido ser más excelente. Ahora se puede apreciar la libre ejecución de la técnica pictórica de Tiziano, a base de toques muy sueltos del pincel y densos empastes cromáticos, los famosos "borrones" del artista, y la variedad cromática de su pintura, irreversiblemente algo desgastada ya en algunas zonas por intervenciones inadecuadas y alteraciones de pigmentos. Todos estos descubrimientos nos han permitido retrasar la fecha de realización del *San Juan* hacia 1565-1570, ya que puede compararse con otras obras tardías del artista, como el *San Jerónimo penitente*



Tiziano. La Última Cena.

# Notas y Documentos



Tiziano. San Juan Bautista

o el *Martirio de San Lorenzo* de la colección escurialense.

**Carmen García-Frías Checa**

(\*) Esta pequeña Nota es un resumen de la publicación realizada por la autora en la Colección de la Fundación Argentaria *Obras maestras restauradas*, Tiziano: *La Última Cena y San Juan Bautista*, Madrid, 1998, pp. 27-55. La Fundación Argentaria ha patrocinado la restauración de es-

tas dos obras de Tiziano, cuyos trabajos han corrido a cargo de los restauradores Pablo Rodríguez Abad, Arazcy Ruiz Lopes y Teresa Fernández-Muro Ortiz, bajo la supervisión de Fernando Fernández-Miranda y Ángel Balao, del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional. También se ha contado con la valiosa colaboración del equipo de laboratorio químico-radiológico del citado Departamento, integrado por Pilar Baglietto Rosell, Virginia Arnaiz Gómez, Santiago Herrera Marina e Inés Barrigas García.

## **LA VIRGEN MARÍA IMPONIENDO UN COLLAR A SANTA TERESA DE JESÚS, DEL REAL MONASTERIO DE TORDESILLAS, Y SUS FUENTES DE INSPIRACIÓN**

La presente Nota tiene como objetivo dar a conocer la fuente gráfica que sirvió de inspiración para una pequeña tabla que preside el banco de uno de los retablos laterales en la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Se trata de una bellísima composición donde se ve a la Virgen María imponiendo a Santa Teresa de Jesús un gran collar de oro del que pende una cruz, ante la atenta mirada de San José. Nos ha parecido interesante traer esta obra, de autor anónimo español del siglo XVII, a esta Sección de la Revista, porque hemos localizado la fuente gráfica que sirvió para su ejecución. Se trata de la estampa número catorce incluida en la colección de veinticinco ilustraciones que los artistas flamencos Adriaen Collaert y Cornelis Galle ejecutaron sobre la vida de Teresa de Jesús para la obra titulada *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis*. El libro se publicó en Amberes en 1613, en vísperas de la beatificación de la Santa abulense. Concretamente, esta estampa, la número catorce, fue realizada sólo por Collaert, como indica la aparición de su firma: *Adr. Collaert Sculp.* La pintura también incluye la larga inscripción latina que aparece en la estampa donde se explica el milagro que representa.

La composición está inspirada en un pasaje de la vida de Santa Teresa, recogido en el capítulo treinta y tres del *Libro de su Vida*, donde narra los problemas que tuvo cuando estaba tratando la fundación de una nueva casa dedicada a la memoria de San José. Sus muchas tribulaciones se compensaron con las visiones celestiales que tenía, donde era confortada y animada a continuar con su vida de oración, siendo la más importante la representada aquí. Dice así la Santa: *Vinome un arrobamiento tan grande, que casi me sacó de mí (...) Parecióme,*

# Notas y Documentos

estando así, que me veía vestir una ropa de mucha blancura y claridad, y al principio no vía quién me la vestía; después vi a nuestra Señora hacia el lado derecho y a mi padre san Josef a el izquierdo, que me vestían aquella ropa. (...) Parecíame haverme echado a el cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor (pp. 182-183). El texto describe un doble milagro, según el cual la Santa fue, primeramente, revestida de blanco por el propio San José, como signo de que estaba limpia de todo pecado; y, en segundo lugar, cómo la Virgen María le impuso una preciada joya. El artista se ha centrado en este último aspecto, dejando al santo patriarca en segundo plano, y sosteniendo con las manos un largo fragmento de tela, que no sabemos si es su propio manto o una alusión a esa ropa blanca símbolo de la absolución. La escena transcurre en un interior sin identificar, aunque sabemos que el milagro ocurrió en la Iglesia de Santo Tomás de Ávila, el 15 de agosto de 1561, mientras la Santa escuchaba misa. Tampoco la postura que presenta en la obra coincide con la descripción, pues dice que cuando empezó a entrar en trance se tuvo que sentar, y aquí aparece



Tabla de La Virgen María imponiendo un collar a Santa Teresa de Jesús. Retablo lateral de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas.

arrodillada. Como fondo, a través de una barandilla, se ve a la propia Santa acompañada por un religioso, quizá su confesor, el Padre Dionisio Vázquez, contemplando la marcha de las obras del futuro convento de San José.

La presencia de esta obra en este Real Monasterio se podría justificar si pensamos en la anterior visión que tuvo Santa Teresa, también descrita en su autobiografía, donde explica cómo el día de Santa Clara, ésta se le apareció en el momento de la comunión, infundiéndole ánimos para continuar en la búsqueda de un patrono para su nueva fundación. Por eso no nos debe extrañar que el presente cuadro fuera adaptado al banco del retablo, cuya obra principal nos presenta a la mencionada Santa Clara llevando entre sus manos una custodia, acompañada por un grupo de monjas clarisas.

Juan Martínez Cuesta

Conservador de Pintura del Patrimonio Nacional  
Conservador del Real Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial



Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis. Estampa nº 14, de Adriaen Collaert.

## BIBLIOGRAFÍA

- Santa Teresa de Jesús: *Libro de la Vida*. Edición de Efrén de la Madre de Dios, O.C.D. y Otger Steggink, O.CARM. Madrid, 1997.
- J. Bosco de Jesús: "Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco", en *Castillo interior. Teresa de Jesús y el siglo XVI*. Ávila, Catedral, 1995, pp. 367-373.
- C. García-Frías Checa: *Convento de Santa Clara. Tordesillas. Guía de Visita*. Madrid, 1999.



**La vida es complicada.**

**Con Airtel es más fácil.**

¿Eres de los que piensan que una avería en un paraje solitario es algo que siempre le ocurre a los demás? Airtel puede hacerte la vida más fácil. Con servicios que van mucho más allá de una simple llamada de teléfono. Como el 121, servicio de atención personalizada 24 horas, capaz de conseguirte una grúa de inmediato, o ayudarte en lo que necesites. Ya hay demasiadas cosas complicadas. Con Airtel todo es más fácil.

Infórmate en el **607 100 607** [www.airtel.es](http://www.airtel.es)

  
**Es más fácil**

205cv. siente el dominio.



mondeo ST200

fordmondeo



P.V.P. recomendados. I.V.A., transporte, impuesto de matriculación y aportación del concesionario participante incluidos. Descuento Plan Prever no incluido en los precios.