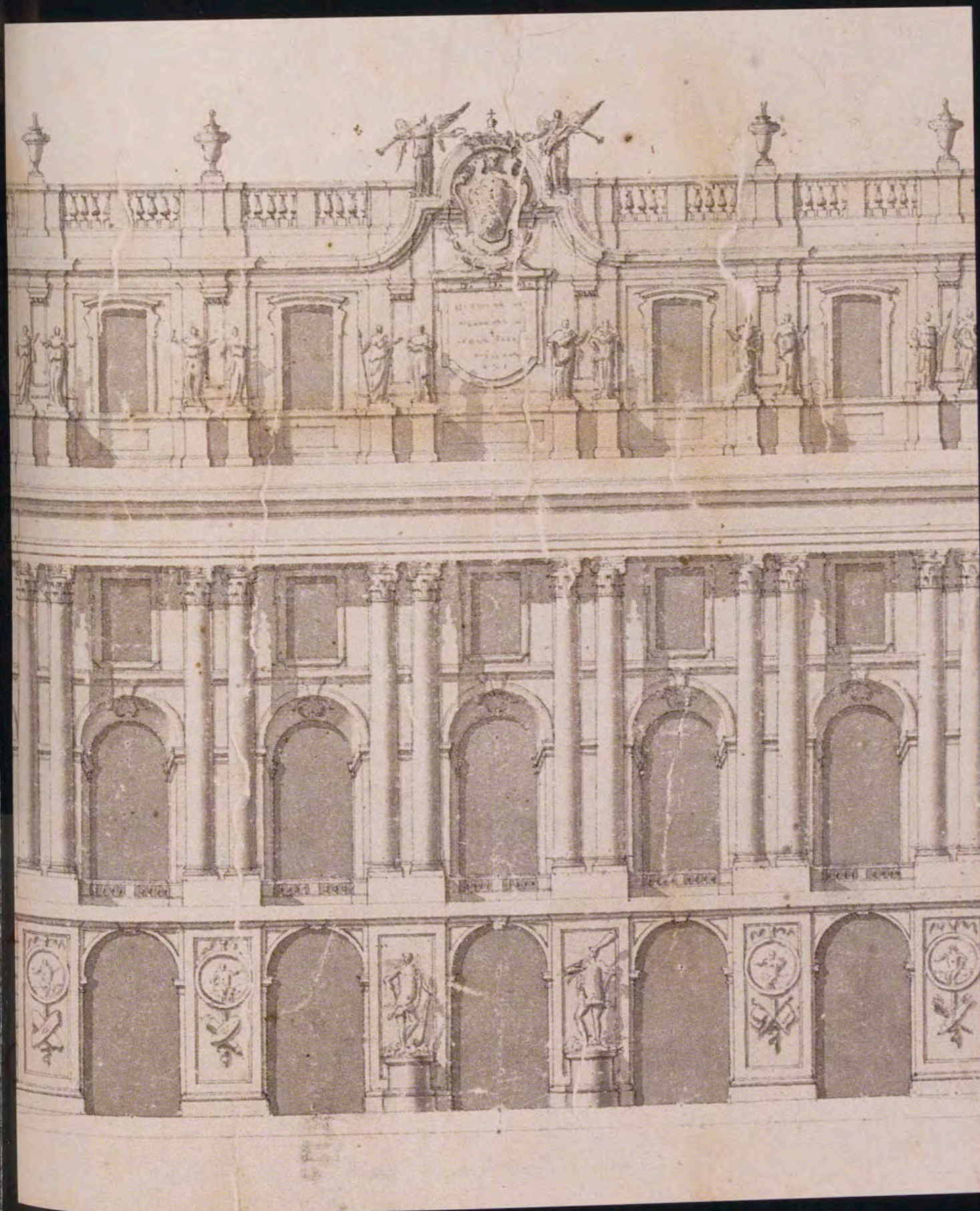


Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 161 3^{ER} TRIMESTRE DE 2004 6€ (IVA INCLUIDO)





Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
María de las Mercedes Díez Sánchez,
Luis Herrero Juan,
María del Carmen Iglesias Cano,
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,
Julián Martínez García,
Félix Montes Jort,
Francisco Muñoz Ramírez,
Luis Reverte Gelabert,
José Manuel Romero Moreno,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,

Secretario
Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora
Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frias Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Jefe de Departamento
de Programas Culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252
Fax: 91 454 88 69

Redacción
Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256
Fax: 91 454 88 41

Fotografías
Patrimonio Nacional
Oronoz: foto p. 74

Editor
Patrimonio Nacional
Palacio Real de Madrid
C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos.

DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros - Extranjero, 12 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros - Extranjero, 38 euros.
NIPD: 006-04-020-6. DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista, por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.

Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid

Por Juan José Alonso Martín y María del Mar Mairal Domínguez
Patrimonio Nacional

En el marco de los trabajos de identificación de fondos que se llevan a cabo en el Archivo General de Palacio, se han localizado seis nuevos dibujos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid. En este artículo se realiza su descripción archivística, así como su estudio a partir de las fuentes documentales y la comparación con las otras series de planos del citado proyecto ya conocidas hasta el momento.

La Fortaleza. Cortina de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid

Por Concha Herrero Carretero
Patrimonio Nacional

Una de las principales obras adquiridas por el Patrimonio Nacional en 2003 es la cortina de *La Fortaleza*, perteneciente a la Colgadura del Dormitorio de Carlos III para el Palacio Real de Madrid. La pieza completa la única tapicería tejida con hilo de oro en la Real Fábrica de Tapices, bajo la dirección del Pintor de Cámara Antonio Rafael Mengs y Francisco Vandergoten, Director de la Real Manufactura. En este estudio se destaca el trabajo conjunto de arquitectos, pintores y tapiceros en la decoración del Palacio nuevo y se actualiza el proyecto para recuperar la tapicería del Dormitorio del Rey desmontado por Fernando VII.

Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos

Por Pilar Benito García
Patrimonio Nacional

Antonio Gómez de los Ríos fue el Bordador de Cámara más representativo de la Corte española en la primera mitad del siglo XVIII, tanto por el gran número de encargos que realizó como por la calidad de los mismos. En el presente artículo se revisa su carrera dentro y fuera de la Corte, al tiempo que se dan a conocer algunas de sus obras, que hasta el momento habían permanecido inéditas, como seis cuadros con escenas del Quijote y dos alfombras para la Capilla del Palacio Real de Madrid.

De Miramar a Guadacorte. La influencia inglesa en la arquitectura de recreo del Campo de Gibraltar

Por Ana Aranda Bernal
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

El victoriano de las mansiones de recreo ubicadas en las propiedades del Duque de Medinaceli y la familia Larios en la comarca del Campo de Gibraltar se debe en parte a la relación del Duque de Santo Mauro -padrastror y tutor del joven Medinaceli- con las obras de Ralph Selden Wornum, diseñador de los palacios de Miramar y Los Hornillos, así como al conocimiento de estos modelos por parte de la familia Larios a través de sus viajes.

Notas y Documentos

En torno a la imagen religiosa en la Corte de Isabel II:
fondo fotográfico del Archivo General de Palacio
Por Reyes Utrera

Felipe II y el retrato de Alejandro de Farnesio por Antonio Moro
Por Giuseppe Bertini

Crónica Cultural

Resumen en inglés

XIV/1 2

24

36

52

64

74

80





*Atribuido a Agostino Masucci, Retrato del arquitecto Filippo Juvarra, ca. 1707,
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. nº 566, Madrid.*

Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid

Por Juan José Alonso Martín y María del Mar Mairal Domínguez

Patrimonio Nacional

En el marco de los trabajos de identificación de fondos que se están desarrollando en los últimos años en el Archivo General de Palacio, han sido localizados seis planos de gran formato pertenecientes al proyecto de Filippo Juvarra para el nuevo Palacio Real de Madrid ¹.

Estos planos se presentan en dos piezas de tela montadas en el lado superior con un marco de madera pintada de rojo y remates dorados, mientras que en el inferior se tensan con un cilindro de similares características. La primera se corresponde con la planta del piso bajo (Fig. 1), y la segunda contiene tres secciones y dos alzados del proyecto del Palacio (Fig. 2), cuyas dimensiones son 2.075 x 2.165 mm y 2.130 x 2.665 mm respectivamente. Ambas tienen en el reverso de la tela la siguiente anotación: "Nº 15", pero carecen de fecha y firma.

Se encontraban enrolladas con mapas geográficos del siglo XX de tamaño similar. Debido a esta circunstancia, los planos no habían podido recibir un tratamiento técnico adecuado, que habría incluido, una vez desplegados, una correcta instalación y descripción archivística.

La identificación de estos magníficos planos, como pertenecientes al proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid, nos ha llevado, por un lado, a la consulta de las fuentes documentales que se conservan principalmente en el Archivo General de Palacio, con el fin de documentar el proceso de gestación de este proyecto, y por otro, al análisis de las diferentes series de planos que generó el mismo, cuya atribución y cronología presentan algunos interrogantes que se reflejan en la bibliografía existente ².

El proyecto de Filippo Juvarra en las fuentes documentales

El incendio del Alcázar de Madrid en diciembre de 1734 propició la construcción de un nuevo palacio real más acorde con la estética y las necesidades de la nueva Dinastía. Felipe V designó inmediatamente a Filippo Juvarra, arquitecto de gran prestigio, para la realización del proyecto, que no llegó a concluir debido a su repentina muerte en enero de 1736.

En el Archivo General de Palacio se encuentran numerosas referencias tanto de su llegada, en abril de 1735, como de los trabajos que realizó en el Real Sitio de San Ildefonso y Aranjuez ³, datos ya citados por los autores que han tratado la figura del arquitecto italiano.

Se tiene la certeza de que en el escaso espacio de tiempo que Juvarra estuvo en la Corte hizo al menos cuatro bocetos preparatorios del proyecto, que se conservan en el Archivo General de Palacio ⁴. Además, con seguridad se realizaron planos previos a la construcción del famoso "modelo" o maqueta en madera que se comenzó a finales de 1735. Así consta en un memorial del arquitecto José Pérez, en el que afirma que por Real Decreto de marzo de 1736 se le ordenó

continuar en la fabrica y construpcion del Modelo de Palacio, hasta concluirle, siguiendo la misma delineazion que havia formado Don Phelipe Ybarra... ⁵.

Meses después de la muerte de Juvarra, fue llamado Giovanni Battista Sacchetti, su discípulo en Turín, para ejecutar el proyecto. En una nota autógrafa del Marqués

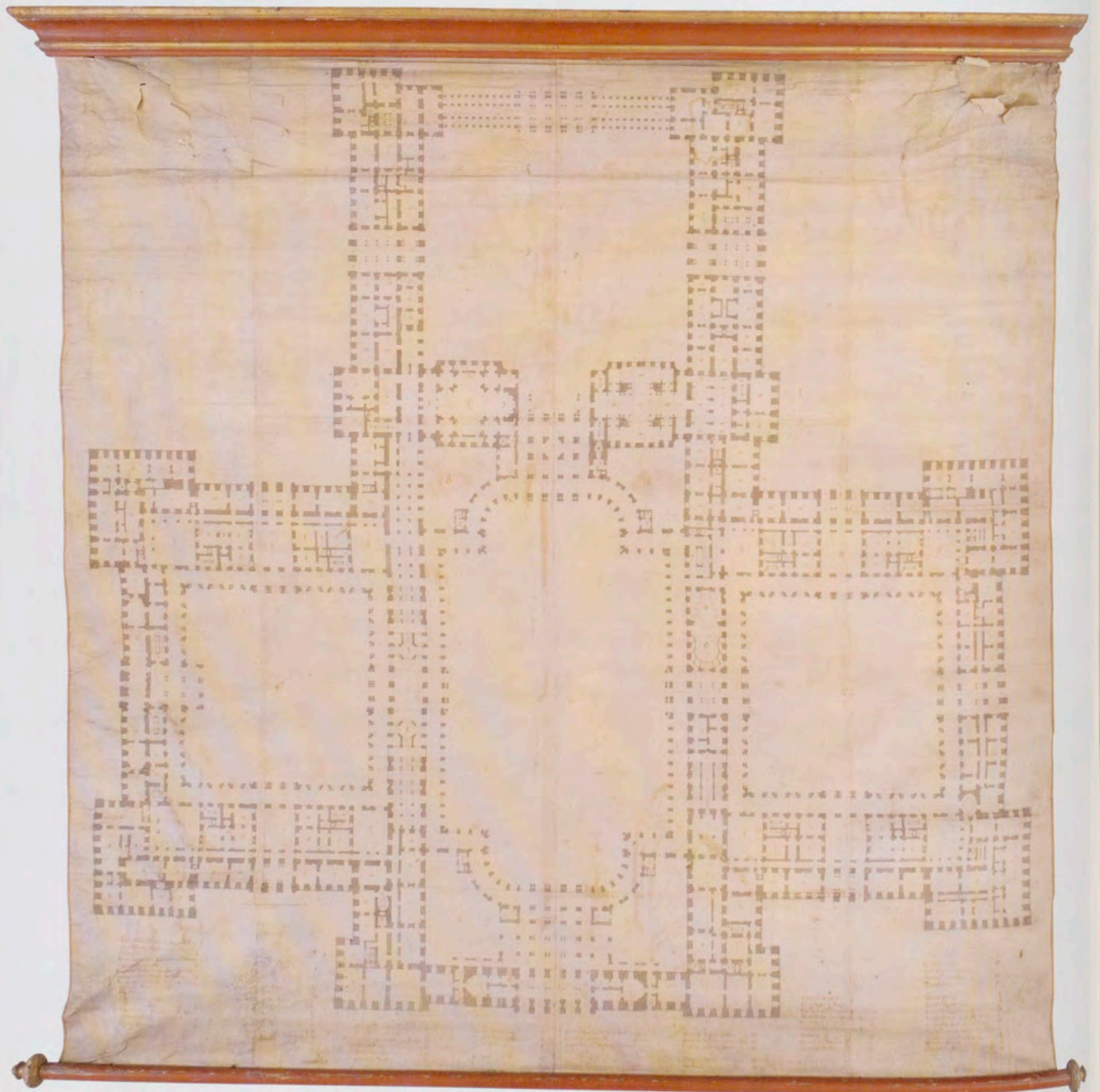


Fig.1, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: Planta del piso bajo, AGP, Planos, 6.500, Madrid, Patrimonio Nacional.

de Scotti, de 5 de noviembre de 1736, se ordena al citado José Pérez que muestre al recién llegado

el modelo del nuevo Palacio, las plantas y todos los diseños echo para el difunto Abad Ibara instruyendo el dicho Sacchetti de todo lo que era echo y del modo como de los que trauajan en dicho modelo y del gasto...⁶.

Queda así confirmada la existencia de planos y dibujos previos a la realización de la maqueta, de los cuales se hizo cargo el nuevo Arquitecto Mayor⁷.

Sin embargo, el nuevo emplazamiento impuesto por los Reyes para el Palacio en el terreno que ocupaba el antiguo Alcázar, obligó a Sacchetti a ajustar a un espacio más reducido el proyecto de su maestro, concebido en un principio para ser ubicado en los altos de San Bernardino. Esta circunstancia fue determinante para la elaboración de un nuevo proyecto cuya ejecución comenzó en la primavera de 1738.

A pesar de esto, la idea de Juvarra siguió despertando gran interés en la Corte madrileña, motivo por el cual el 30 de julio de 1738 Felipe V ordenó de nuevo a José Pérez continuar la construcción del modelo de madera⁸, que había sido interrumpido. Dicho modelo fue concluido al año siguiente, y pasó a ser expuesto en el Casón del Buen Retiro, hasta que se ordenó su traslado al nuevo Palacio en 1756⁹. De su majestuosidad y proporciones deja testimonio Antonio Ponz en su *Viaje de España*¹⁰.

La ejecución de este modelo de madera nos lleva a señalar la existencia de una segunda serie de planos que a partir del mismo fueron encargados también a José Pérez. Así, en un memorial este arquitecto relata que

el año de quarenta y uno de orden de S.M. por don Miguel de Zuasnabar se le mando a el suplicante delinear toda la entidad de el referido modelo, el que en varios mapas ejecutivo, y entrego a el referido Zuasnabar... El año de quarenta y seis... asimismo delinear en prespectiba caballera toda la entidad del referido modelo, la que entrego al excellentisimo señor don Joseph de Caravajal y Lancaster¹¹.

La presencia de Miguel de Zuasnabar, Ayuda de Cámara de Su Majestad, como intermediario de este encargo del Rey, podría parecer intrascendente, pero no lo es tanto si consideramos que era quien se ocupaba de "las limosnas secretas y otros usos de su Real Servicio"¹², es decir, de los gastos personales del Rey. Esto evidencia el interés que todavía los Reyes demostraban por el proyecto de Filippo Juvarra. Asimismo nos induce a pensar que el citado encargo se hizo sin intervención de Sacchetti, lo cual es avalado por la ausencia de documentación al respecto en el fondo de la Real Fábrica de Palacio. Por ello, el destino de dichos planos no parece que fuese el estudio del arquitecto.

Con la llegada de Carlos III a España en 1759 se produjo un nuevo cambio en la dirección de las obras del nuevo Palacio de Madrid, al ser encomendada a Francesco

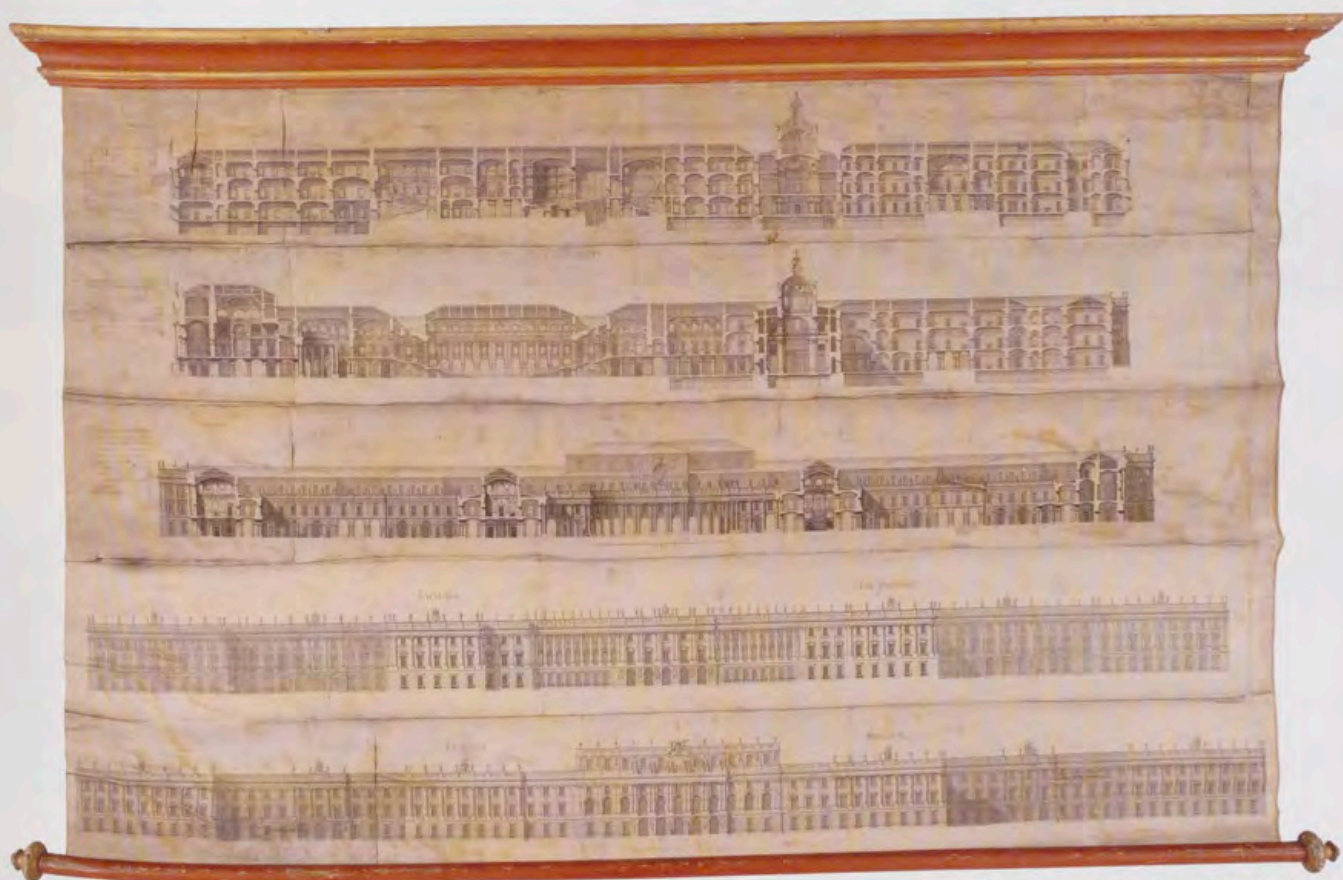


Fig.2, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: Secciones y alzados, AGP, Planos, 6.501-6.505, Madrid, Patrimonio Nacional.

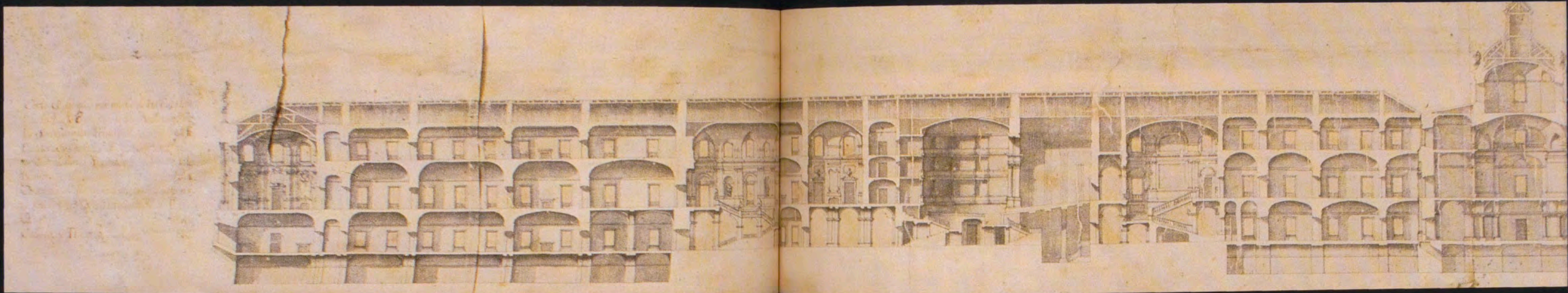


Fig. 3, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: Sección longitudinal por las escaleras y entradas a los apartamentos de príncipes e infantes, biblioteca y teatro, AGP Planos, 6.501, Madrid, Patrimonio Nacional.

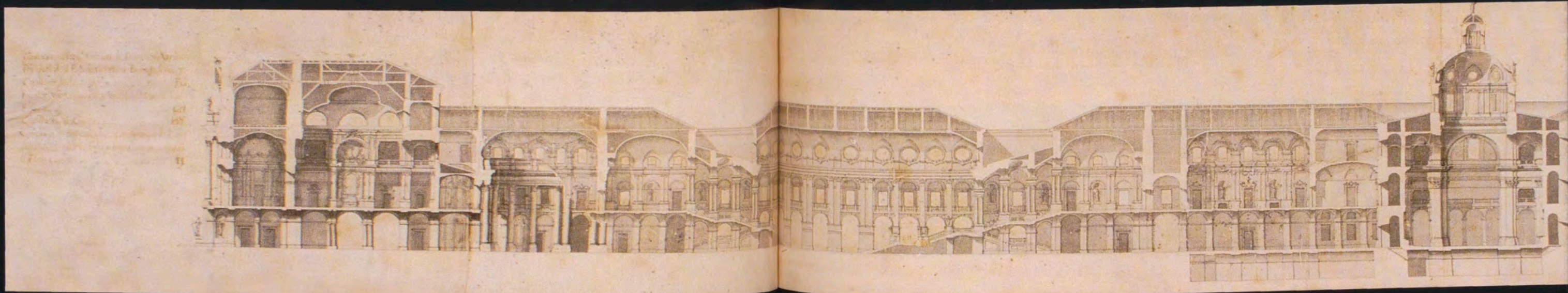


Fig. 4, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: Sección longitudinal por la entrada y atrio, escaleras principales y capilla, AGP Planos, 6.502, Madrid, Patrimonio Nacional.

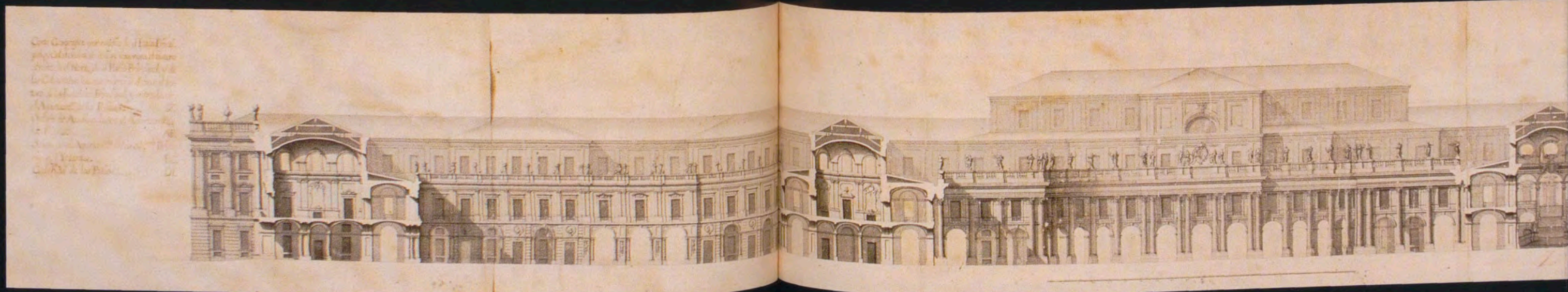


Fig. 5, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: Sección transversal por el patio principal y los colaterales, AGP Planos, 6.503, Madrid, Patrimonio Nacional.

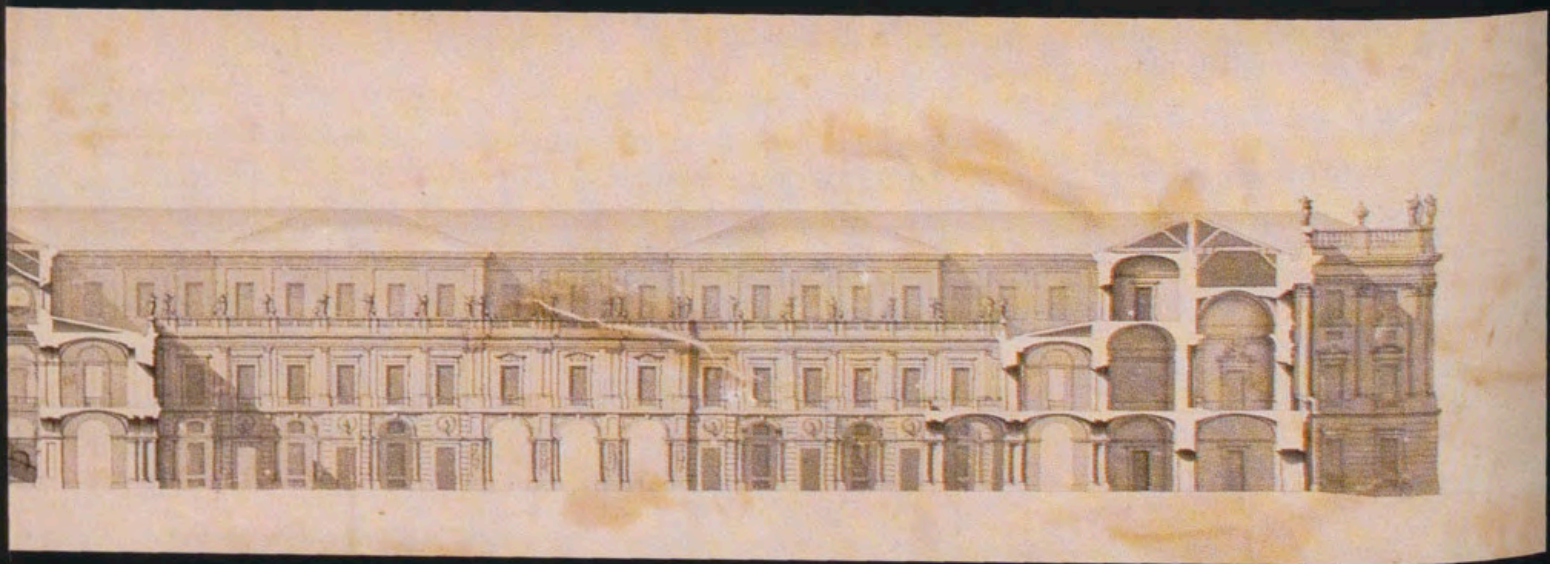
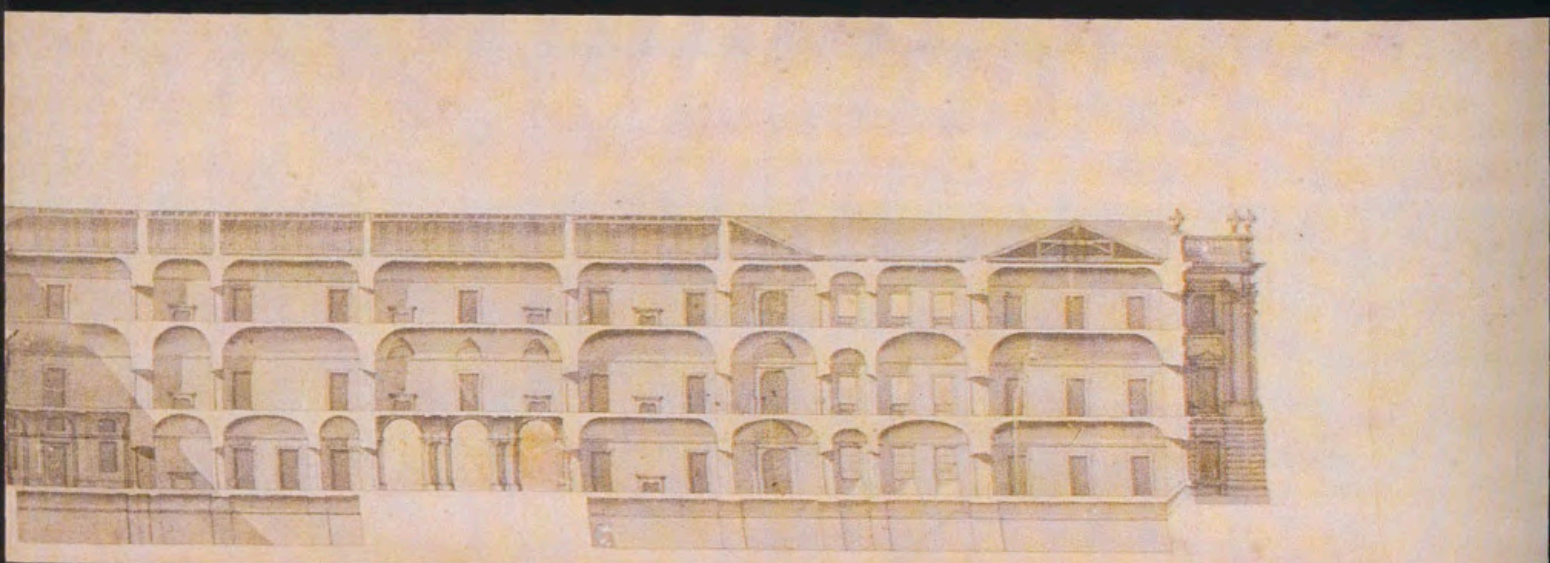
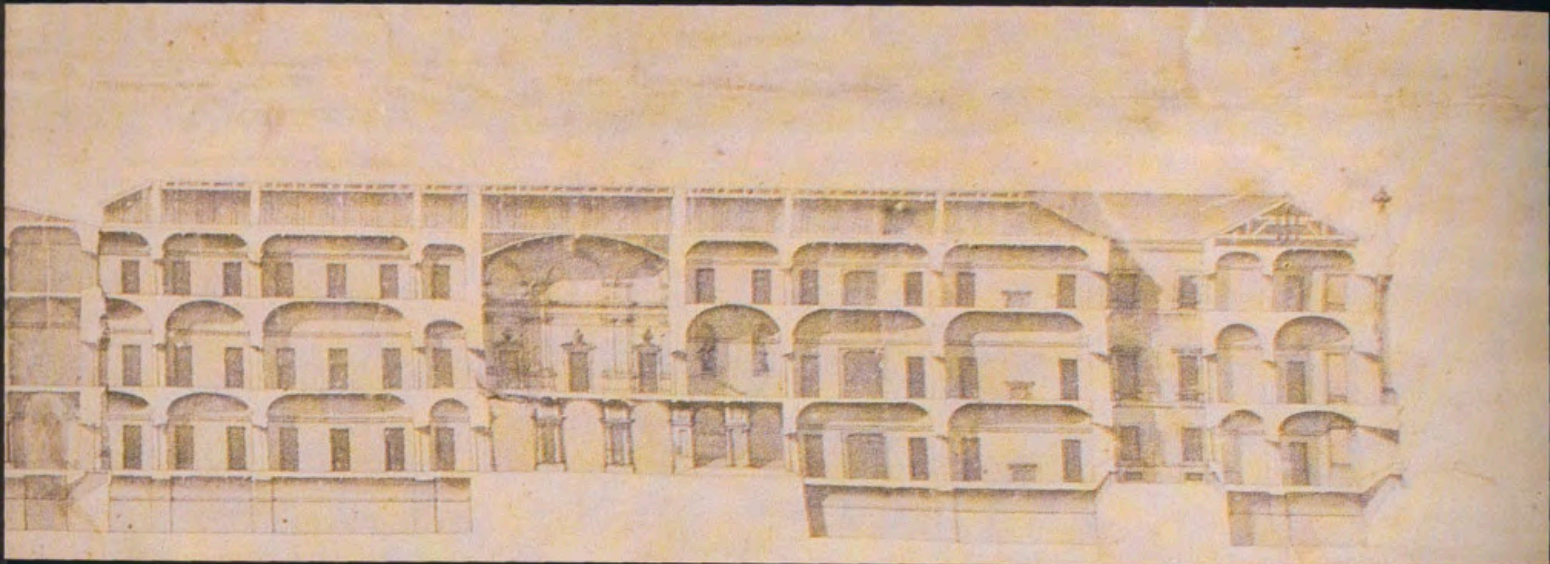


Fig.

Fig. 1, Filip

Fig. 1, Filip

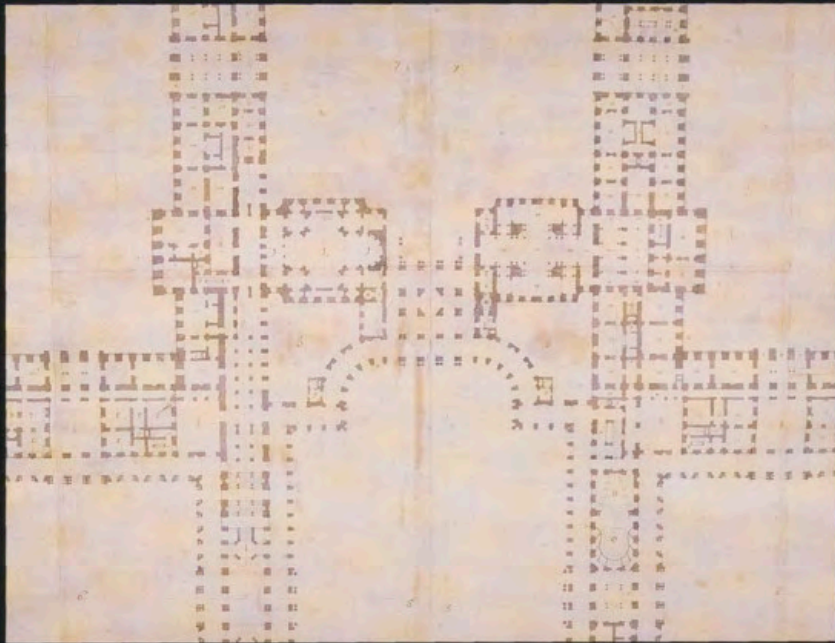


Fig.1, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid, Detalle de la planta del piso bajo, AGP, Planos, 6.500, Madrid, Patrimonio Nacional.

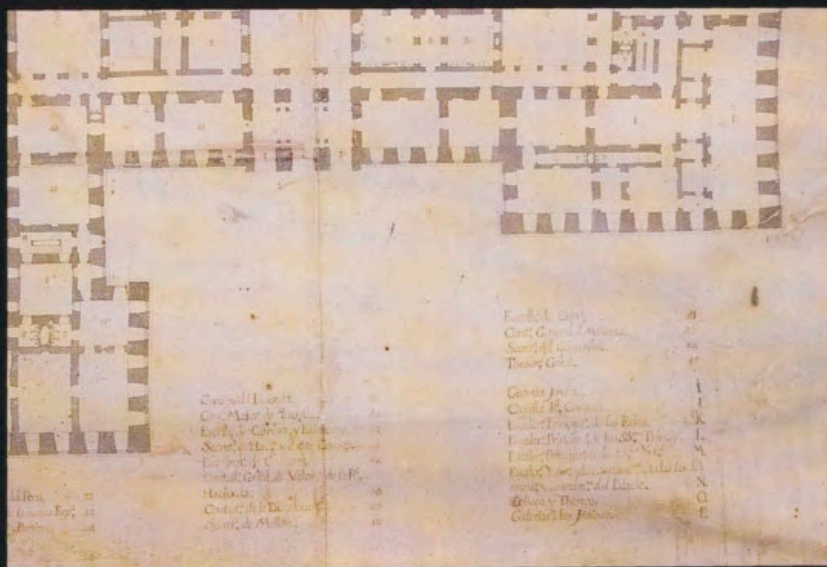


Fig.1, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid, Detalle de la leyenda de la planta del piso bajo, AGP, Planos, 6.500, Madrid, Patrimonio Nacional.

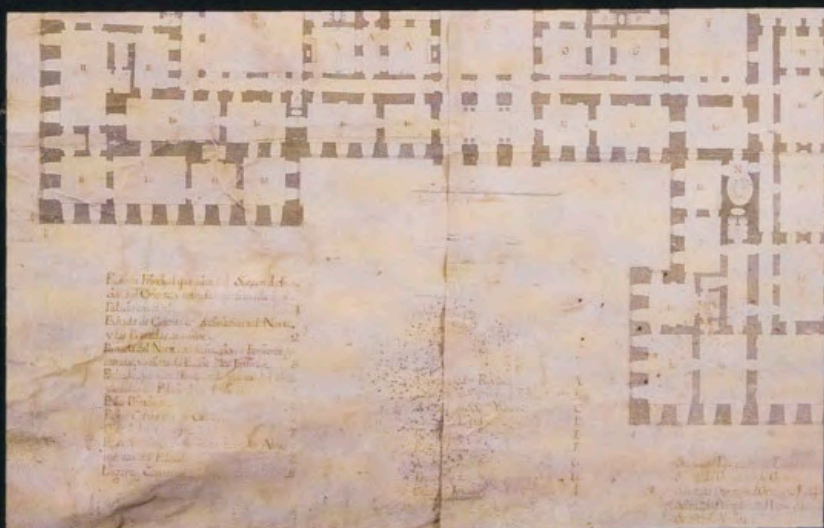


Fig.1, Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid, Detalle de la leyenda de la planta del piso bajo, AGP, Planos, 6.500, Madrid, Patrimonio Nacional.

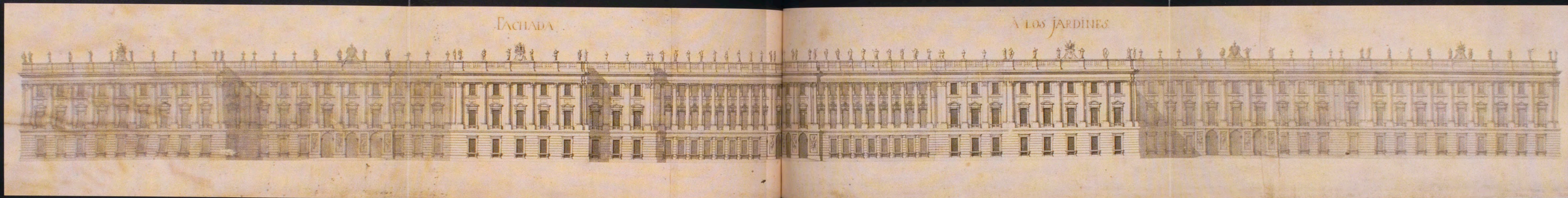


Fig. 6. Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: FACHADA A LOS JARDINES, AGP Planos, 6.504, Madrid, Patrimonio Nacional.

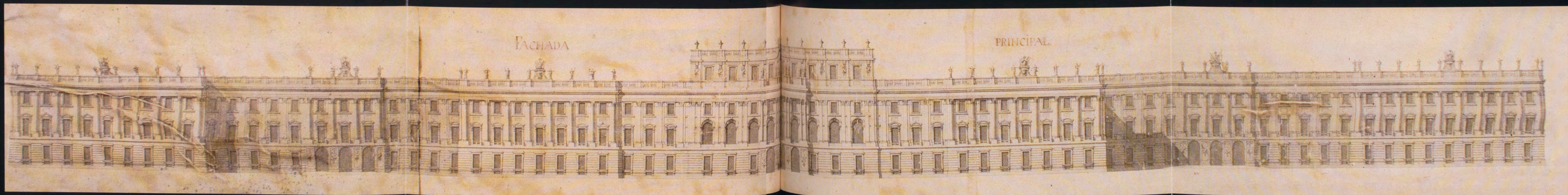


Fig. 7. Filippo Juvarra, Proyecto para el Palacio Real de Madrid: FACHADA PRINCIPAL, AGP Planos, 6.505, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 8. Atribuido a José Pérez, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Alzado de la fachada principal, Biblioteca Nacional, BN, Dib./14/53/1, Madrid.

Sabatini la reforma del proyecto de Sacchetti, "en el sentido de acercarlo al gusto romano del momento"¹³. Unos años más tarde, fue el propio Monarca quien ordenó pasar a limpio todos los diseños del famoso modelo del Palacio de Juvarra con el fin de hacerlos imprimir, como se refleja en un memorial del propio Sabatini, en el que solicita la incorporación de ayudantes a su equipo para encargarse de esta tarea que él mismo ya había comenzado¹⁴. Así, en 1764 llegaron a Madrid el ingeniero Francesco Vanvitelli y el arquitecto Marcelo Fontón¹⁵, a quien al parecer se le encomendó este trabajo.

En los fondos del Archivo General de Palacio no se han hallado referencias a la realización de más series de planos basados en el proyecto de Juvarra. En resumen, se pueden documentar tres etapas sucesivas en este proceso.

En primer lugar, aquellos diseños que debieron de ser realizados por el propio Filippo Juvarra y/o sus colaboradores. Entre ellos se encuentran el ya mencionado José Pérez y Ventura Rodríguez, que trabajó como primer delineador del maestro mesinés. Así lo refleja una consulta de 1741 de la Junta de Obras y Bosques para cubrir la plaza de Aparejador Segundo de la Reales Obras:

Bentura Rodríguez, primer deliniador de don Juan Baptista Saqueti...haviendose valido de su persona para este ministerio el Arquitecto Don Phelipe de Ybarra para la nueva planta del Alcazar de Vuestra Magestad y trabajado despues en el modelo que se executó...¹⁶.

Asimismo Ceán Bermúdez recoge esta noticia atribuyéndole la realización de planos del proyecto de Juvarra¹⁷. En segundo lugar, los planos de José Pérez levantados a partir del modelo de madera por orden de Felipe V, y, por último, la serie o series realizadas durante el reinado de Carlos III.

Series conocidas de planos del proyecto de Juvarra

El Archivo General de Palacio y la Biblioteca Nacional conservan entre sus fondos las únicas series de planos conocidas del proyecto de Filippo Juvarra.

La Biblioteca Nacional custodia un alzado (BN, Dib./14/53/1), una sección transversal (BN, Dib./14/53/2) y

dos longitudinales (BN, Dib./14/53/3 y 4)¹⁸ atribuidos por algunos autores a Ventura Rodríguez, y por otros a José Pérez¹⁹. En cualquiera de los casos, teniendo en cuenta que ambos eran delineantes del arquitecto italiano, han sido considerados como los más representativos del proyecto de Juvarra. Sin embargo, para Gritella estos dibujos presentan una fuerte impronta española, que se manifiesta en los pináculos que coronan las cubiertas y en la gran altura de las mismas, visibles detrás de la balaustrada²⁰.

La Sección de Planos del Archivo General de Palacio conserva cuatro bocetos atribuidos a la mano de Juvarra (AGP, Planos, 6.151 a 6.154). Se trata de dibujos preparatorios del proyecto de Palacio con diferentes soluciones para la planta.

En esta Sección de Planos existen además once dibujos anónimos, cuya autoría tradicionalmente se ha asignado a Marcelo Fontón, quien los trazaría, como ya se ha señalado, a partir de 1764. Sin embargo, estos planos presentan entre sí algunas diferencias tanto en sus caracteres externos (dimensiones, tintas, filigranas de los soportes), como en su calidad técnica. Atendiendo a estos aspectos se podrían establecer al menos dos series distintas, aun teniendo en cuenta que los diseños son similares.

La primera estaría compuesta por los planos que se corresponden con plantas del piso principal (AGP, Planos, 94) y piso segundo (AGP, Planos, 93), alzados de la fachadas principal, y norte que da a los jardines (AGP, Planos, 81), dos secciones, una transversal y otra longitudinal (AGP, Planos, 79), y un alzado del centro de la fachada a los jardines (AGP, Planos, 80)²¹.

La segunda estaría formada por otros dos alzados de ambas fachadas principal y norte (AGP, Planos, 76), otras dos secciones transversal y longitudinal (AGP, Planos, 2.205) y otro alzado del centro de la fachada a los jardines (AGP, Planos, 75). Es bastante probable que a esta serie puedan corresponder las plantas del piso bajo, principal y segundo (AGP, Planos, 2.202, 2.203 y 2.004 respectivamente), aunque de menores dimensiones. Hay que señalar que la correspondiente al piso bajo está recortada y encolada en un soporte secundario también en papel, mientras que las otras dos son de inferior calidad técnica²².



Fig. 9, Atribuido a José Pérez, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Sección transversal por el patio central y colaterales, Biblioteca Nacional, BN, Dib./14/53/2, Madrid.

Estos once dibujos son de dimensiones menores que los conservados en la Biblioteca Nacional, quizá debido a que fueron realizados para su posterior impresión. En todo caso parece que se trata de copias efectuadas después del proyecto original. Además presentan con respecto a los anteriores notables diferencias tanto en altura (desaparecen las altas cubiertas y los pináculos, tomando un aspecto más clasicista) como en la longitud de la fachada principal (reducción del número de vanos, 27 en vez de 31). La escala se expresa en todos ellos en pies castellanos.

Junto con estas series, se conserva en el Archivo General de Palacio una planta del piso bajo firmada por Alfonso Rodríguez (AGP, Planos, 101), que contiene variaciones respecto a las plantas atribuidas a Marcelo Fontón. Al margen de algunas diferencias en la disposición interior de varias dependencias, destacan los resaltes que flanquean las fachadas principal y norte, cuatro cuerpos cuadrados que sobresalen en planta, y dos en el eje de la capilla y la biblioteca. Esto se refleja en un aumento del número de vanos en ambas fachadas, hasta los 31, que coincide con la serie de la Biblioteca Nacional.

La importancia atribuida a este plano radica en que era el único que presentaba hasta el momento una leyenda explicativa de distribución de las dependencias. Esta circunstancia ha avalado la hipótesis de la existencia de otros planos anteriores a partir de los cuales Alfonso Rodríguez habría realizado esta planta.

En cuanto a su cronología, podríamos datarla en torno a las mismas fechas que las series de Fontón, ya que la rúbrica autógrafa coincide con otras de la mano de Alfonso Regalado Rodríguez que se encuentran en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los datos biográficos conocidos de dicho arquitecto lo sitúan como alumno de la Real Academia de Bellas Artes en 1760²³. En estos primeros años de su vida profesional trabajó con Ventura Rodríguez, siendo nombrado en 1766 aparejador del Infante Don Luis de Borbón²⁴. Finalmente, en 1785 recibió el nombramiento de "Académico de Mérito por la Arquitectura"²⁵. Por ello, pudo realizar esta copia entre 1760 y 1785 cuando trabajó como aparejador. Sin embargo no hemos podido documentar la presencia de Rodríguez en las obras de la Real Fábrica de Palacio.

Serie inédita de planos del proyecto de Juvarra

Un análisis detallado de los planos que ahora da a conocer el Archivo General de Palacio evidencia su importancia entre el conjunto de dibujos ya conocidos del citado proyecto de Juvarra.

Estos planos representan la planta del piso bajo del Palacio (Fig. 1), una sección longitudinal del ala de la Biblioteca (Fig. 3), otra sección longitudinal del ala de la escalera principal y la capilla (Fig. 4), una sección transversal por el patio principal y los colaterales (Fig. 5), y por último dos alzados, uno de la fachada norte a los jardines (Fig. 6) y otro de la fachada principal (Fig. 7)²⁶. En todos ellos la grafía de las leyendas y títulos es la misma. Por otra parte, los dibujos de los dos alzados tienen mayores dimensiones que los de las tres secciones, en las que la escala gráfica es la misma que la utilizada en la planta. A pesar de esta diferencia de tamaño, la representación de todos los dibujos corresponde a una misma versión del proyecto.

La comparación de estos seis dibujos con los cuatro que se encuentran en la Biblioteca Nacional (Fig. 8 a 11) nos lleva a señalar en primer lugar que se trata de una serie más completa, pues, además de las tres secciones y el alzado de la fachada principal, contiene un alzado de la fachada norte y la planta del piso bajo. Hecha esta salvedad, ambas series se asemejan en sus caracteres externos, tintas y tamaños de los soportes. Además estos últimos se hallaban en origen igualmente enmarcados con unas molduras de semejantes características, como cita Barcia en su catálogo de 1906²⁷. Otro dato a tener en cuenta es que en ambas series se utiliza una escala gráfica en pies geométricos.

Las principales diferencias respecto a los dibujos mencionados de la Biblioteca Nacional se centran en la menor altura de las techumbres, con ausencia de ventanas, pináculos y chimeneas. Esto es particularmente evidente en el alzado de la fachada principal, en la que desaparecen los tejados tras la balaustrada que remata el edificio. Tampoco están representadas las cúpulas de la capilla y de la biblioteca.

En cuanto a las tres secciones, las dos longitudinales tienen una estructura similar a las conservadas en la

Biblioteca Nacional, aunque con algunas variaciones en la decoración interior. La tercera sección (Fig. 5) representa, al igual que la de la Biblioteca Nacional (Fig. 9), un corte transversal por el patio principal y los colaterales. Sin embargo, en esta última la disposición de las estancias interiores en los ejes longitudinales es inversa. Si tomamos como referencia la planta inédita del piso bajo, la sección transversal de la Biblioteca Nacional sería errónea.

Por tanto, se trataría de dos versiones de un mismo proyecto con una estructura similar, idea reforzada por la coincidencia de las leyendas explicativas.

Respecto a las series de planos ya conocidas que se conservan en el Archivo General de Palacio, es evidente, en primer lugar, la diferencia de tamaño de los soportes, siendo mucho mayor el de los planos ahora identificados. Tampoco coinciden en la escala gráfica utilizada.

Para analizar las variaciones que existen entre ambos grupos, vamos a utilizar la serie de dibujos que cuenta con un diseño de la planta baja, aunque bien es cierto que no se puede establecer una comparación detallada, puesto que los cortes transversal y longitudinal no corresponden exactamente al mismo trazado. Además las series de Fontón incluyen plantas de los pisos primero y segundo²⁸.

En el caso de las secciones longitudinales, la atribuida a Marcelo Fontón presenta un corte por el ala de la escalera principal y de la Capilla en sentido sur-norte (Fig. 12), pero mostrando en alzado las fachadas de los patios principal y norte. Sin embargo, la sección de esta nueva serie de dibujos (Fig. 5) no contiene la representación en alzado de estas fachadas, sino que muestra toda la disposición interior de las estancias.

Por otra parte, en la sección transversal de Fontón se aprecia la fachada que da al sur de los patios principal y colaterales, no la norte como en el caso de la sección de la serie inédita (Fig. 6). Un detalle importante a tener en

cuenta en estos nuevos planos es la ausencia de las dos torres que flanquean las cúpulas en la serie de Fontón.

La comparación de los alzados de las fachadas principal y norte muestra una gran coincidencia entre ambas series en su estructura, que se dispone en tres pisos coronados por una balaustrada y cuatro en el resalte de la fachada principal, desmarcándose así de los diseños conservados en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, se aprecia una diferencia importante en cuanto a la longitud de las mismas que queda patente en el mayor número de vanos, 31 en lugar de los 27 que tenían los diseños atribuidos a Marcelo Fontón (Fig. 13), como ya se ha señalado anteriormente. En algunos tramos del alzado de la fachada principal tampoco aparecen dibujados jarrones sobre la balaustrada como elemento decorativo, dando la impresión de que es un dibujo inacabado.

Por último, la planta del piso bajo (Fig. 1) presenta diferencias con las plantas del mismo piso de la serie de Fontón (Fig. 14). La más importante es la presencia de los cuatro cuerpos cuadrados que sobresalen flanqueando las fachadas, dando lugar al citado aumento del número de vanos, y otros dos en el eje transversal de la capilla y de la biblioteca. También se pueden observar algunos cambios en la distribución interior de las dependencias. Pero lo más significativo es la inclusión de una leyenda explicativa de los usos que se asignan a las estancias.

Salvando las diferencias de escala y tamaño, esta nueva planta es idéntica a la ya citada de Alfonso Rodríguez (Fig. 15), que se encabeza como "Ichnografía de el proyecto de el Real Palacio hideado por Don Phelipe Ybarra". Sin duda, esta última es una copia de la primera. Quedan resueltos así los interrogantes que planteaba la existencia de tan detallada leyenda en el plano firmado por Rodríguez.

Los elementos característicos de esta planta se repiten también en un dibujo que contiene la planta del piso principal y dos alzados de la parte central de ambas fachadas

del Palacio (Fig. 16), atribuido a Sabatini, y que se conserva en el Gabinetto Comunale delle Stampe de Roma²⁹. En él aparecen de nuevo los seis cuerpos que sobresalen en las dos fachadas y en el eje transversal de la capilla y de la biblioteca. Además la leyenda incluye expresiones exactas a las de la planta de esta serie inédita para referirse a las fachadas.

Estos remates en las fachadas enlazan directamente con la idea de Juvarra, que se muestra en alguno de los bocetos preparatorios para la planta del Palacio (Fig. 17).

Una vez analizados los planos que componen esta nueva serie, hay que añadir que las fuentes documentales del Archivo General de Palacio aportan interesantes datos que sitúan desde el siglo XVIII estos dibujos en el estudio del Arquitecto Mayor de Palacio. En este sentido es importante destacar la existencia de varios inventarios de principios del siglo XIX en los que aparecen citados dichos planos.

Así, a la muerte de Juan de Villanueva, el Mayordomo Mayor Interino de Palacio solicitó a sus testamentarios la entrega de

todos los planes y dibujos correspondientes a la Real Casa y Oficinas de las nuevas Obras de ella, que existiesen en la Casa Mortuoria del difunto Arquitecto Mayor de S.M.³⁰

De ellos se formó un inventario en septiembre de 1813³¹, y pasaron a ser custodiados en la Mayordomía Mayor. En 1815, Isidro González Velázquez, sucesor de Villanueva, solicitó al Mayordomo Mayor la devolución de todos estos planos incluidos en el citado inventario para que pasaran al estudio del Arquitecto Mayor "como los tubieron mis antecesores"³². En ambos inventarios aparecen "dos planos con media caña del modelo de Palacio, de Ybarra", reseñados con el "nº 15" (Fig. 18), anotación que se conserva, como ya se ha dicho, en la parte posterior de las dos piezas de tela.

Más tarde, por Real Orden de 11 de agosto de 1845 se entregaron al entonces Arquitecto Mayor, Narciso Pascual

y Colomer, numerosos planos, diseños y documentos que se custodiaban en el Archivo General de la Real Casa, y que habían sido remitidos a este Departamento por Isidro González Velázquez en 1835. Así consta en un expediente que contiene otro inventario en el que nuevamente se citan los dos planos del proyecto de Juvarra en los mismos términos³³.

En 1860 se ordenó la devolución de todos aquellos planos y documentos que, hasta esa fecha, había prestado el Archivo a diferentes dependencias de la Real Casa. Sin embargo, no todos ellos se remitieron de nuevo. En efecto, el archivero Pascual de Gayangos, tras confrontar la relación de 1845 y los planos recibidos en ese momento, elaboró una relación de los que faltaban, y los reclamó en un oficio dirigido al Intendente. En dicha relación aparecen con el nº 15 "dos planos con medias cañas del modelo de Palacio de Jubarra"³⁴. Así pues, no consta documentalmente que volvieran al Archivo en dicha fecha. A partir de ese momento carecemos de noticias que documenten su ubicación. Tampoco son citados en el catálogo de Durán Salgado de la Exposición de 1935 sobre proyectos no realizados del Palacio.

A modo de conclusión, hemos de señalar la relevancia de esta serie de planos, que, en nuestra opinión, son en su conjunto los que mejor expresan la concepción juvarriana del proyecto para el Palacio de Madrid.

Al gran tamaño y espectacularidad de sus trazas hay que añadir el hecho de que se hayan conservado unidos y preparados para estar expuestos, probablemente en el estudio del Arquitecto Mayor, donde permanecieron durante más de un siglo. Todo ello denota el gran interés que suscitaban en los sucesivos arquitectos encargados de la dirección de las obras del Palacio, sirviendo, sin duda, de modelo al dibujo atribuido a Sabatini que se conserva en Roma. También es muy importante destacar la existencia de la planta del piso bajo con una detallada leyenda.

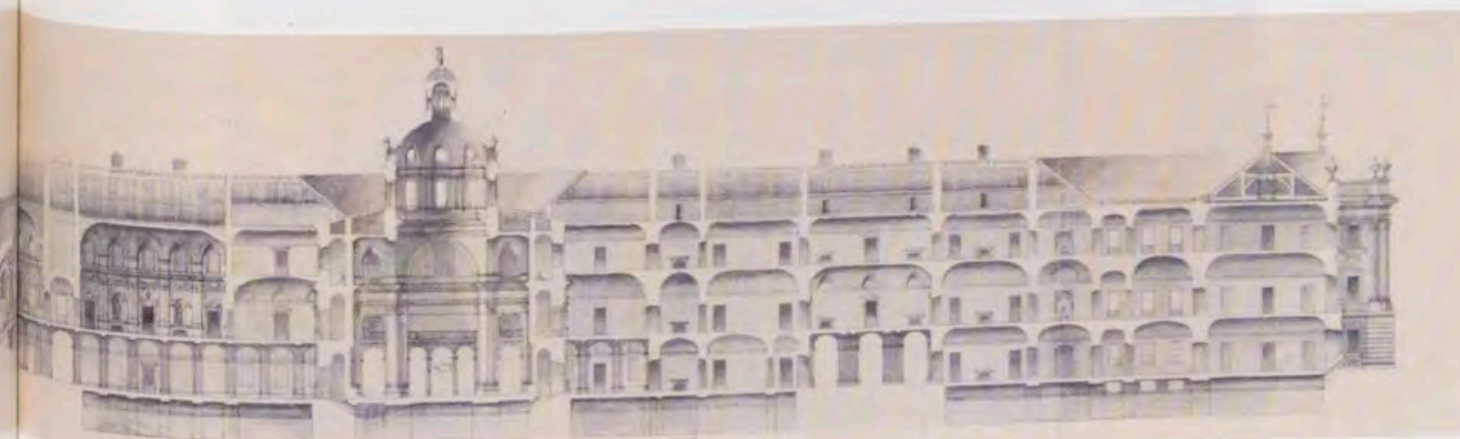
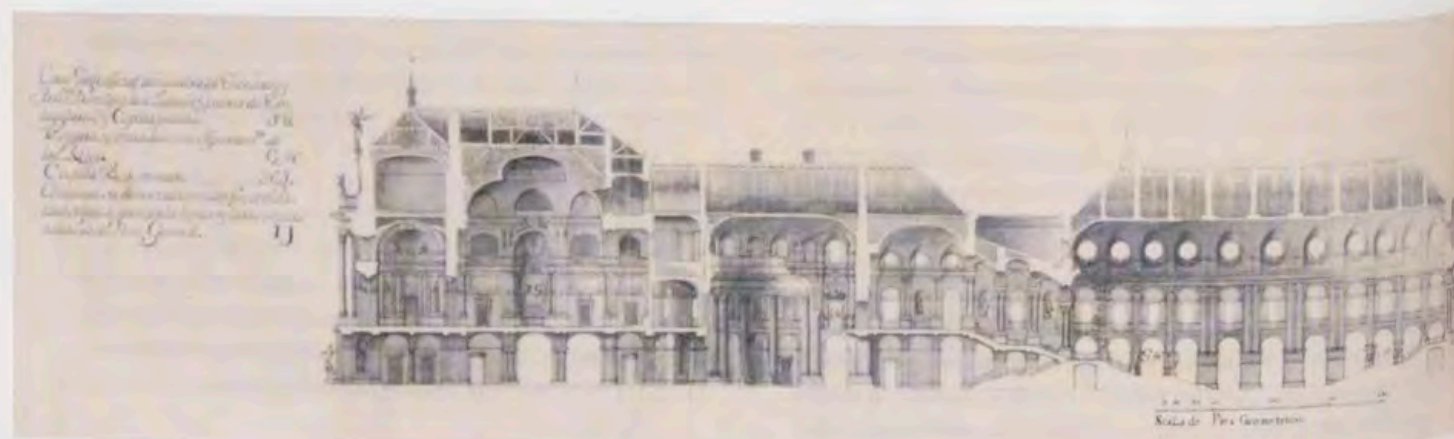


Fig. 10. Atribuido a José Pérez, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid. Sección por la entrada y atrio, escaleras principales y capilla, Biblioteca Nacional, BN, Dib.14/53/3, Madrid.

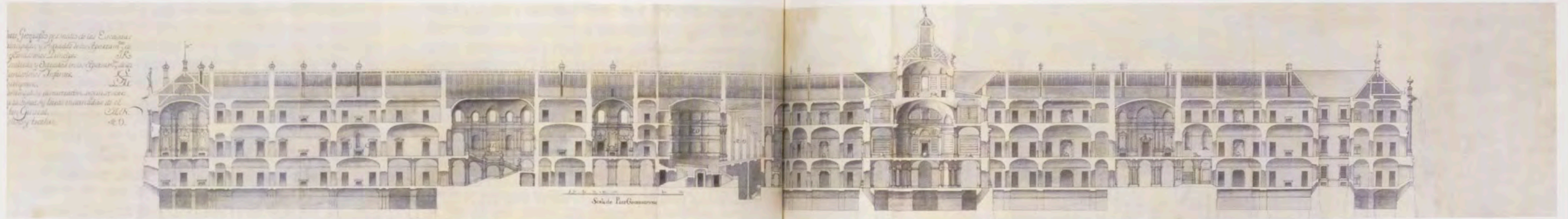


Fig. 11. Atribuido a José Pérez, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Sección longitudinal por las entradas a los apartamentos de príncipes e infantes, biblioteca y teatro, Biblioteca Nacional, BN, Dib./14/53/4, Madrid.

Las fuentes documentales y el análisis de los planos no permiten determinar pues una atribución precisa. Pero teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, creemos que la autoría de esta versión del proyecto corresponde a Juvarra. Sin embargo, no podemos asegurar lo mismo respecto a la ejecución de los planos, que incluso pudieron ser delineados por alguno de sus colaboradores directos, los ya citados José Pérez o Ventura Rodríguez. Por tanto su cronología se situaría entre 1735 y 1736.

Esta primera aproximación al estudio de la serie inédita de planos que ha realizado el Archivo General de Palacio ha tenido como única finalidad llevar a cabo su descripción archivística.

Por otra parte, el mal estado de conservación de esta serie de planos requiere una urgente intervención que se ha iniciado en el Taller de Restauración de Libros y Documentos

del Patrimonio Nacional, a cuyo término se podrían conocer nuevos datos que ayuden a resolver los numerosos interrogantes que plantean.

A partir de ese momento, una vez concluidas todas las fases del tratamiento archivístico, quedarán definitivamente incorporados a la Sección de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo General de Palacio, y puestos al servicio de investigadores y expertos en la obra del gran arquitecto italiano, para su estudio y definitiva identificación.

ANEXO

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Planta del piso bajo.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.

Sin fecha ni firma.

2.075 x 2.165 mm.

"Escala [gráfica] de Pies Geométricos 100" los 13,8 cm.

Leyenda explicativa en siete columnas en la parte inferior:
"Fachada Principal que mira a el Sur, con declina- / cion a el Oriente, y entradas que ai en ella a el / Palacio con el nº 1 / Fachada de Oriente con declinacion a el Norte, / y las Entradas que tiene, 2 / Fachada del Norte con declinacion a Poniente, y / entradas, y salidas del Palacio a los Jardines, 3 / Fachada que mira a Poniente, con declinacion a el Sur, / y salidas del Palacio a los Jardines, 4 / Patio Principal, 5 / Patios Colaterales y de Oficios, 6 / Patio de los Consejos, 7 / Patios Ynteriores que iluminan todos los Aloj- / mientos del Palacio, 8 / Lugares comunes, 9 // Cocina de los Reyes, A / Cocinas de los Serenissimos Principes, B / Cocinas de los Serenissimos Ynfantes, C / Cocina de Estado, D / Ramillete, E / Reposteria, F /

Sauseria, G / Tapiceria, H / Guarda Joyas, I // Secretaria del Despacho de Estado, 10 / Secretaria del Despacho de Guerra, 11 / Secretaria del Despacho de Gracia y Justicia, 12 / Secretaria del Despacho de Hacienda, 13 / Secretaria de Yndias, 14 / Secretaria de Marina, 15 // Consejo de Estado y Guerra, 16 / Secretaria de Estado y Guerra, 17 / Secretaria de Camara, 18 / Consejo Real de Castilla, 19 / Residencia de Escribanos y Relatores, 20 / Porteros y Procuradores, 21 // Secretaria de Estado y Camara de Castilla, 22 / Secretaria del Real Patronato, 23 / Secretaria de Negocios de los Reinos de la Corona / de Aragon, 24 / Secretario de Yndias, 25 / Contaduria de Yndias, 26 // Secretaria de la Negociacion del Peru, 27 / Secretaria de la Negociacion de la nueva España, 28 / Escribania de Camara, Relatores y Porteros, 29 / Consejo de Ordenes, 30 / Secretaria de Estado y de este Consejo, 31 / Escribania de Camara y Relatores, 32 // Consejo de Hacienda, 33 / Contaduria Maior Quentas, 34 / Escribania de Camara y Relatores, 35 /



Fig. 12. Atribuido a Marcelo Fontón, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Secciones longitudinal y transversal, AGP, Planos, 2.205, Madrid, Patrimonio Nacional.

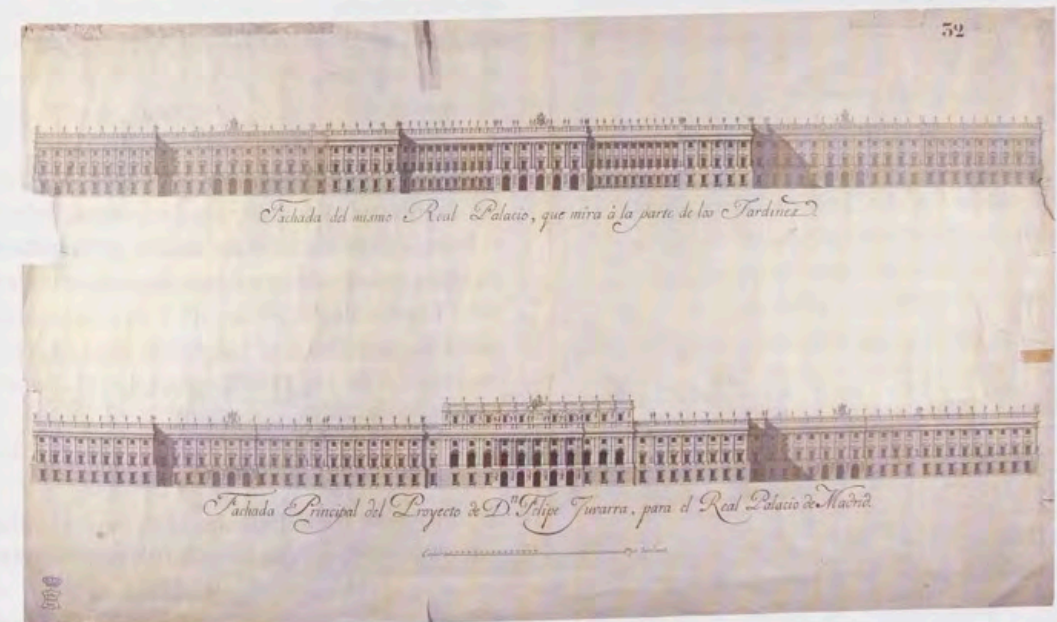


Fig. 13. Atribuido a Marcelo Fontón, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid, Alzados de la fachada norte a los jardines y principal, AGP, Planos, 76, Madrid, Patrimonio Nacional.

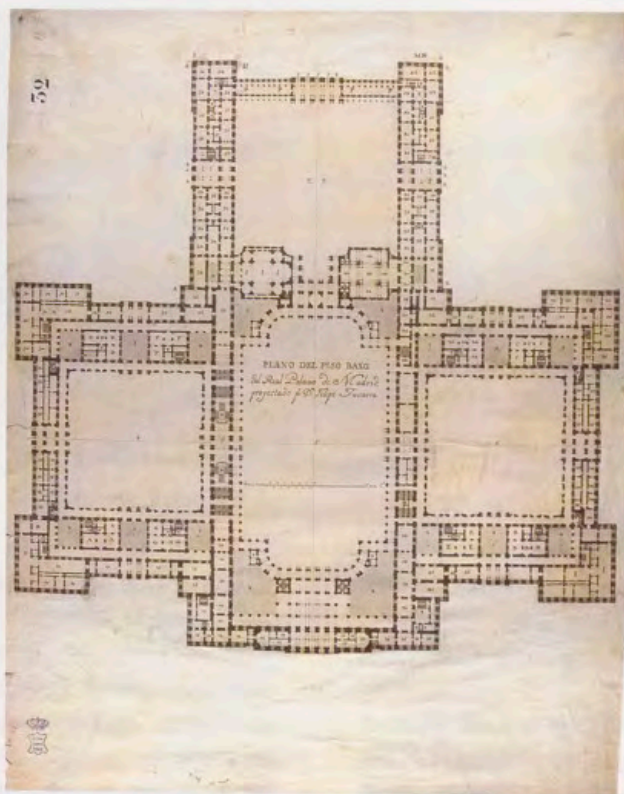


Fig. 14. Atribuido a Marcelo Fontón, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Planta del piso bajo, AGP, Planos, 2.202, Madrid, Patrimonio Nacional.

Secretaria de Hacienda y de este Consejo, 36 / Escribania de Camara, 37 / Contaduria General de Valores de la Real / Hacienda, 38 / Contaduria de la Distribucion, 39 / Secretaria de Millon, 40 // Escribania de Camara, 41 / Contaduria General de Millones, 42 / Secretaria del Comercio, 43 / Thesoreria General, 44 / Guarda Joyas, I / Capilla Real Comun, J / Escaleras Principales de los Reies, L / Escaleras Principales de los Serenissimos Principes, L / Escaleras Principales de los Serenissimos Ynfantes, M / Escaleras Ynteriores que dan Comunicacion a todas las di- / mensiones y apartamentos de el Palacio, N / Coliseo y Theatro, O / Galerias a los Jardines, P".
Signatura: AGP, Planos, 6.500.

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Sección longitudinal por las escaleras y entradas a los apartamentos de príncipes e infantes, biblioteca y teatro.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.
Sin fecha ni firma.
324 x 2.440 mm.
Sin escala.

Leyenda explicativa en el lado izquierdo: "Corte Geografico por medio de la Escaleras / Principales, y entradas de los Apartamentos de / los Serenissimos Principes, JK / Escaleras y Entradas a los Apartamentos de / los Serenissimos Ynfantes, KL / Biblioteca, LM / Continua

su demostracion según se nota por / la linea y letras encarnadas de el Plan / General, MN / Coliseo y Theatro, NO".
Signatura: AGP, Planos, 6.501.

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Sección longitudinal por la entrada y atrio, escaleras principales y capilla.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.
Sin fecha ni firma.
322 x 2.440 mm.
Sin escala.

Leyenda explicativa en el lado izquierdo: "Corte Geografico que demuestra la Entrada y Atrio / Principal de el Palacio, Galeria de Embajadores y / Capilla pribada, FG / Escalera y entradas en los Apartamentos de los / Reies, GH / Capilla Real Comun, HY / Continua su demostracion hasta fin de el Palacio / según se nota por la linea y letras encarnadas de / el Plan General, IJ".
Signatura: AGP, Planos, 6.502.

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Sección transversal por el patio principal y los colaterales.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.
Sin fecha ni firma.

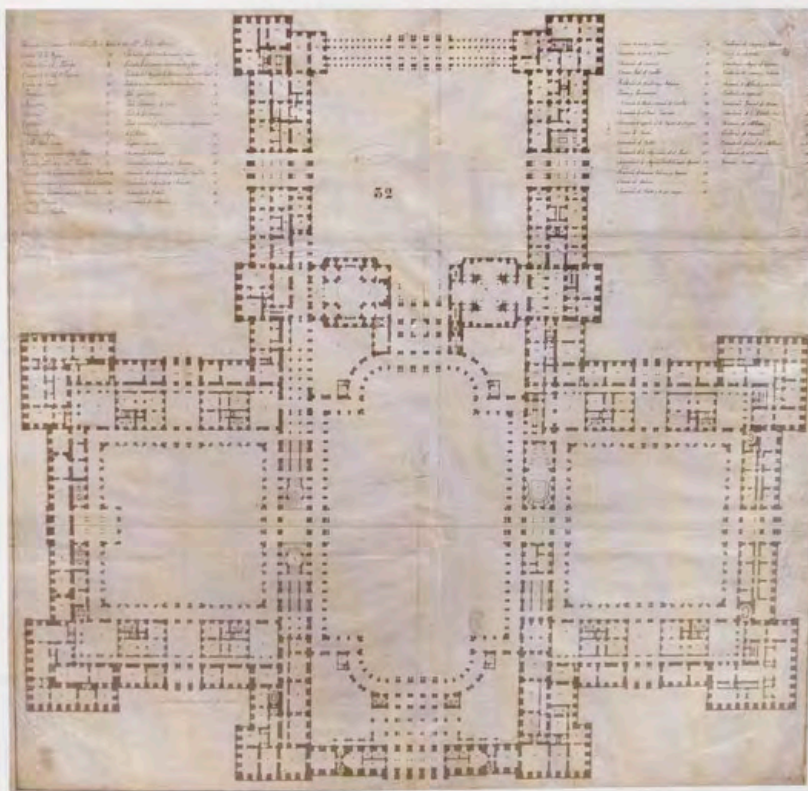


Fig.15, Alfonso Rodríguez, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Planta del piso bajo, AGP, Planos, 101, Madrid, Patrimonio Nacional.

330 x 2.440 mm.

[Escala gráfica de pies geométricos 200 los 27,7 cm].

Leyenda explicativa en el lado izquierdo: "Corte Geografico por medio de el Patio Princi-/pal, y Colaterales en que se expresa el testero / que mira a el Norte de el Patio Principal, y de / los Colaterales, los que miran a el Sur, el tes- / tero de la Escalera Principal, y entrada de / el Apartamento de los Reies, Z / Salon de Audiencias en el Apartamento de / los Reyes, AB / Salon en el Apartamento de los Serenissimos Prin-/cipes, e Ynfantes, BC/Galerias de los Patios, DF".

Signatura: AGP, Planos, 6.503.

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: FACHADA A LOS JARDINES.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.

Sin fecha ni firma.

316 x 2.440 mm.

Sin escala.

Signatura: AGP, Planos, 6.504.

Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: FACHADA PRINCIPAL.

Dibujo a tinta china sobre papel entelado, coloreado con aguadas en gris.

Sin fecha ni firma.

305 x 2.655 mm.

Sin escala.

Signatura: AGP, Planos, 6.505.

Notas

¹ Desde 1997, fecha en que fue aprobado por el Patrimonio Nacional el Plan General del Archivo General de Palacio, se han desarrollado, de una forma continuada, tareas de identificación, clasificación y descripción de fondos documentales, que permitirán la adaptación de los instrumentos de descripción y control a las normas internacionales.

² Sobre la obra de Filippo Juvarra, y en concreto sobre las diversas series de planos que se conservan de su proyecto para el Palacio Real de Madrid, citamos una bibliografía esencial, tanto de carácter monográfico, como artículos y catálogos de exposiciones: F. Almech Íñiguez, "Original plans for the Erection of the royal Palace", *Apollo*, mayo, LXXXVI, núm. 75, 1968, pp. 340-375; A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias (eds.), *Filippo Juvarra. 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional y Electa, Madrid, 1994; A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias y G. Cantone (eds.), *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, Cat. Expo., Electa, Nápoles, 1998; Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986; V. Comoli Mandracchi, A. Griseri y B. Blasco Esquivias (eds.), *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid. 1714-1736*, Cat. Expo., Fabbri, Milán, 1995; M. Durán Salgado, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente*, Cat. Expo., Madrid, 1935; *Filippo Juvarra a Madrid*, Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1978; G. Gritella, *Juvarra: L'architettura*, 2 vols., Franco Cosimo Panini (ed.), Módena, 1992; J. Hernández Perera, V. Tovar Martín y J. Cantera Montenegro (coords.), *Las propuestas para un Madrid soñado: De Teixeira a Castro*, Cat. Expo., Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 1992; F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975; D. Rodríguez Ruiz, "Del palacio del Rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid y Patrimonio Nacional, Madrid, 1987; D. Rodríguez Ruiz, "La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra", *Reales Sitios*, núm. 119, 1994, pp. 13-16; D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio Real de Madrid", *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 1996, pp. 153-180; J. L. Sancho Gaspar, "El Palacio Real de Madrid.

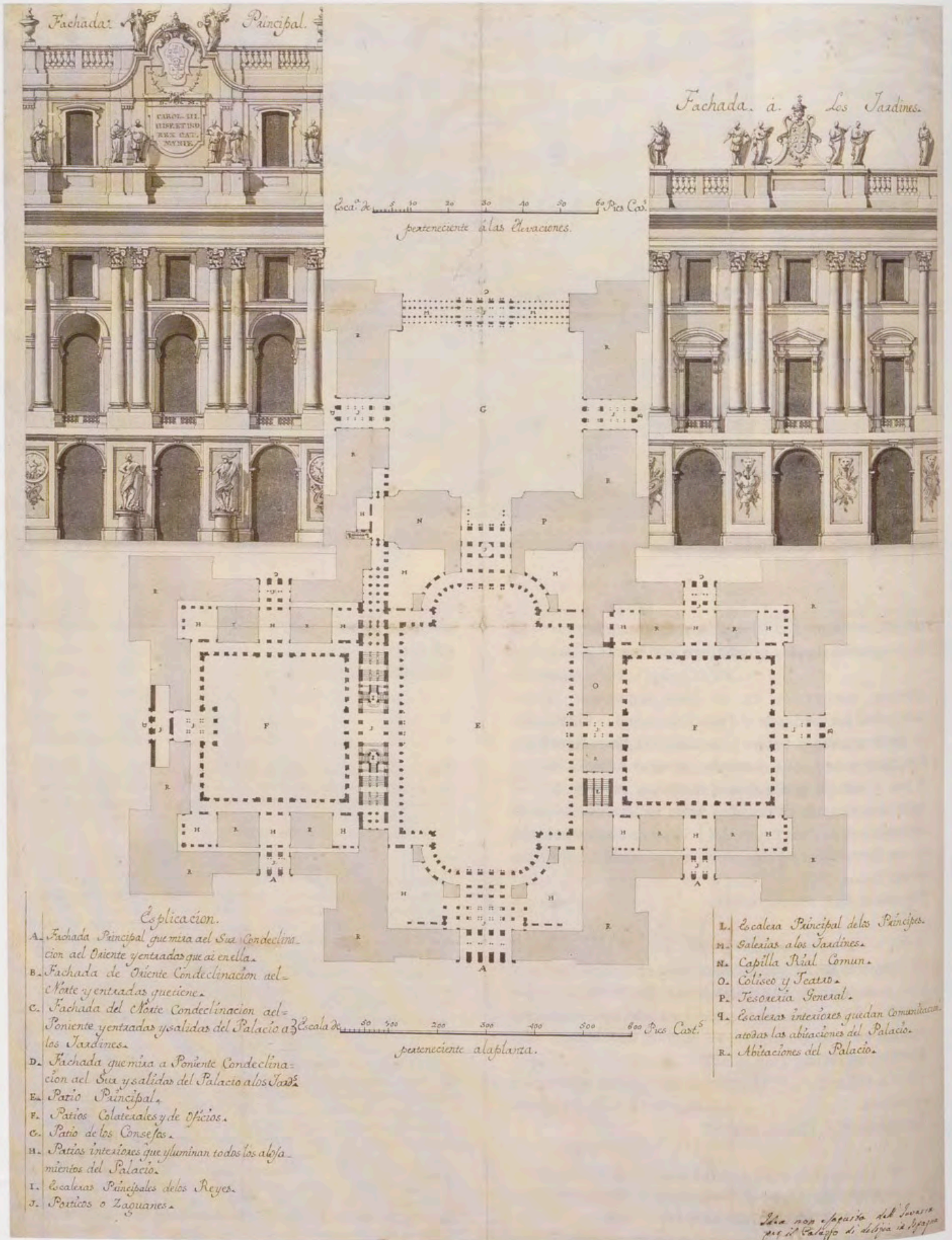


Fig. 16. Atribuido a Francesco Sabatini, Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid: Planta del piso principal y detalles de los alzados de la fachada principal y norte a los jardines, Museo de Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, Sign. GCSR, MR/16903, Roma, Fotografia: Antonio Idini.

Alternativas y críticas a un proyecto", *Reales Sitios*, XXV Aniversario, 1989, pp.167-180; J. L. Sancho Gaspar, "Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, núm. 254, 1991, pp. 153-169; J. L. Sancho Gaspar, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional y Fundación Tabacalera, Madrid, 1995.

³ Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, Cajas 13.552-13.559, y AGP, Administraciones Patrimoniales, Aranjuez, Cajas 14.152 y 14.154.

⁴ AGP, Planos, 6.151 a 6.154.

⁵ AGP, Personal, Caja 813, Exp. 3.

⁶ AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, Caja 13.533.

⁷ Sacchetti los cita en su "Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvarra dal 1714 al 1735", en A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias (eds.), 1994, p. 466 [op. cit. n. 2].

⁸ AGP, Administración General, Obras de Palacio, Caja 1.

⁹ AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, Caja 11.752, Exp.11.

¹⁰ A. Ponz, *Viaje de España*, Aguilar, Madrid, 1988, vol 2, p. 270.

¹¹ AGP, Administración General, Obras de Palacio, Caja 1.305, Exp.16.

¹² AGP, Sección Histórica, Caja 113, Exp.17.

¹³ J. L. Sancho Gaspar, 1995, p. 88 [op. cit. n. 2].

¹⁴ "... questi soggetti ajuteranno ancora a mettere in pulito tutti li disegni del famoso modello del Real Palazzo del Celebre Don Filippo Juvarra, di cui ha già il supplicante cavato dal modello medesimo tutii li disegni in bozzetto cioè Piante, elevazioni, profilis secondo ordinó la Maestá Vostra per farlo incidere e metterlo alle stampe..." AGP, Administración General, Obras de Palacio, Caja 1.305, Exp.12.

¹⁵ Ambos embarcan en Nápoles el 9 de abril de 1764 en el navío "El Glorioso", AGP, Reinado de Carlos III, Legajo 141.

¹⁶ AGP, Personal, Caja 1.311, Exp.16.

¹⁷ "... permaneció Rodriguez en Aranjuez deliniando las obras que trazaban y dirigian Galucí y Bonavía, hasta la venida de Juvara a Madrid, quien habiendo visto algunos diseños de Rodriguez, le llamó para que fuese su delineador. Delineó entonces varios planes del palacio real, que trazaba Juvara para construir en Madrid; y le ayudó en la ejecucion del modelo del mismo palacio.", E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, 1829, tomo IV, p. 237.

¹⁸ Estos planos se corresponden con los números de catálogo 2.134 a 2.137 en A. M. Barcia y Pavón, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

¹⁹ Tanto F. Almech Íñiguez como G. Gritella los atribuyen a Ventura Rodríguez, mientras que para otros autores, F. J. de la Plaza Santiago, A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias y J. L. Sancho Gaspar, la autoría podría corresponder a José Pérez.

²⁰ G. Gritella, 1992, vol. II, p. 447 [op. cit. n. 2].

²¹ El soporte de todos estos planos tiene la misma filigrana: "D&C BLAUW IV".

²² En esta serie se observan diferentes filigranas: "C&IHONIG" en los planos 2.202-2.204 y "JHONIG&ZONEN" en planos 76 y 2.205. Por su parte, la filigrana, del plano 75 es la misma que la de la serie anterior: "D&C BLAUW IV".

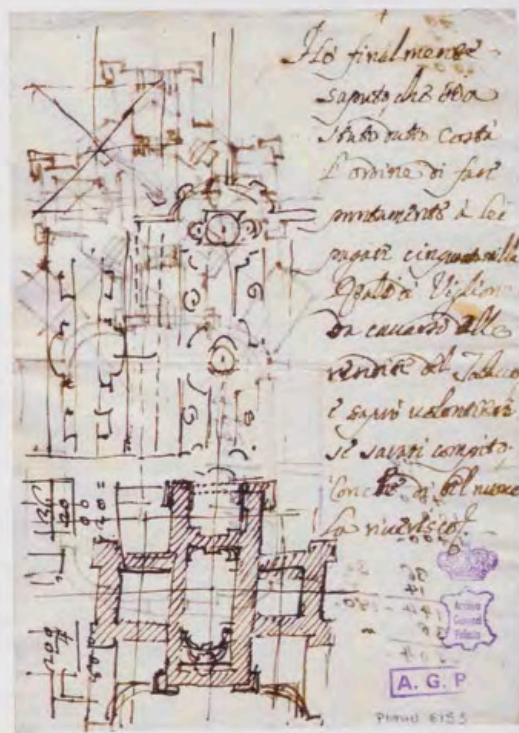


Fig. 17, Atribuido a Filippo Juvarra, Boceto preparatorio de la planta para el Palacio Real de Madrid, AGP, Planos, 6.153, Madrid, Patrimonio Nacional.

²³ *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Actas y distribución de premios concedidos á sus discipulos (1752-1796)*, 4 vols., Imp. de Antonio Marin Ibarra, Madrid, 1796.

²⁴ C. Sambricio, "Datos sobre los discipulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez", *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pp. 267-272.

²⁵ El acuerdo de nombramiento es de 5 de junio de 1785. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de actas de sesiones ordinarias, sign. 84/3.

²⁶ Estos planos se corresponden con las signaturas 6.500 a 6.505 de la Sección de Planos, Mapas y Dibujos del AGP, véanse fichas en el Anexo.

²⁷ A. M. Barcia y Pavón, 1906, p. 301 [op. cit. n. 17].

²⁸ Este grupo se corresponde con las signaturas 75, 76, 2.202, 2.203, 2.204, 2005 de la Sección de Planos, Mapas y Dibujos del AGP.

²⁹ Museo de Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, Sign. GCSR, MR/16903.

³⁰ AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 319, Exp.31.

³¹ AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 356, Exp.7.

³² AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 374, Exp.16.

³³ AGP, Administración General, Leg. 767, Exp.19.

³⁴ AGP, Administración General, Caja 16.595.

W. 14... Arcos de los cimientos del aumento de la capilla, en tres hojas.
 W. 15... Dos planos con media planta del modelo de Palacio, de Juvara, que existen en la Mayordomía mayor.
 W. 16... Parte del entreuelo encima del quarto pñab. de Palacio, una hoja.

Fig.18, "Inventario de planos pertenecientes al Real Palacio de Madrid y sus adyacencias", AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 356, Exp. 7, Madrid, Patrimonio Nacional.

La Fortaleza. Cortina de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid

Por Concha Herrero Carretero
Patrimonio Nacional

El catálogo de tapices de la colección Bernard Blondeel, cuya venta tuvo lugar en la Galería Christie's de Londres el 2 de abril de 2003, ofrecía dos piezas muy significativas para la Colección del Patrimonio Nacional. Una, por ser indudablemente parte de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III, y otra, por corresponder a la producción flamenca de finales del siglo XV, escasamente representada en la Colección Real, y, en especial, por presentar el yugo y las flechas, divisa adoptada por los Reyes Católicos tras la Concordia de Segovia en 1475 ¹. Ambos paños han sido adquiridos por acuerdo del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional -en defensa, conservación y mejora de sus bienes- y con intervención de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español ².

El examen en la Galería del tapiz catalogado con el número 69 permitió reconocer, sin ningún género de dudas, una de las cortinas de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III ³. En efecto, la composición de roleos con guirnalda y animales en torno a un emblema oval con un roble, símbolo de la Fortaleza, el singular fondo color venturina ⁴ y las cenefas de conchas, tanto como las medidas y el tipo de fibras metálicas empleadas en su trama, se correspondían con las características materiales y estilísticas del resto de los paños conservados en el Patrimonio Nacional.

La densidad del tejido de ocho hilos de urdimbre por centímetro, excepcional en los tapices del siglo XVIII, la viveza del colorido de lanas, sedas y semisedas y su leve degradación por no haber sido expuesto a los graves efec-

tos de la contaminación atmosférica y la radiación solar, el singular empleo de hilos de plata sobredorada en su trama y, en general, el buen estado de conservación de la cortina, fueron determinantes para decidir la adquisición de la obra que salía a la venta en Christie's y completar así la tapicería encargada por Carlos III para vestir su Dormitorio en el Palacio Nuevo de Madrid ⁵.

El Cuarto del Rey en el Palacio nuevo de Madrid

Tanto Felipe V como su hijo Fernando VI idearon decorar con tapices de su Real Fábrica los apartamentos destinados al Rey y la Reina en el nuevo Palacio, proyectado por los arquitectos Juvarrá y Sacchetti para sustituir al incendiado Alcázar madrileño.

Enterado el rey (Fernando VI) de que el Rey Padre, nuestro señor, tenía resuelto y mandado que, para adorno de las piezas del cuarto de S. M. en el nuevo Palacio de Madrid, se hiciese en su Real Fábrica de Tapices una o más tapicerías en que se representasen las acciones más gloriosas y los sucesos más notables de su vida y reinado, se ha servido S. M. confirmar y repetir las órdenes para que todo se ejecute así ⁶.

Por orden de Felipe V, Domingo María Sani, primer Pintor de Cámara, plasmó en la primavera de 1746 sus pensamientos y dibujos para las cenefas que debían enmarcar una tapicería sobre los "hechos del Rey". Su salud quebrantada, las múltiples obligaciones como Aposentador del Palacio de La Granja y la muerte de Felipe V el 9 de





Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Cortina con el emblema de La Fortaleza, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Real Dormitorio de Carlos III, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

julio de ese mismo año, frustraron la posibilidad de iniciar en los obradores de Santa Bárbara el tejido de la *Historia del Rey* ⁷.

Sus propuestas y experiencia como pintor de cartones de la manufactura madrileña se tuvieron, sin embargo, presentes en la elaboración del *Sistema de adornos para el Palacio Real* encargado por Fernando VI al erudito Martín Sarmiento. Este articulado sistema de adornos, que pretendía fijar una imagen "española" de los primeros

Borbones, incluía la creación de una tapicería de la *Historia del Rey Padre*, de cincuenta y un tapices para vestir diecinueve salas de los Cuartos del Rey y de la Reina, orientados a Mediodía y Poniente, según los planos de Juan Bautista Sacchetti ⁸.

El tejido de la *Historia del Rey Padre* se encomendaría a la Real Fábrica bajo la dirección del primer Pintor de Cámara, Louis Michel Van Loo ⁹, y de los maestros Francisco y Jacobo Vandergoten. Fernando VI, que consideraba a los directores de la Fábrica suficientemente capaces de realizar un proyecto tan ambicioso, tras los resultados obtenidos en la realización de las tapicerías *Fábula de don Quijote*, *Conquista de Túnez* e *Historia de Ciro*, rechazó la propuesta de tejer alguno de los paños de esta serie en París formulada por M. de Vaulgrenant, Embajador de Francia, que presuponía la superioridad de la manufactura de los Gobelinos sobre la de Madrid ¹⁰.

A pesar del meticuloso programa decorativo de Sarmiento, de la experimentada dirección de Van Loo como pintor de cartones ¹¹, y de la perfección técnica alcanzada en los obradores de la Real Fábrica, la muerte de Fernando VI, en 1759, y la subida al trono de su hermanastro Carlos III supuso el abandono definitivo de este proyecto para la decoración del Palacio Nuevo aún en construcción.

Tapices para la Pieza del Dormitorio de Su Majestad

La llegada de Carlos III desde Nápoles con su nuevo equipo (Esquilache, Sabatini, Elgueta, Mengs) supuso un nuevo rumbo político y un cambio de gusto, como consecuencia, según Antonio Ponz, de los conocimientos adquiridos por el Rey en Italia y, en particular, en las excavaciones de Pompeya y Herculano:

Con tantos y tan exquisitos monumentos de la antigüedad, no podía menos de introducirse un modo de pensar muy otro del que antes había en materia de buen gusto ¹².

Un nuevo concepto del tapiz como objeto mueble, sujeto y atrapado por enmarques a los muros que debía vestir y ornar, suplantó su antigua condición de colgadura móvil y acentuó su carácter decorativo como "cuadro tapiz". Los paños tapizarían muebles y serían enmarcados por frisos y molduras de madera en las paredes de los Cuartos Reales.

Aunque el tercer paño de los cuatro destinados a la *Alcoba del Rey*, según el proyecto de Sarmiento, debía representar el nacimiento y bautismo de Carlos III

En este [tapiz] se ha de representar el nacimiento de don Carlos, Rey de Nápoles, que nació a 20 de enero de 1716. A un lado se representará su bautismo, y con el nombre en una tarjetilla CAROLVS ¹³,

el mismo Monarca y sus Pintores de Cámara prescindieron de este programa iconográfico.

Plan
Mediodía



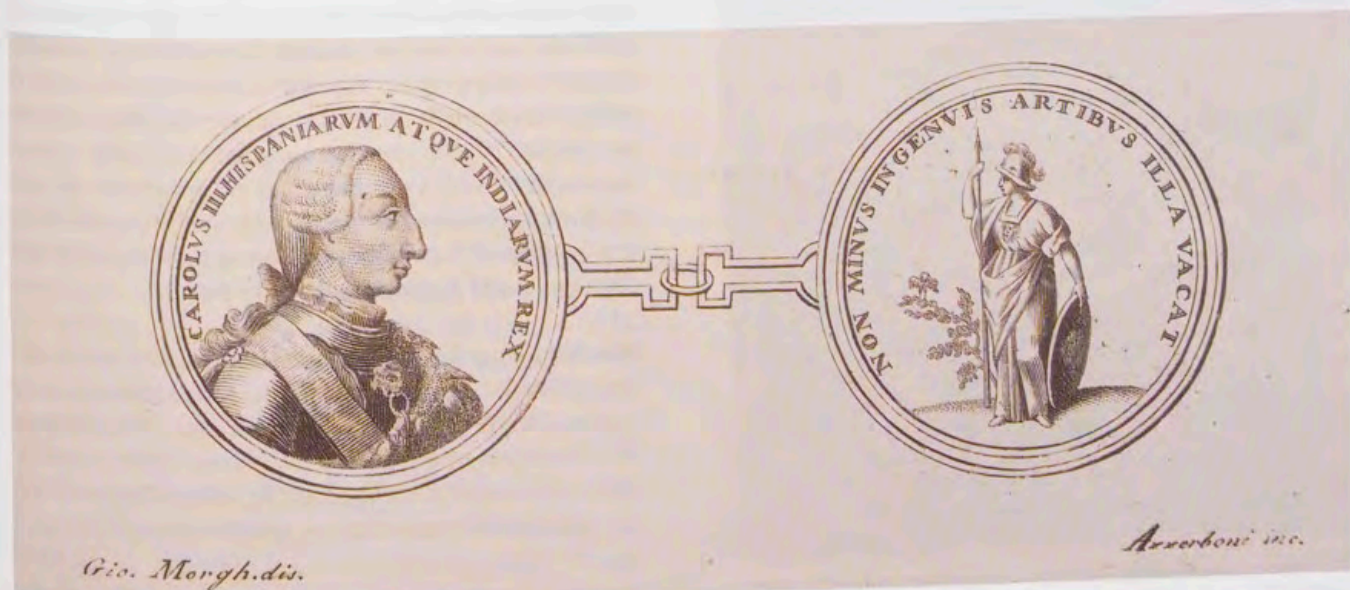
Martín Sarmiento, Plano de los principales salones del nuevo Real Palacio, 1752, British Library, Eg. 440, Londres.

El narrativo programa del beneditino, basado en la exaltación de la vida, virtudes y hechos del primer Monarca de la Casa de Borbón en España, fiel reflejo de sus hazañas bélicas, artísticas y literarias, fue desechado por Carlos III. En esta decisión pesó tanto el arcaísmo del sistema, ancla-

do en una visión apologética de la Monarquía heredera de la tradición barroca, como la dificultad temporal y material de tejer una tapicería de cincuenta y un paños, en los seis telares de la Real Fábrica. Incluso las transformaciones arquitectónicas debidas a la dirección de Francisco Sabatini, como la supresión del doble tramo de la escalera proyectada por Sacchetti, habían desvirtuado la primitiva distribución de los diecinueve principales salones del nuevo Real Palacio, y en particular la de la alcoba del Rey que corría de la fachada de Mediodía a la de Poniente¹⁴.

En agosto de 1750, Vaulgrenant no ocultó su escepticismo sobre la posibilidad de que Fernando VI y Bárbara de Braganza habitaran en el nuevo Palacio -*quatre années au moins se passeront avant que leurs Majestés Catholiques puissent habiter leur nouveau palais*-¹⁵. Aunque Carlos III "desde luego que llegó a Madrid y vio la lentitud con que se procedía en la real fábrica de Palacio, dio sus órdenes para que brevemente se pusiese en estado de habitarlo"¹⁶, no pudo ver cumplido su deseo sino hasta diciembre de 1764, una vez finalizada la jornada de la Corte en El Escorial, es decir, diez años más tarde de las predicciones de Vaulgrenant y veintiséis años después de haber sido colocada la primera piedra, el 7 de abril de 1738.

El Rey, desde su llegada, al igual que se preocupó por el estado de la fábrica del Palacio, también mostró un especial interés por el tejido de los tapices que debían adornar sus habitaciones. Para agilizar dichas tareas Carlos III mantuvo a Corrado Giaquinto, nombrado Pintor de Cámara en 1753 por Fernando VI, en la dirección de las pinturas que necesitara la Real Fábrica de Tapices, y resolvió destinar a Guillermo Anglois, a partir del 17 de septiembre de 1761, para "copiar los cuadros que han de servir en la Fábrica de Tapices"¹⁷.



Retrato de Carlos III como rey-soldado y mecenas de la Arqueología, *Detalle de Le Antichità di Ercolano*, Nápoles, Regia Stamperia, 1757, Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, V.1, Madrid, Patrimonio Nacional.



D. ANTONIO RAFAEL MENGS

Pintado por el mismo, y grabado por su Venio Carmona 1780.

Manuel Salvador Carmona, Retrato de Antonio Rafael Mengs, Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara, 1780, Real Biblioteca, Sign. IV/298, Madrid, Patrimonio Nacional.

La presencia de Guillermo Anglois en España desde 1761 -relacionada con la subida al trono de Carlos III, y cuyo servicio trabajó en la Corte napolitana-, y su colaboración con el tapicero Pietro Duranti, al que había surtido de modelos para la Real Fábrica de Tapices de Nápoles, fueron motivos suficientes para encargar a Anglois la realización de los cuadros "para el dibujo de los tapices que han de adornar la pieza del dormitorio de S. M. en el Palacio de Madrid" ¹⁸. Antonio Rafael Mengs, nombrado primer Pintor de Cámara por Real Orden de 31 de diciembre de 1762 tras la partida de Corrado Giaquinto y, en consecuencia, Director de las pinturas destinadas a servir de ejemplares para la Real Fábrica de Tapices ¹⁹, confirmó el principal encargo recibido por Anglois.

Para avanzar en el tejido de la colgadura, el 30 de julio de 1764, el Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor del Rey, solicitó a Francisco Sabatini celebrar sin dilación una reunión con los profesores de pintura y los maestros Directores de la Real Fábrica de Tapices para concretar "el tiempo que estos habrán menester para adornar los cuartos" ²⁰.

Oro, granza y bermellón

Informado Carlos III "de los principios, sucesos y situación" de la Real Fábrica de Tapices, impulsó, "bajo su real y piadoso patrocinio" y a instancias de los maestros Vandergoten, mejoras sustanciales en la real manufactura ²¹. Aumentó el número de telares, de seis a quince, donde trabajaban veinticinco oficiales, ocho jornaleros y cinco aprendices, potenció el arte de la tintura favoreciendo el cultivo de plantas tintóreas, como la granza o rubia que, además de teñir de rojo, servía para dar solidez a diferentes colores ²², y estableció la oficina del tinte en la misma Fábrica. Gracias a dicha oficina la casa de Santa Bárbara logró gran perfección en la solidez y gradación en los tintes de sedas y lanas, lo que permitió a los tapiceros, mediante la combinación en las canillas de hilos de seda y lana de diferentes gamas, alcanzar unos resultados de notoria riqueza y brillantez cromática.

La entrega de composiciones de "flores, frutas, animales y distintos adornos", iniciada por Anglois en 1761, se sucedió ininterrumpidamente hasta 1769, año en que Francisco Vandergoten firmó los últimos recibos por la entrega de los ejemplares, "pintados de varios ornados", para los tapices que debían adornar el Real Dormitorio de S. M. ²³. Al año siguiente, en junio de 1770, Anglois solicitó permiso para volver a Italia, su patria, y a finales de ese mismo año la Colgadura de la Cama del Rey, "fondo venturina", tejida con hilo de oro, estambre y seda, se hallaba "colocada en su Real Dormitorio", según el oficio dirigido por Francisco Vandergoten a Miguel de Muzquiz ²⁴.

Las cuentas y recibos demuestran la frenética actividad que a lo largo de 1769 y 1770 desarrollaron pintores y tapiceros en la ejecución de los tapices que habían de adornar el "Real Dormitorio de S. M. en el Palacio esta Corte". Las certificaciones de Antonio Rafael Mengs calificaron de excepcional el trabajo del napolitano, pues los cartones exigían, según el primer pintor, "muchas obras", y, salvo Anglois, no había pintores capaces de "hacer obra de esta calidad" ²⁵. Las cuentas por pigmentos como el bermellón traído de Amsterdam, "color encarnado, el más hermoso, hecho por arte química, de azogue y azufre, calcinados juntos" ²⁶, confirman el coste y las dificultades que tuvo que salvar Anglois en dicho trabajo ²⁷.

Más costoso que los kilos de bermellón empleados en la realización de los cartones, fue el hilo de oro utilizado en el tramado de los paños "hilo de oro de pasar, rico, delgado, de dos y cuatro pelos", surtido por Manuel Matilde García y Compañía, tirador de oro y plata de la Real Caballeriza del Rey, que debió ser costeado por la Real Hacienda ²⁸.

Las cuentas remitidas por Anglois y los recibos de los maestros Directores de la Fábrica reflejan la realización de diferentes cuadros, todos de dieciocho pies de alto, corres-



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Paños de fachada con los atributos de las Musas, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Salón Amarillo, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

pondientes a los denominados "paños de fachada" del Dormitorio. Sus emblemas centrales con atributos entresacados de la *Iconología* de Ripa, concebidos como óvalos en claroscuro, ofrecen una lectura de las artes a través de los atributos de las Musas, circundados por guirnaldas de flores con las que los antiguos las coronaban²⁹. El paño de mayores dimensiones con los atributos de *Erato* corresponde al cuadro de doce pies y cuatro dedos de ancho, y dieciocho pies y cuatro dedos de alto, entregado por Anglois el 15 de abril de 1769 a Francisco Vandergoten³⁰. Los emblemas de las ocho musas restantes -Talía, Urania, Clío, Caliope, Polimnia, Tepsícore, Euterpe y Melpómene- aparecen en los paños que tapizan desde 1949 el Salón Amarillo del Palacio Real.

Las Partes del Mundo, los Planetas y los Cuatro Elementos, estrechamente vinculados con la figura del Monarca, y emblemas de la fidelidad, la fecundidad y el amor conyugal, figuran en las composiciones de los paños destinados a la colgadura de cama. Atributos de Júpiter, Venus, Minerva, junto con el Sol, las Estrellas, la Tierra, el Fuego,

sobre el singular fondo color de piedra venturina, centran las composiciones de la colcha y su rollo de cabecera, el cielo, caída, cortinas y guardamalletas, enmarcados por policromos roleos vegetales y diversos animales³¹. El hilo de oro en estos paños aparece con profusión no sólo en las cenefas de conchas, sino también en los atributos solares e ígneos, siendo el oro en sí mismo un símbolo regio y divino, como el águila y el dragón, representados en los emblemas centrales de la colcha y la caída, son evidentes símbolos de la realeza.

Estos motivos iconográficos extraídos de la *Iconología* fueron desechados en los reinados precedentes por ser "objetos que igualmente hacían al Palacio de España que al de otro cualquiera príncipe"³², es decir, por ser ideas universales. Sin embargo, durante gran parte del siglo XVIII, la obra de Cesare Ripa ocasionó en el arte "lo que se puede llamar un servilismo de la *Iconología*", siendo recomendada por Palomino como la mejor compilación de figuras simbólicas y morales, y citada como autoridad para los programas iconográficos³³. El mismo Sacchetti, en 1727, dibujó una serie de emblemas titulada *Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa*, en la que el correspondiente al *Fuego* presenta estrechas concomitancias con el representado en el óvalo de una de las cortinas del Dormitorio³⁴.



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Cortina con emblema del Fuego, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Real Dormitorio de Carlos III, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



F. Juvarrá, El fuego, Geroglífico sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa, 1727, Museo Cívico, Turín.

Tapices compañeros de la Colgadura de la Real Cama

A partir de 1771, tras la licencia concedida al napolitano para regresar a su patria ³⁵, Antonio Rafael Mengs, como Pintor de Cámara y encargado de todo lo perteneciente a las pinturas para el real servicio, encomendó a José del Castillo, discípulo de Corrado Giaquinto, continuar los ejemplares de los tapices compañeros de la Colgadura de la Real Cama ³⁶. Desde 1765 y bajo la dirección de Mengs, Castillo había entrado al servicio real por su habilidad "en la ejecución de los encargos de varios géneros tanto en pinturas de su invención como de las copias para la Real Fábrica de Tapices", en opinión de Mengs ³⁷.

Entre el 3 de abril de 1771 y el 5 de enero de 1773 entregó a Francisco Vandergoten los ejemplares de las cortinas de puertas, cortinas de balcones, almohadas, mampara de chimenea, asientos y respaldos de sillas ³⁸. Los ejemplares que representaban "adornos interpolados con flores, aves y animales, todo imitando la cama y colgadura que S. M. tiene de esta especie", fueron continuación de los cuadros entregados por Anglois ³⁹. Estos paños también fueron tejidos en la Fábrica con hilo de oro surtido, en esta ocasión, por Juan Bautista Caumont y Compañía, como indican los recibos presentados desde 1771 ⁴⁰.

Los emblemas de las virtudes cardinales -Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza-, y de los cuatro elementos -Tierra, Agua, Aire y Fuego-, enmarcados por los adornos de flores, frutas y animales ideados por Anglois, fueron pintados por Castillo como cartones de las cortinas de puertas y balcones del Dormitorio. A él se deben también los ejemplares pictóricos, "a imitación de la cama de tapicería de S. M.", del llamado mueble del Real Dormitorio formado por el sofá o canapé, almohada del reclinatorio, mampara de chimenea, sillas y sillones ⁴¹.

De los "diecinueve cuadros que sirvieron de ejemplares para el adorno de la Pieza Dormitorio de S. M. en el Real Palacio de Madrid, pintados por Anglois y don José del Castillo", -asentados en el inventario de la Real Fábrica redactado, en 1786, a la muerte de Cornelio Vandergoten, por su sucesor Livinio Stuyck y Vandergoten-, sólo cono-



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Detalle de las flores, roleos y pájaros de la cortina de La Fortaleza, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

emos los correspondientes al cielo y una de las cortinas de la cama, con los emblemas del *Fuego y África* que, en 1993, adornaban la galería abierta al jardín de la Fábrica ⁴².

La riqueza y vistosidad de la cama de Carlos III impresionaron en 1787 al viajero y escritor inglés William Beckford (1759-1844), quien, en su visita a Palacio, recorrió el Cuarto del Rey desde el Salón del Trono "hasta donde el viejo rey duerme", describiendo, además del libro de oraciones del Oratorio, el cuadro de la *Visión del Niño Jesús por San Antonio* que se encontraba en la cabecera de la cama:

Not a door being closed, I penetrated through the chamber of the throne into the old king's sleeping-apartment, which, unlike the dormitory of most of his subjects, is remarkable for extreme neatness. A book of pious orisons, with engravings by Spanish artists [...] was lying on his prayer-desk, and at the head of the richly-canopied, but uncurtained bed, I noticed with much delight an enamelled tablet by Mengs, representing the Infant Saviour appearing to Saint Anthony of Padua [...] In this room [el dormitorio del rey], as in all others I passed through, without any exception, stood cages of gilded wire, of different forms and sizes, and in every cage a curious exotic bird, in full song, trying to out-sing his neighbours ⁴³.

Aunque Beckford creyó ver pájaros vivos en el Dormitorio y otras salas del Palacio, probablemente le traicionaron sus recuerdos, mezclando la algarabía de los pájaros al anochecer con las imágenes de los pájaros tejidos en la colgadu-

ra y de los disecados en sus jaulas del Gabinete de Ciencias del Infante Don Luis ⁴⁴.

En muy poco tiempo ha formado S. A. un gabinete de Historia Natural con que ha llenado cinco piezas, las tres de aves, una de insectos y otra de cuadrúpedos ⁴⁵.

En el Dormitorio, tal y como reflejan los inventarios redactados para la Testamentaria de Carlos III, colgaban cuatro cuadros de Mengs: *La oración del Huerto*, *Los azotes a la columna*, *La caída con la cruz a cuestras* y *La aparición a la Magdalena*. El cuadro de *San Antonio de Padua con el Niño en los brazos*, que Beckford describe en la cabecera de la cama y atribuye a Mengs, era obra de Francesco Trevisani, como dejaron inventariado los Pintores de Cámara Bayeu, Goya y Gómez, encargados de tasar las pinturas de Carlos III ⁴⁶.

Homenaje de Fernando VII a Carlos III

El inventario de los bienes custodiados por el Jefe del Real Oficio de Tapicería, Antonio María de Cisneros, redactado en 1789 para esta misma Testamentaria por Livinio Stuyck y Vandergoten, Director de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, ya asentaba entre sus más preciadas alhajas:

Una colgadura de punto de tapicería fina que sirvió en la pieza dormitorio de S. M. difunto; representa diferentes adornos, flores y frutas con varios animales y una tarjeta bronceada en sus medios, todo sobre fondo que



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Detalle del cesto de flores y frutas de la cortina de La Fortaleza, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



J. M. Florit y Arizcum, La Oficina del Tinte de la Real Fábrica de Tapices, Acuarela, 1888, Colección Livinio Stuyck, Madrid.

imita a venturina, tejida con mezcla de hilo de oro, hecha en la Real Fábrica de Madrid para acompañar a la cama en que murió, que se compone de un paño y catorce rinconeras. Mide toda ella de corrida diecisiete anas, por siete y media de caída, en cuadro, ciento veintisiete anas y media, que a razón de 500 reales importan 63.750 [reales de vellón] ⁴⁷.

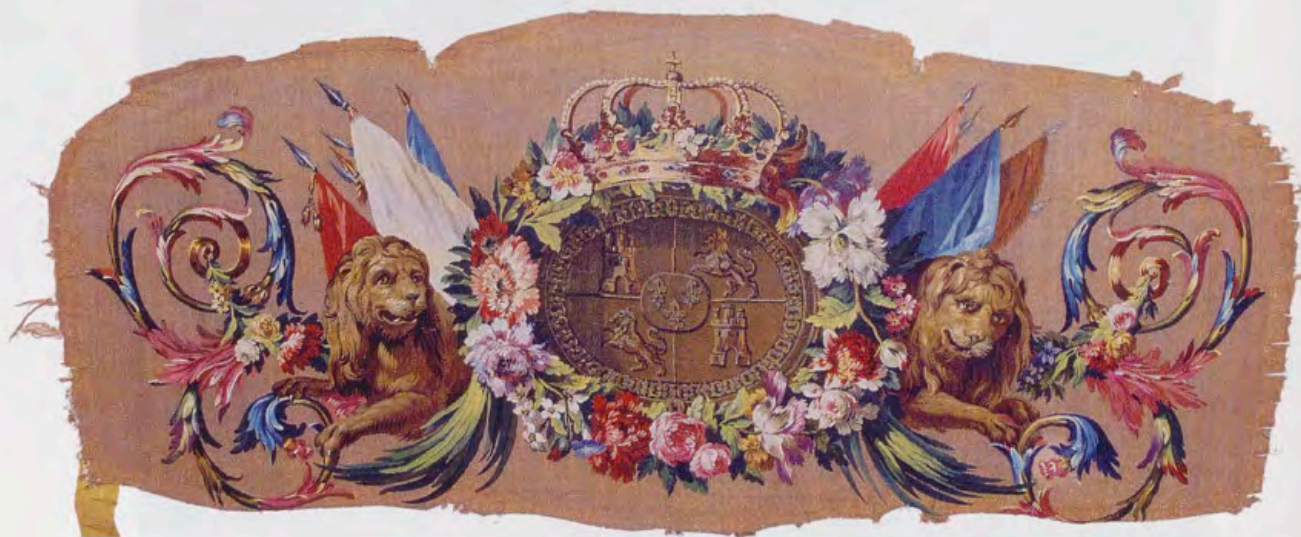
Fernando VII, al convertir el Dormitorio de Carlos III en su Pieza de Vestir, desmontó completamente la colgadura de

tapicería. Sustituyó los tapices por una colgadura de raso azul con los emblemas de la Orden de la Purísima Concepción -estrellas, castillos, leones y la cifra III- bordados con seda y plata en las cenefas, y encargó a Vicente López una composición al fresco para la bóveda alusiva a la "Institución de la Real y distinguida Orden española de Carlos III", fundada por este Monarca el año 1771 ⁴⁸. Este homenaje de Fernando VII a su abuelo queda atestiguado por la inscripción latina que hay en la cornisa que, traducida, dice así:

A Carlos III, Monarca religiosísimo, instituyendo la Orden española bajo la protección de la Virgen Inmaculada -para premiar la virtud y el mérito- en el techo mismo de donde subió al cielo para recibir mayor premio de su mérito y su virtud. Fernando VII, su nieto, quiso que se pintara en el año de 1882 ⁴⁹.

Los paños fueron recogidos en el Oficio de la Tapicería, donde permanecieron hasta ser utilizados de nuevo, a finales del siglo XIX, para decorar el Dormitorio de Alfonso XII ⁵⁰. El 22 de junio de 1880, la cama con todos su elementos -colcha, faralae o guardamalletas, techo, frontal o caída, rollo de cabecera, y cortinas-, tal y como fue fotografiada por J. David, se encontraba en la "Alcoba de S. M." ⁵¹. Los tapices restantes quedaron almacenados en el Oficio.

La falta de dos cortinas quedó reflejada en el registro histórico de 1880, por lo que, probablemente, ambas desaparecieron durante el llamado Gobierno Intruso. En 1813, Antonio Pomareda, tapicero de la Real Casa, relataba cómo "con orden de los Jefes que pasó el gobierno francés durante la dominación" algunos muebles pertenecientes a la Real Tapicería habían salido de Palacio, otros, sin embargo, fueron "sacados de Palacio subrepticamente" ⁵². Quizá por esto dos de las cortinas del Dormitorio no pudieron ser asentadas en el inventario redactado por el Conde



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Respaldo del sofá o canapé del Real Dormitorio, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773. Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

de Valencia de Don Juan y, sin embargo, fueron reseñadas posteriormente en la colección francesa del Vizconde Charles de Noailles⁵³.

Recuperar el Dormitorio de Carlos III

El proyecto de recuperar el Dormitorio "pues existen en Palacio la cama y muebles que usó Carlos III" nació durante la Segunda República, cuando los bienes del "Patrimonio que fue de la Corona de España" fueron destinados a fines de carácter científico, artístico, docente y social, en relación con la especial naturaleza de cada uno de ellos y, por tanto, se decidió la apertura del Palacio Real como museo⁵⁴. Sin embargo, "por no conocerse aún [en 1931] cuál ha de ser la instalación definitiva ni la distribución interna del Palacio de Madrid como Museo", no pudo llevarse a efecto⁵⁵. Hubo que esperar hasta 1949 para que parte de los paños de fachada, rinconeras y las dos caras de la mampara de chimenea -a propuesta del Servicio de Bellas Artes del Patrimonio Nacional, dirigido por Enrique Lafuente Ferrari- fueran de nuevo utilizados en la decoración del salón contiguo a la antigua alcoba del Rey, llamado desde entonces Salón Amarillo, tal y como hoy se puede contemplar⁵⁶.

La cama con su colcha, cortinas, caída de cabecera y cielo, así como las cortinas de balcones y puertas, el resto de los paños de fachada, los asientos de sillas y sofá, se conservan desde entonces en el Almacén de Tapices del Palacio Real. Sólo tres sillas y dos sillones que conservan su tapicería permanecen expuestos en él⁵⁷. Dos cortinas con escudos, carcaj y haz consular como motivos centrales quedaron depositadas en el Palacio de San Ildefonso tras figurar en las exposiciones celebradas en 1993 y 1995, sobre *Francisco Sabatini 1721-1797* y las *Reales Fábricas*⁵⁸.

Todos estos tapices y fragmentos conservados en Palacio se complementan con los paños de esta misma colgadura que -procedentes de la venta de muebles de desecho del Real Oficio de Tapicería, llevada a cabo por orden de Carlos IV, entre 1795 y 1797⁵⁹- fueron legados al Cabildo compostelano por el Arzobispo Don Pedro de Acuña y Malvar, y se conservan actualmente en la Catedral de Santiago de Compostela⁶⁰.

La posible localización de la cortina con "adornos interpolados con flores, aves y animales, y en el medio una guirnalda de flores, en su centro un emblema que explica la Justicia, figurada con el peso, espada y haz consular, con cenefa alrededor de todo él de conchas"⁶¹, compañera de la adquirida este año por el Patrimonio Nacional con el emblema de la Fortaleza, completará definitivamente la Colgadura del Dormitorio de Carlos III, y, si las circunstancias lo permiten, podremos ofrecer una visión global de la tapicería más costosa realizada en el siglo XVIII para la decoración del Cuarto del Rey, en el Palacio nuevo de Madrid.

Notas

¹ Bernard Blondeel & Armand Deroyan. *Importan Tapestries and Carpets*, Christie's, Londres, 2003, pp. 14-15 y pp. 138-141. Agradezco a Guy Delmarcel (Universidad de Lovaina) sus observaciones, y a Pedro Girao (Galería Christie's) su amabilidad y las facilidades que me ofreció para el examen de las piezas en la Galería Christie's.

² Ley 23/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional, modificada por Ley 21/1986, de 23 de diciembre. Art. 8, 2 a, f, i. Gracias a esta segunda compra, efectuada por el Patrimonio Nacional, en estos dos últimos dos años se ha completado la Colección Real con tres tapices más. Ver C. Herrero Carretero, "El regreso de la caza. Cacerías con las armas reales de España". *Nuevas adquisiciones. Notas y Documentos, Reales Sitios*, nº 154, 2002, pp. 76-77.

³ Desde 1990 se conocía la existencia de dos cortinas de esta colgadura en la colección parisina del Vizconde Charles de Noailles, *cfr. Mueble Español. Estrado y Dormitorio*, (ed.) J. J. Junquera Mato, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990, p. 320.



Cartones de Guillermo Anglois y José del Castillo, Asiento del sofá o canapé del Real Dormitorio, Real Fábrica de Tapices, 1761-1773, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Detalle del escudo de Carlos III, grabado de Carlo Ottaviani en la obra Colección de grabados, Real Biblioteca, Sign. Grab/3(40), Madrid, Patrimonio Nacional.

4 Del italiano *venturina*, ventura, por el modo cómo se inventó la venturina artificial o vidrio de color rojizo fundido con limaduras de cobre.

5 Cortina (380 x 173 cm.) adquirida a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, en la venta celebrada el 2 de abril de 2003, en la sala de subastas Christie's de Londres, por un importe de 101.787 euros.

6 M. Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, S.A., Madrid, 2002, p. 281.

7 *Ibidem*, 2002, pp. 57-59.

8 *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que se puedan representar en tapicerías, 1752*; M. Sarmiento, 2002, pp. 281-330 [op. cit. n. 6].

9 Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Personal, Caja 1314/20. "Al día siguiente de la muerte de Felipe V, Fernando VI resolvió se continuase el sueldo de mil seiscientos sesenta y seis doblones de oro al Pintor de Cámara don Luis Van Loo tal y como lo gozaron Jan Ranc y Andrea Procaccini. San Lorenzo, 30 de octubre de 1746".

10 Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808*, De Boccard, Paris, 1986, p. 137.

11 Van Loo solicitó licencia para restituirse a su patria el 20 de octubre de 1752, AGP, Personal, Caja 1314/20.

12 A. Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, tomo VI, 1793, pp. XXIII-XXIV.

13 M. Sarmiento, 2002, p. 312 [op. cit. n. 6].

14 Sobre las transformaciones que Sabatini introdujo en el Palacio de Sacchetti, véase *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993.

15 Y. Bottineau, 1986, p. 137 [op. cit. n. 10].

16 A. Ponz, 1793, p. XXIV [op. cit. n. 12].

17 AGP, Carlos III, Leg. 3879.

18 *Ibidem*, Certificación de Corrado Giaquinto sobre la obra encargada a Guillermo Anglois. Madrid, 30 de junio de 1761.

19 Real Orden por la que se encarga a Antonio Rafael Mengs la dirección de las pinturas necesarias para la Real Fábrica de Tapices. Palacio, 31 de diciembre de 1762, AGP, Carlos III, Leg. 3957.

20 Oficio del Marqués de Montealegre a Francisco Sabatini sobre el adorno de los cuartos del Palacio Nuevo. Madrid, 30 de julio de 1764, AGP, Obras, Caja 18.220 (ant. Leg. 353).

21 C. Herrero Carretero, "La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III", *Reales Fábricas*, Caja Madrid, Madrid, 1995, pp. 77-109.

22 La granza o *rubia tinctorum* es la raíz de la planta del mismo nombre que después de seca, molida y preparada era de gran uso en el arte de los tintes de lanas. Fue transportada de las Indias Orientales a Persia, de allí a Venecia, y de allí a España y Francia. Ver H. du Monceau, *Memorias sobre la granza o rubia y su cultivo, con la descripción de los molinos para reducirla a polvo*. Traducidas del francés por Orden de la Real Junta de Comercio, Joaquín Ibarra, Madrid, 1763, pp. 12-13.

23 Recibos de Francisco Vandergoten, Madrid, 20 de agosto de 1768 y 21 de agosto de 1769, AGP, Carlos III, Leg. 3957 y 3879.

24 Oficio de Francisco Vandergoten a Miguel de Muzquiz, Madrid, 13 de diciembre de 1770, AGP, Sección Histórica, Carlos III, Leg. 3957.

25 AGP, Personal, Leg. 3879/4.

26 A. Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, M. Aguilar, Madrid, 1947, p. 1.145. Cinabrio reducido a polvo, de color rojo vivo.

27 Cuenta de Francisco Hayden a Antonio Rafael Mengs por cien libras o un quintal de bermellón traído de Amsterdam, por un importe de 4.404,14 reales de vellón. Madrid, 10 de septiembre de 1768, AGP, Carlos III, Leg. 3957.

28 Cuentas de gastos presentadas por las viudas de Gómez y García. Madrid, 16 de enero de 1770, AGP, Sección Histórica, Carlos III, Leg. 3715.

29 C. Ripa, *Iconología*, Adita Allo Manero, Akal (eds.), Arte y Estética, Madrid, vol. 2, 1987, p. 111.

30 AGP, Carlos III, Leg. 3957. PN, Inv. nº 10005949, tamaño 522 x 352 cm.

31 En octubre de 1993 los cartones para el cielo de cama, el *Fuego*, y una de sus cortinas, *África*, se encontraban en la Real Fábrica de Tapices.

32 M. Sarmiento, 2002, p. 36 [op. cit. n. 6].

33 C. Ripa, vol. 1, 1987, p. 24 [op. cit. n. 29].

34 F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1975, lám. LXXI, 1, 2 y 4. Desde la publicación del testamento de Sacchetti es sabida la estrecha amistad que unía al pintor Anglois con el arquitecto, y es posible intuir las mutuas influencias que pudieron derivarse de ella; idem, "El testamento de Sacchetti", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 38, 1972, pp. 439-447.

35 Expediente personal de G. Anglois, AGP, Leg. 3879/4. El pintor todavía residía en Madrid en 1775, según observaciones de Jesús Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1977, pp. 78-81.

36 V. de Sambricio, "José del Castillo, pintor de tapices", *Archivo Español de Arte*, 23, nº 92, 1950, pp. 273-301.

37 AGP, Carlos III, Leg. 3879.

38 Recibos de Francisco Vandergoten. Madrid, 3 de abril de 1771-5 de enero de 1773, AGP, Carlos III, Leg. 3716 a 3720.

39 Recibo de Francisco Vandergoten por nueve cuadros ejecutados por José del Castillo. Madrid, 5 de enero de 1773, AGP, Sección Histórica, Carlos III, Leg. 3732.

40 Recibos de Juan Bautista Caumont y Compañía por el importe de 137 onzas y media de hilo de oro suministrado para empezar el cortinaje y sillería de la Pieza del Real Dormitorio. Madrid, 16 de octubre de 1771, AGP, Sección Histórica, Carlos III, Leg. 3716.

41 AGP, Sección Histórica, Carlos III, Leg. 3719.

42 Inventario de las pinturas que existen en la Real Fábrica de Tapices de Su Majestad hecho por fallecimiento del señor Don Cornelio Vandergoten, en 25 de marzo de 1786. Pinturas que quedan en poder del firmante: Livinio Stuyck y Vandergoten. Madrid, 29 de marzo de 1786, AGP, Sección Administrativa, Leg. 681.

43 W. Beckford, "Sketches of Spain and Portugal", *The travel diary of W. Beckford of Fonthill*, vol. 2, Guy Chapman, Londres, 1928, carta 13, p. 223. Agradezco a Nigel Glendinning la referencia exacta de Beckford.

44 F. Tomé de la Vega, "El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis", *Reales Sitios*, n.º 137, 1998, pp. 10-21.

45 A. Ponz, 1793, p. 61 [op. cit. n. 12].

46 Los cuatro cuadros de Mengs y el de Trevisani se conservan en el Patrimonio Nacional, Inv. n.º: 10010099, 10010098, 10061197, 10010106 y 10055193, respectivamente.

47 AGP, Testamentaria de Carlos III, Registros, 259, tomo III, fol. 257.

48 J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999, pp. 251-253.

49 F. J. Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Eusebio Aguado, Madrid, 1829, pp. 221-237.

50 Conde de Valencia de Don Juan, *Inventario y Registro Histórico de las Tapicerías de la Corona existentes en el Real Palacio de Madrid en el año 1880*, Archivo del Servicio de Tesoro Artístico e Inventarios, Patrimonio Nacional, Serie 78: "22 junio 1880. Los paños números 1 al 46 se hallan en el dormitorio de S.M., desde el 47 al 77 en el Real Oficio de Tapicería".

51 J. David, *Real Palacio de Madrid*, Paris, 1884, Álbum de Fotografías, Patrimonio Nacional, Bienes Privados, 1943, n.º 559, fotografía 79902.

52 Efectos que el Rey interino hizo sacar de los Reales Palacios de Madrid, Sitios Reales y Casas de Campo. Madrid, 6 de noviembre de 1813. Antonio Pomareda al Conde de Villa Paterna, AGP, Fernando VII, Caja 344/10.

53 J. J. Junquera Mato, 1990, p. 320 [op. cit. n. 3].

54 L. López Rodó, *El Patrimonio Nacional*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, pp. 223-230.

55 F. Gómez de las Heras, *El Palacio de Madrid*, Guía de utilidad para los turistas y visitantes, Murillo, Madrid, 1931, pp. 44-45.

56 E. Lafuente, *Inventario General de los Tapices del Patrimonio Nacional*, Jefatura del Estado, Madrid, 1949, mecanografiado y encuadernado, fol. 31, números 35 a 54; F. Niño y P. Junquera, *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1951, pp. 26-27 y 29-30.

57 Sillas, PN, Inv. n.º: 1002803-1002804-1002805; Sillones PN, Inv. n.º: 1002801-1002802.

58 Cortinas, PN, Inv. n.º: 1040224-1040225; C. Herrero, "Cortinas de la colgadura de Carlos III", *Francisco Sabatini 1721-1797*, 1993, p. 287 [op. cit. n. 14]; ídem, "La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III", *Reales Fábricas. Cristales de La Granja. Tapices de Santa Bárbara. Porcelanas del Buen Retiro*, Caja Madrid, Madrid, 1995, pp. 81-82, 88 y 107.

59 C. Herrero Carretero, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del Siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, vol. I, part. 2ª, 1992, pp. 658-661.

60 La exposición *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, que ha tenido lugar en el Colegio de Fonseca (Santiago de Compostela), del 2 de julio al 10 de septiembre de 2004, ha ofrecido la posibilidad de contemplar estas piezas montadas como dosel o baldaquino. Aunque el catálogo las presenta como cama del dormitorio (*Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, cat. 13, p. 236), los tapices de la cama no se vendieron en la almoneda de desecho de 1795/97. La cama fue fotografiada en Palacio por J. David en 1884 y hoy, desmontada, se conserva en el Almacén de Tapices del Palacio Real.

61 Recibo de Francisco Vandergoten, Madrid, 3 de abril de 1771, AGP, Reinados Carlos III, Leg. 3717.



J. David, Dormitorio de Alfonso XII, Álbum Real Palacio de Madrid, Levallois-París, 1884, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Antonio Gómez de los Ríos, La primera salida de Don Quijote en busca de aventuras, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos

Por Pilar Benito García*

Patrimonio Nacional

La figura del bordador Antonio Gómez de los Ríos, dada a conocer por Domínguez Bordona y Niño Mas, ha sido ampliamente estudiada por María Luisa Barreno Sevillano, y reconocida su importancia por Bottineau¹, quienes han apreciado a este artista como el mejor y más representativo Bordador de Cámara de la primera mitad del siglo XVIII español. No obstante, se desconocen algunos datos importantes de su biografía que pueden ayudar a comprender mejor su trabajo, puesto que los referidos estudios se han centrado en la principal creación del genial bordador -el pontifical que hizo para Fernando VI- dejando el campo abierto a un estudio más detallado de otros aspectos de su obra así como del inicio y final de su brillante carrera palatina. El pasado año, el Patrimonio Nacional adquirió en el mercado de arte madrileño seis cuadros bordados con escenas del Quijote, realizados por Antonio Gómez de los Ríos. Se abrió así de nuevo el camino a la investigación sobre tan interesante figura.

Los inicios de su carrera en la Corte

El comienzo de la trayectoria profesional de Antonio Gómez de los Ríos en la Corte madrileña está documentado en 1729, cuando acompañó a Felipe V en diversas Jornadas como Mozo de Oficio Supernumerario de la Tapicería²; sin embargo, Gómez de los Ríos había entrado a trabajar para la Corona varios años antes. En un memorial presentado al Rey en julio de 1748, suplicando se dignase "favorecerle concediéndole una ración diaria a María

Josefa Gómez, su hija" el bordador alegaba, con la pretensión de que le sirvieran de ayuda para obtener la gracia solicitada, diferentes méritos, entre los que figuraba "la honra de servir a V. M. desde el año 1724"³, los cuales le fueron certificados por el Marqués de Villafranca, Mayordomo Mayor de Felipe V, el 23 de agosto de 1748⁴.

A pesar de haber jurado como Mozo Supernumerario del Oficio de Tapicería el 12 de marzo de 1724 ante el Marqués de Villena, Mayordomo Mayor de Luis I⁵, muy pronto toda la Familia Real debió admirar la calidad de sus trabajos bordados, porque, tan solo tres años después, juró el cargo de Bordador de Cámara, tal y como años más tarde certificó el Contralor General, asegurando

...que por los libros y asientos que existen en esta oficina de mi cargo consta que el Exmo. Sr. De Valero, Sumiller que fue de Corps, usando de las facultades de su empleo, se sirvió nombrar y jurar a dn. Antonio Gómez de los Ríos, Mozo de oficio supernumerario que era de la tapicería por Bordador de la Rl. Cámara, en 16 de Marzo de 1727⁶.

Así pues, estos datos hasta ahora desconocidos adelantan en algunos años el inicio de su carrera como bordador de la Corte y explican que algunas de sus obras más tempranas aparezcan firmadas, además de con su nombre, con el título de Bordador de Cámara.

Tan fulgurante carrera continuó desarrollándose en el ámbito palatino de tal forma que en 1730 se le concedió "una ración diaria de merced"⁷, al igual que a otros muchos empleados supernumerarios de diferentes oficios,



Antonio Gómez de los Ríos, Don Quijote luchando con los molinos, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

correspondientes a su clase como gozan los criados de número de ella, con calidad de que se les rasen luego que entren a servir plazas de número en los oficios y clases en que hoy ejecutan de supernumerarios ⁸.

En estos primeros años, también dedicó su tiempo a enseñar el arte de bordar al Infante Don Carlos antes de su partida para Italia en octubre de 1731⁹. El inicio en este aprendizaje debió de sugerirlo Isabel de Farnesio, hábil bordadora desde niña que contaba entre sus pasatiempos con la pintura y las labores de aguja ¹⁰, tales como la confección de tapicerías para decoración con bordados a *petit-point* ¹¹ sobre cañamazo ¹². A este respecto, baste con recordar cómo describía la vida cotidiana de los Monarcas españoles un cronista tan excepcional como el Duque de Saint-Simon:

Pendant que le roi faisait ce court déjeuner, l'azafata apportait à la reine de quoi travailler en tapisserie... Grimaldo étalait ses papiers, tirait de sa poche une écriture et travaillait avec le roi et la reine, que sa tapisserie n'empêchait pas de dire son avis ¹³.

El Infante Don Carlos, que era tan solo un adolescente, aprovechó bien las enseñanzas de su maestro y de su mano comenzó a apreciar el verdadero valor del arte del bordado; estima que demostró a lo largo de toda su vida comprando y encargando algunas de las piezas bordadas más importantes de las Colecciones Reales españolas que se conservan en la actualidad ¹⁴. Gómez de los Ríos siempre se sintió

orgulloso de esta labor de maestría y supo hacerla valer reseñándola en distintos memoriales que envió al Monarca ilustrado cuando ya era Rey de España. Igualmente lo reiteró su hijo Carlos, al solicitar la plaza de Bordador de Cámara que quedó vacante a la muerte de su padre, alegando "que su padre Dn. Antonio Gómez de los Ríos, sirvió a V. M. ...a quien dirigió siendo Infante en este noble arte" ¹⁵.

La situación de Mozo Supernumerario en el Oficio de Tapicería fue relativamente corta para Antonio Gómez de los Ríos. El 30 de diciembre de 1732 se le

sentó en el goze de tal mozo de Oficio de la Real Tapicería, bacante por ascenso de D. Antonio Ezquerria, Ayuda de dicho oficio, cesándole a beneficio de la Real Hazienda la ración de merced que disfrutaba ¹⁶;

es decir, pasó a ser numerario, formando parte de la planta del Oficio y retirándosele la ración extraordinaria o de merced, al cobrar el sueldo que se liberaba con el ascenso de Ezquerria.

Las escenas bordadas del Quijote

La enseñanza de tan noble arte, así como las obras de bordado propiamente dichas de estos primeros años, debieron de copar prácticamente todo su trabajo en la Corte. Hasta el momento se desconocía también que el nombramiento de Bordador de Cámara y las labores que éste conllevaba habían servido a Gómez de los Ríos para librarse de algunas de las tareas desarrolladas por el personal de su rango.



Antonio Gómez de los Ríos, Don Quijote y los cueros de vino, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

El servicio en las jornadas reales, aunque laborioso y cansado, suponía ciertas compensaciones económicas para los distintos servidores, por lo que era bastante solicitado por los mozos de los diferentes oficios, tanto numerarios como supernumerarios. Sin embargo, a Gómez de los Ríos debía compensarle más, desde el punto de vista económico, su trabajo en los bordados que la asistencia a las jornadas reales. De hecho, el 30 de octubre de 1740, el Secretario del Rey y Contralor de la Real Casa escribía al Jefe del Oficio de Tapicería que

respecto de los muchos supernumerarios que hay en el Oficio de la Real Tapicería y que los mas de ellos solicitan servir en las Jornadas, se tendrá por indultado de servir en ellas a Antonio Gómez, Mozo de Oficio de Número de la misma Real Tapicería, obligándole a servir en Madrid la semana que le corresponde pero nunca nombrándole para afuera sin especial orden mía, por hallarse todo el año ocupado en obra de bordadura para sus altezas¹⁷.

Las noticias documentales indican que el artista se encontraba dedicado por completo a bordar para los entonces Príncipes de Asturias, el futuro Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza, una serie de escenas del Quijote de las que él mismo dijo en varias ocasiones "merecieron la real aceptación" o bien que fueron recibidas con "especial aceptación"¹⁸. El encargo, que ocupó al artista al menos desde 1733 hasta 1741¹⁹, fue realizado, según palabras del propio Gómez de los Ríos, "para el Gabinete del Príncipe Nuestro Señor de orden del exmo.

Señor Dn. Carlos de Arizaga Gobernador del quarto de su Real Alteza"²⁰. Así pues, la exención de servicios en algunas jornadas²¹ tuvo que resultar rentable para Gómez de los Ríos ya que, por cada cuadro de la historia del Quijote, la Tesorería del Príncipe satisfizo al bordador 4.800 reales, quien al recibir el último pago afirmó "que es a cómo se me han pagado los que he hecho hasta ahora"²².

La elección del tema para estos bordados no pudo ser casual. Es conocida la atención que a las empresas de Don Quijote se prestó durante el reinado de Felipe V, reflejándose en trabajos de muy diferente índole dentro del campo de las artes²³. Incluso, ya en 1693, posiblemente sin sospechar siquiera que en el futuro habría de ceñir la Corona española y sin haber aprendido aun el español, el joven Duque de Anjou realizó ejercicios literarios teniendo como modelo la obra de Cervantes por medio de las traducciones francesas y redactando nuevas aventuras del Ingenioso Hidalgo²⁴.

De un total de 25 escenas de la novela cervantina, bordadas por Gómez de los Ríos, todas menos una fueron enmarcadas a modo de cuadros para ser colgados. Con el correr del tiempo pasaron por herencia a la colección de los Duques de Montpensier, adornando su palacio sevillano de San Telmo en el siglo XIX, dispersándose en el siglo siguiente. La escena restante debió de guardarla el bordador, y la utilizó mucho después, en 1762, para el adorno de la pantalla de chimenea del Dormitorio de Carlos III en

el Palacio Real de Aranjuez, permaneciendo en las Colecciones del Patrimonio Nacional hasta nuestros días ²⁵.

No es de extrañar que estas obras fueran tan alabadas, ya que su calidad y belleza hacen de ellas piezas notables. Desde el punto de vista técnico, todas fueron bordadas al matiz con una rica policromía, y añadiendo ciertos elementos textiles, como cordones de diferente grosor, finas cintas o incluso pequeños encajes metálicos, para resaltar detalles o realizar algún motivo determinado. Cada una de las escenas enmarcadas se completaba con diversos adornos igualmente bordados al matiz. De este modo, encuadrando todas y cada una de ellas, Gómez de los Ríos dispuso una delicada cenefa de haces de hojas y, en la zona inferior, una cartela en la que se señala la temática y el capítulo de la novela de Cervantes a que pertenece, con un escudo real en el centro. Por su parte, la escena que el bordador empleó posteriormente en el Palacio de Aranjuez fue integrada en un moaré de seda amarillo bordado con adornos de roleos y hojarasca que hacía las funciones de encuadre, formando un conjunto para tapizar una pantalla de chimenea.



Antonio Gómez de los Ríos, detalle del anverso del cuadro bordado, El manteo de Sancho, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

La iconografía y la destreza técnica

Los seis cuadros adquiridos por el Patrimonio Nacional, que proceden del grupo heredado por los Montpensier ²⁶, representan *La primera salida de Don Quijote en busca de aventuras*, *Don Quijote es armado caballero*, *La aventura de los molinos de viento*, *El manteo de Sancho*, *Don Quijote en el castillo del Duque* y *La batalla con los cueros de vino* ²⁷. La escena, que permaneció en las Colecciones Reales, representa también *El manteo de Sancho*, aunque con una iconografía diferente. Comparando todas ellas, se puede apreciar cómo, tanto las destinadas a ser enmarcadas, como la que se utilizó posteriormente en el Dormitorio de Carlos III en Aranjuez, fueron bordadas formando conjunto y dentro de un mismo plazo de tiempo.

Las escenas propiamente dichas, sin cenefas ni adornos perimetrales tienen, en todos los casos, las mismas medidas (46 x 70 cm.), responden siempre a similares cánones y han sido realizadas con idéntica técnica, igual gama cromática y exactos materiales, tanto en lo referente a soportes como a hilaturas. Si el artista hubiera retomado el tema



Antonio Gómez de los Ríos, detalle del reverso del cuadro bordado, El manteo de Sancho, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Antonio Gómez de los Ríos, El mancebo de Sancho, detalle de la fecha y firma del bordado, en el ángulo inferior derecho, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

cervantino veinte años más tarde, sería prácticamente imposible tanta coincidencia. Hay que aclarar también que, a pesar de que la pieza utilizada en Aranjuez parece tener un contorno sinuoso muy rococó, este contorno es sólo aparente pues la escena continúa por debajo del moaré amarillo que le sirve de encuadre, alcanzando su forma original rectangular y las mismas medidas que sus compañeras de serie. A partir de estos datos sólo se pueden apuntar hipótesis, como ya hice en otra ocasión ²⁸, pues se desconoce el motivo por el cuál Gómez de los Ríos bordó dos escenas del mancebo de Sancho con iconografías diferentes.

Tanto el trabajo de restauración a que están siendo sometidos los seis cuadros adquiridos por el Patrimonio Nacional, así como el acometido anteriormente de la escena utilizada en Aranjuez ²⁹, no sólo ponen de manifiesto la maestría de Gómez de los Ríos, sino que también confirman la tesis de que todas las escenas forman un conjunto. Al desmontar los bordados de sus marcos se han podido apreciar ciertos aspectos de ejecución que hasta ahora habían permanecido ocultos. Como base principal del bordado, tanto en las piezas enmarcadas como en la usada posteriormente en Aranjuez, Gómez de los Ríos utilizó una arpillera con un tafetán de seda color marfil superpuesto, conjunto que, al derecho, queda prácticamente escondido bajo las puntadas que van dibujando la escena y sólo puede apreciarse en el reborde perimetral una vez desmarcadas.

En la zona de la cartela, a la arpillera se superpone un raso ³⁰ de seda color marfil que sirve de fondo visible para el texto cervantino y el escudo central ³¹, apreciándose claramente que esta zona de los cuadros fue bordada separadamente, uniéndose a la escena propiamente dicha con posterioridad. Una vez unidas ambas piezas por medio de un hilván en grueso hilo de seda, el bordador rodeó el conjunto en todo su perímetro con una tira de tafetán forrado de una arpillera algo más gruesa, tejidos que habrían de servir para clavar el conjunto al bastidor necesario para el enmarque. La última labor

realizada por Gómez de los Ríos fue ocultar todas las uniones y los hilvanes con el bordado de los haces de hojas. En algunos casos, pero no en todos, el artista pegó papel a la parte posterior de todo el bordado, posiblemente para dar mayor consistencia a la obra.

En su reverso, *La aventura de los molinos de viento*, presenta una falta de puntadas que corresponden a las imágenes de Sancho montado en el rucio y al flautista. Ocurre lo mismo con uno de los personajes que manceban a Sancho en su respectiva escena enmarcada. Esto indica que fueron bordadas aparte y aplicadas en su correspondiente lugar *a posteriori* ³². Esta superposición, perfectamente disimulada en el derecho de la obra, muy probablemente responda a un cambio de idea sobre la escena o la técnica e incluso a un arrepentimiento iconográfico del bordador, muy hábilmente subsanado.

No obstante, en *La primera salida de Don Quijote en busca de aventuras*, aunque también hay una parte aplicada con posterioridad, el modo de hacerlo fue diferente, ya que la bota de Don Quijote, en lugar de haber sido aplicada por el derecho de la escena sobre un hueco sin bordar, como en los casos anteriores, fue aplicada por detrás. El bordador tuvo que recortar este espacio en la escena para hacer aparecer el motivo por el derecho. Se trata sin duda de un arrepentimiento que, aunque de menor envergadura, fue subsanado de forma más laboriosa.

Si se tiene en cuenta que las escenas del Quijote son las primeras obras en la carrera cortesana de Gómez de los Ríos, resulta aún más admirable la maestría del bordador, su dominio de la aguja, la precisión con que están realizadas las puntadas y la amplísima gama cromática empleada. La gran calidad del trabajo se aprecia no sólo en lo que se refiere a su impecable labor como bordador, sino también en cuanto a su formación global como artista.

En el *Breve compendio y sumaria relación de piezas de que es compuesto un pontifical bordado de Oro, Sedas y Aljófara...* ³³ que Gómez de los Ríos elevó a Fernando VI, el bordador menciona que sabía pintar "un poco", sin embargo y a tenor de sus diferentes obras, no hay duda de que el bordador poseía un nada desdeñable conocimiento de este arte, ya que en todas ellas se aprecia un perfecto encuadre, un amplio dominio compositivo, una lograda profundidad y una elegante y realista utilización del color. Además no era un mero copista en bordado, de escenas compuestas por otros, sino que también era perfectamente capaz de realizar composiciones propias, ayudándose de repertorios de grabados y entresacando y mezclando figuras de diferentes orígenes en una composición uniforme y equilibrada. Tal es el caso de estas escenas del Quijote.

De las 19, cuya iconografía conocemos en la actualidad ³⁴, sólo alguna está tomada prácticamente en su totalidad de un grabado. Así sucede con la que representa *El*



Antonio Gómez de los Ríos, El manteo de Sancho, obra realizada siguiendo el modelo grabado por Bonnart, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Manteo de Sancho, que se encuentra enmarcada, la cual reproduce, se puede decir que con mucha fidelidad, salvo pequeños e insignificantes detalles, otra con idéntico tema que forma parte de una serie de estampas con escenas del Quijote que se grabaron en París por Jean Baptiste Henri Bonnart y por su viuda, y cuyo conocimiento me ha sido facilitado por Jesús Urrea mediante el juego, probablemente incompleto, que se conserva en el Museo Casa de Cervantes de Valladolid, que he utilizado para realizar las comparaciones entre grabados y bordados.

Aunque carecen de fecha, si tenemos en cuenta que Bonnart murió en 1726³⁵ y que su viuda se hizo cargo de la empresa familiar situada en la rue Saint Jacques, terminando el trabajo del marido, la finalización de la serie tuvo que ser en fechas inmediatamente anteriores a que Gómez de los Ríos iniciara su labor de bordado. La serie de estampas muestra además otra característica muy similar a las obras del bordador español, como es la inclusión de un texto debajo de la escena, a modo de explicación y con el capítulo correspondiente de la obra del Quijote, tal y como hizo Gómez de los Ríos en sus bordados.

Al parecer, la serie no se utilizó para ilustrar ninguna edición de la obra cervantina de la época y curiosamente, la numeración de capítulos y libros no coincide con exactitud con la realizada por Cervantes, y se aproxima bastante más a la que figura en los bordados de Gómez de los

Ríos. Ocurre lo mismo con el texto que se repite tanto en estampas como en bordados.

Sin embargo, en la escena de *Don Quijote en el castillo del Duque*, Gómez de los Ríos introdujo alguna variante más significativa con respecto a la escena grabada por Bonnart. Además de suprimir una figura y la arquitectura del fondo, cambiar algún pequeño detalle de importancia menor, sustituyó también la figura de Doña Rodríguez por otra mucho más llamativa, con gafas y ataviada con la indumentaria característica de las dueñas³⁶, que es la que verdaderamente fue descrita por Cervantes en su novela.

Dado que tampoco contamos con la totalidad de los bordados³⁷, resulta imposible efectuar una comparación exhaustiva y absolutamente firme, ya que hay escenas bordadas que no tienen su equivalente estampa y viceversa.

Por otro lado, la serie grabada por Bonnart no tuvo tanta difusión como algunas de las estampas que ilustraron las distintas ediciones del Quijote realizadas en diferentes países europeos durante la primera mitad del XVIII. Una de las series iconográficas del Quijote que alcanzó mayor éxito en esta época fue, sin duda, la realizada por Charles-Antoine Coppel en sus cartones para tapiz³⁸ cuyos grabados fueron extraordinariamente difundidos sirviendo de

inspiración a numerosos artistas ³⁹, en campos muy diversos de las artes. La escena en la que *Don Quijote es armado caballero*, bordada por Gómez de los Ríos, está claramente inspirada en la ideada por Coypel, con la simplificación y variación de ciertos detalles, así como con la supresión de alguna figura.

Por otro lado, la imagen de Doña Rodríguez creada por Coypel, aunque sin ir vestida de dueña, tiene en común con la bordada por Gómez de los Ríos que ambas portan gafas. En este aspecto se aproximan a la imagen que, varios años después de concluidos los bordados, en 1755, presentarían las estampas de la edición londinense de Millar dibujadas por el maestro de Gainsborough, Francis Hayman y a las de la edición realizada por Joaquín Ibarra en 1780 a iniciativa y con la supervisión de la Real Academia ⁴⁰. Tanto *La primera salida de Don Quijote en busca de aventuras*, como *El manteo de Sancho*, que decoró el Dormitorio de Carlos III en Aranjuez, se pueden relacionar con sus homónimas de Coypel, pues, aunque con un número mucho mayor de variaciones, tienen varios puntos de coincidencia. También es cierto que algunas de las escenas grabadas por Bonnat se pueden relacionar fácilmente con las de Coypel. Así por ejemplo, en la ya mencionada de *Don Quijote en el castillo del Duque*, la correspondencia entre los personajes de ambas series es clara, si bien el ambiente y la escenografía en que se mueven son completamente diferentes.

Tras todas estas comparaciones, me inclino a pensar que el bordador español conocía tanto los grabados de Bonnat, como la serie de Coypel que fue grabada por primera vez en 1725. Resulta igualmente posible que conociera también alguna serie más y que, fijándose en diferentes repertorios de grabados, realizara sus propias composiciones.

Antonio Gómez de los Ríos fuera de Palacio

Tampoco hasta ahora se había dicho nada sobre la posibilidad de que Antonio Gómez de los Ríos bordara piezas fuera del ámbito palatino. Un bordador de su categoría sabría aprovechar el prestigio que debió alcanzar con la realización de la serie del Quijote, y sus servicios pronto pudieron ser requeridos por otra clientela diferente a la de la Real Familia. En efecto, en 1743 Antonio Gómez de los Ríos "vecino de esta corte y maestro de bordado en ella" trabajó para la Real Congregación de Ánimas del Hospital General de la villa en un paño de difuntos

de seis varas de largo y siete paños poco más o menos de ancho bordado de ymaginaria atarazado de varios colores de seda fina, en precio todo de veinte y dos mil reales de vellón con su almohada de terciopelo bordado con diferentes calidades y condiciones...

según puede leerse en un documento firmado de su puño y letra ⁴¹.

Años más tarde, desde 1753 hasta 1764 hizo frente a un juicio a instancias de la denuncia que en su contra interpuso

un tal Atanasio Carranza, por una deuda de 2.752 reales de vellón. El bordador había firmado un vale por la citada cantidad "procedido de la testamentaria de la Sra. Duquesa de Osuna, de varios bordados que para esta Sra. hizo". Según parece, al realizar la testamentaria a la muerte de la Duquesa viuda de Osuna, a Gómez de los Ríos "y otros" se les debían más de 10.000 reales, "como comprendidos en una escritura pública de obligación que a favor del interesado y otros otorgó en 9 de agosto de 1746". Carranza adelantó la totalidad del dinero tras la muerte de la Duquesa ⁴², sin saber que Gómez de los Ríos ya había cobrado parte de la deuda, por lo que demandó al bordador. En el juicio, el tribunal falló contra Gómez de los Ríos, obligándole a saldar la cantidad mencionada en el vale y al pago de las costas. Pero él no parece que estuviera muy dispuesto a pagar, pues en seis ocasiones distintas se presentaron los alguaciles en su casa para ejecutar la sentencia, sin encontrarle en ella y no pagando hasta marzo de 1765, es decir, cuatro meses después de haberse dictado la sentencia.

Desgraciadamente, en la larga documentación que se conserva sobre el juicio ⁴³, en ningún momento se detallan cuáles ni cuántas o de qué tipo eran las piezas que el artista había realizado para la Duquesa viuda de Osuna. No obstante, a raíz de estos datos, se puede deducir que si trabajó para una de las familias nobiliarias más importantes de la Corte es muy posible que lo hiciera también para otras.

Su obra maestra: el Pontifical del Palacio Real de Madrid

El trabajo de mayor relevancia como Bordador de Cámara fue la realización de un espléndido pontifical destinado a la Capilla del Palacio Real Nuevo, del cual, aunque ha sido ampliamente estudiado, todavía existe alguna pieza inédita.



El manteo de Sancho, estampa grabada en el establecimiento parisino de Jean Baptiste Henri Bonnat, Casa Museo de Cervantes, Valladolid, Fotografía: Javier Muñoz, C.B.



Antonio Gómez de los Ríos, Don Quijote en el castillo del Duque, bordado realizado siguiendo el modelo grabado por Bonnart, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

El conjunto fue fabricado en dos etapas bien diferenciadas; en la primera durante el reinado de Fernando VI, Gómez de los Ríos bordó las piezas de indumentaria y algunos otros ornamentos necesarios para las funciones litúrgicas de la Real Capilla ⁴⁴, todos ellos reseñados en el memorial escrito por el bordador y conservado en la Real Biblioteca ⁴⁵. El extenso conjunto fue comenzado, según se desprende del citado memorial, en 1743 por iniciativa del propio bordador, reconocida por el Monarca con posterioridad, y se dio por concluido en agosto de 1756, cuando el artista presentó la factura final ⁴⁶. Pero el pago completo de la misma no se aprobó hasta el 18 de noviembre de 1756, fecha de

la orden a la Thesorería Mayor para que se satisfagan los trescientos veinte y tres mil ochocientos treinta y un reales y diez y siete mrs. de vn. que faltan para el entero pago de los 853.831rs. y 17 mrs. de vellón a que ascendió el importe del nuevo pontifical que se ha hecho para la Real Capilla, inclusa la gratificación que se dio a los tasadores por su trabajo mediante estar entregados a cuenta de esta obra al bordador Dn. Antonio Gómez de los Ríos 530.000 reales ⁴⁷.

Barreno Sevillano ya apuntó la posibilidad de que los pagos a cuenta, necesarios para la ejecución de una obra de tal magnitud, comenzaran a efectuarse en 1750. De hecho, se puede confirmar que el primero de los mismos se realizó el 10 de febrero de aquel año y ascendió a “30.000 reales con que ha resuelto el rey se socorra a Antonio Gómez Ríos en cuenta del terno que está bordando para la

capilla” ⁴⁸. El rastro de todos estos adelantos se puede seguir en los libros de registro de la época, siendo partidas de dinero de cuantías diferentes que oscilan entre los 50.000 y los 30.000 reales ⁴⁹.

De este primer grupo de ornamentos del Pontifical, una pieza que ha pasado prácticamente desapercibida es el manifestador o pequeño dosel para exponer el Santísimo y



Don Quijote en el castillo del Duque, estampa grabada en el establecimiento parisino de Jean Baptiste Henri Bonnart, Casa Museo de Cervantes, Valladolid, Fotografía: Javier Muñoz, C.B.

que incluso se había dado por perdido⁵⁰, a pesar de haberse conservado en una de las dependencias superiores de la Sacristía de Palacio y estar inventariado, al menos, desde 1948⁵¹.

Pero la pieza más relevante dada por desaparecida y nunca publicada es la alfombra que Gómez de los Ríos bordó para el altar mayor de la Capilla de Palacio y que fue inventariada por primera vez en junio de 2000⁵², al localizarse en el almacén del antiguo Oficio de Tapicería. El bordador la mencionó en su memorial describiéndola detalladamente como “de cinco varas de largo y quatro de ancho” y “bordada...con ocho escudos de varias figuras”⁵³ de las que cuatro de ellas, rematadas por una corona, representan los continentes y las otras cuatro, adornos vegetales. La pieza conserva su forro original en el que aún puede leerse una inscripción manuscrita que reza “altar mayor DE Palacio”. Junto con esta pieza, en el almacén del antiguo Oficio de Tapicería se han podido localizar dos fundas para banquetas y otra alfombra más, piezas a las que me referiré más tarde.

Durante 1746, Gómez de los Ríos compaginó su trabajo en el Pontifical para la Capilla del Palacio Real Nuevo con la labor de bordado, con sedas de colores en matiz y adornos en oro, de un dosel de terciopelo verde⁵⁴ que hasta el momento no se ha localizado y que, por las fechas de su realización, debió servir al Rey en el Palacio del Buen Retiro.

Los primeros encargos de Carlos III

No obstante, con la llegada al trono de Carlos III, el Pontifical fue ampliado por expreso deseo del nuevo Rey, con el bordado de un magnífico dosel con el escudo del Monarca, y varias piezas más, entre las que figuraban un paño para reclinatorio, una alfombra y un sillón⁵⁵. Aunque también se había afirmado que ni el paño de reclinatorio ni esta segunda alfombra se habían conservado, lo cierto es que ambas piezas existen. El paño⁵⁶, al igual que el manifestador, estaba en las dependencias superiores de la Sacristía de Palacio, a las que no debió tener acceso Barreno Sevillano al efectuar su detallado estudio. Por su parte, la alfombra fue también una de las piezas que se inventarió por primera vez al ser encontrada en el almacén del antiguo Oficio de Tapicería, en el año 2000⁵⁷.

Si de la alfombra que el bordador hizo para el altar mayor, en tiempos de Fernando VI, no había ninguna imagen hasta este momento, no ocurría así con la que realizó por orden de Carlos III para el sitial y con el paño de reclinatorio. En el cuadro titulado *El Domingo de Ramos*, pintado por Ferdinand Rouzé en 1876, puede verse esta pieza. El lienzo representa la primera celebración realizada en la Real Capilla con la presencia de Alfonso XII después de la Restauración. El Rey aparece bajo el dosel bordado por Gómez de los Ríos y puede observarse también el paño



Antonio Gómez de los Ríos, Don Quijote armado caballero, bordado realizado siguiendo el modelo establecido por Charles-Antoine Coypel, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

de reclinatorio y la alfombra. Con motivo de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, el conjunto fue instalado en el madrileño templo de los Jerónimos, tal y como puede verse en alguna fotografía de la época y en otra pintura, la de Julio Borrell, que inmortalizó con sus pinceles la ceremonia nupcial. Pronto todo fue devuelto a la Capilla de Palacio, donde permaneció montado de una forma muy similar a como se ve en el lienzo de Rouzé, con la alfombra y el paño de reclinatorio, tal y como estaba en 1935, año en que se publicó una de las primeras guías turísticas del Palacio Real de Madrid, la escrita por L. Lladó, *España: La riqueza artística del Palacio Nacional*⁵⁸, donde aparece fotografiado el conjunto.

En las cuentas que se conservan sobre este encargo⁵⁹, el bordador describió la pieza como

una alfombra con dos asientos, tiene onze medallas, todo Bordado de sedas de varios matices y cuajado de castillos y leones, tiene treinta y ocho varas.

Al hablar de una alfombra y dos asientos de los que no se dice cómo eran, y ofrecer las medidas y las descripciones de manera conjunta, no se puede afirmar rotundamente que se trate de las piezas localizadas en el almacén del antiguo Oficio de Tapicería. Sin embargo, revisando más a fondo la documentación, y leyendo la tasación de las piezas hecha por Miguel de Castro y Tomás del Rey⁶⁰, se puede comprobar que las descripciones coinciden en todos los detalles con la alfombra y las fundas de banqueta del almacén del antiguo Oficio de Tapicería. Los tasadores afirmaban que la alfombra era

cuadrada de cuatro varas y media toda bordada de sedas de Matices con flores, frutas y nueve medallas con figuras y los guecos (*sic*) llenos de castillos y Leones y el fondo todo de seda blanca, sin nada de oro,

mientras que en el caso de los asientos, los tasadores especifican que se trataba de “dos fundas de taburetes de tijera, bordadas de sedas correspondientes adha. Alfombra”.



Don Quijote armado caballero, estampa de Charles-Antoine Coypel, Real Biblioteca, sign. I-H-Cerv-122, grabado nº 2, Madrid, Patrimonio Nacional.

El Dormitorio del Rey en Aranjuez: la última gran obra de Gómez de los Ríos

Antes de dar por concluida la comisión de estas últimas piezas del Pontifical, Gómez de los Ríos fue el encargado de bordar otra obra relevante. En 1762, el Oficio de Tapicería efectuó considerables gastos por “haberse colgado y adornado el cuarto del Rey Ntro. Sr. en el Sitio de Aranjuez”, lugar en el que Carlos III pasaba cada año las jornadas de primavera, que habitualmente comprendían desde el miércoles después de Pascua hasta finales de junio, y también unos ocho días de las jornadas de invierno, en el mes de diciembre, para la caza de las becadas ⁶¹.

Los cambios realizados afectaron al Dormitorio del Monarca, además de a siete piezas interiores y cinco exteriores ⁶², implicando a diferentes artesanos, comerciantes y artistas, entre los que figuraba Antonio Gómez de los Ríos que, como ya he apuntado, realizó el bordado de la colgadura del Dormitorio regio. El Jefe del Oficio de Tapicería, Francisco García de Echaburu, fue el responsable de dirigir todas estas transformaciones y, a través de su factura, presentada el 30 de agosto, se pueden conocer algunos datos interesantes de estos quehaceres, cuyo coste total ascendió a 220.357, 26 reales de vellón que se repartieron entre los diferentes artífices y comerciantes.

El mercader de sedas de la Real Casa, Vicente Merino, y el mercader de lienzos, y proveedor de encerados del Rey, Isidoro del Castillo, sirvieron parte de las sederías utilizadas, como damasco carmesí para colchones y tafetán blanco doble de Valencia para cortinas el primero, y el segundo cotonías de Flandes y lienzos de Holanda para colchas. La proveedora de lana de la Real Casa, Catalina Sopezterras, sirvió la lana blanca fina cardada con la que posteriormente se hicieron cuatro colchones grandes para la cama del Rey.

Los artesanos que participaron en estas transformaciones, y que pertenecían a diferentes oficios, también presentaron sus cuentas. Así, Lucas Ferrer, maestro guadamacilero de la Real Casa, hizo doce cubiertas de mesas. El encargado de hacer siete tarjetas necesarias para la cama del Rey, de taladrar las paredes maestras de la alcoba de S. M., meter unos erros (*sic*) para colgar la cama y de mudar las garniciones de moldura de la sala de conversación, fue el tallista de la Real Casa, Santos Ramos del Manzano. Por su parte, el cerrajero Alfonso Gómez de Horteiga (*sic*) hizo “dos anillos en dos tornillos grandes limados para colgar la cama de S. M.”, así como las cincuenta y cuatro varillas necesarias para las cortinas, con sus correspondientes ciento ocho garruchas y ciento ocho pernios, piezas todas ellas doradas por Julián Pérez, dorador de fuego de la Real Casa, quien también se encargó de dorar las escarpías empleadas para situar una colgadura de lienzo que protegería los bordados de Gómez de los Ríos.

Como pronto se verá, los cameros de Su Majestad, Edmond Le Gougeux y Andrés Ximénez, trabajaron a conciencia en esta redecoración general del Cuarto de Carlos III en Aranjuez, y las cuentas que presentaron, así como la distribución y data de los géneros que emplearon, ofrecen interesante información complementaria sobre las decoraciones de todos estos salones.

En varias de las cuentas presentadas por los diferentes artífices se especifica que los trabajos se realizaron en marzo y abril de 1762, pero sin determinar con exactitud las fechas. Sin embargo, por los rastros documentales que dejó la organización de las jornadas reales de aquel año, se puede llegar a saber exactamente cuándo se terminaron los trabajos de redecoración. El 8 de abril estaba ya

aprobada por el rey la relación...de los individuos...del Cuarto de Infantes menores y señoras Infantas que han de ir sirviendo a S. M. y Altezas en la próxima Jornada de Aranjuez, a fin de que se dispongan los aposentos en aquel sitio...y se les suministre el carruaje que es estilo ⁶³.

El jueves 1 de abril, el Rey se trasladó de El Pardo a Madrid ⁶⁴, donde continuaba el 12 de aquel mes, cuando tuvo efecto la entrada pública del Nuncio en la capital ⁶⁵. Aunque en los libros de registro no se localiza la fecha exacta del traslado de la Corte a Aranjuez, desde el 15 de abril ya hay órdenes firmadas en aquel Real Sitio. Lo cual quiere decir que los trabajos de acondicionamiento y redecoración del Cuarto del Monarca debían estar concluidos para mediados de mes.



Ana Meléndez Durazo, Don Quijote armado caballero, Museo de Bellas Artes de Asturias.



Antonio Gómez de los Ríos, alfombra bordada, bajo el reinado de Fernando VI, para el altar mayor de la Capilla del Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional

Mes y medio resulta poco tiempo para tanto trabajo. Pero todo parece indicar que en Madrid se había hecho ya una gran parte del mismo y en Aranjuez se debió llevar a cabo solamente la instalación definitiva de colgaduras y mobiliario, así como los últimos retoques. Retrocediendo en el tiempo, vemos que el 25 febrero de 1762, Esquilache escribía al Mayordomo del Rey, el Marqués de Montealegre, y le comunicaba que se consignaran

por la Tesorería Mayor, en la forma acostumbrada, los cien mil reales de vellón que pide v. e. en su papel del 18 del corriente, a buena cuenta de los diferentes adornos que se deben hacer en los cuartos de S. M. en el Palacio de Aranjuez ⁶⁶.

Todo había empezado incluso mucho antes de febrero de 1762 ya que los primeros documentos en que se mencionan estos trabajos datan del 7 de septiembre del año anterior, cuando Esquilache notificaba a Montealegre que habían

llegado a Madrid y se hallan en poder de mi mayordomo Don Dionisio Lombardi, las 380 varas de muer amarillo, 550 de tafetán verde, 300 de azul que se comisionaron en Valencia. Las primeras, para colgar la Pieza donde duerme el Rey en Aranjuez y las segundas y últimas para completar el mueble de su Rl. Quarto en el Bn. Retiro; lo participo a v. e. de orden de S. M. a fin de que disponga que el Jefe de Tapicería dn. Franco, de Echaburu recoja y se encargue de dichos géneros en el concepto de haber mandado al referido Lombardi los entregue a qualquier petición del mismo Echaburu ⁶⁷.

Si el moaré amarillo necesario para que Gómez de los Ríos bordara la colgadura del Dormitorio estaba ya en Madrid

a primeros de septiembre de 1761, quiere decir que el encargo de esta sedería a Valencia tuvo que realizarse varios meses antes, o lo que es lo mismo, que la idea de mudar la decoración del Cuarto del Rey en Aranjuez tuvo que surgir prácticamente un año antes de su instalación definitiva, muy probablemente durante la jornada de Aranjuez de 1761.

La factura presentada por Gómez de los Ríos confirma esta hipótesis, e incluso adelanta aun más el inicio de los trabajos, pues el bordador asegura que llevaba trabajando para el Dormitorio del Rey desde el mes de marzo de 1761. Podría ser que el artista comenzara en esta época la preparación de los bordados, eligiendo los hilos, los motivos decorativos y haciendo los cálculos de encuadre de los mismos, ya que, si la tela no llegó hasta septiembre, resulta imposible que él estuviera bordando desde marzo.

El trabajo de Gómez de los Ríos consistió en el bordado de la colgadura de las paredes así como el de seis cortinas y de las tapicerías de tres sillas, cuatro taburetes, un canapé, la mampara de chimenea, una cubierta de mesa y una almohada para rezar. La pieza principal del Dormitorio, lógicamente, era la cama, para la que Gómez de los Ríos bordó únicamente "los remates". La cama que, según se afirma en los documentos, era "de muer de aguas amarillo, bordada de nuditos con flores naturales de colores que se hizo en Nápoles" ⁶⁸, había condicionado toda la obra del bordador español, tanto desde el punto de vista técnico como estilístico. Todo el trabajo de pasamanería que com-



Antonio Gómez de los Ríos, alfombra bordada, bajo el reinado de Carlos III, para el dosel de la Capilla del Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

pletaba la decoración bordada corrió a cargo del cordonero Bernabé Arroyo, que cobró por ello 5.702 reales de vellón.

La factura del bordador no ofrece muchos datos descriptivos, pues se reduce a la mera enumeración de los elementos realizados y algunas medidas. Gómez de los Ríos también presentó a García de Echaburu una relación de los géneros que le habían sido entregados para ser utilizados en su trabajo, pero que tampoco brinda demasiados datos de interés. Como ya había ocurrido con anterioridad, se nombraron tasadores para revisar si el trabajo realizado se correspondía con lo descrito por el bordador y si el costo era el adecuado. Tomás del Rey y Miguel de Castro fueron nuevamente los encargados de hacer esta valoración y, también una vez más, su tasación ofrece algún dato de mayor interés.

En su descripción, se cita con más detalle la técnica empleada y se menciona alguno de los motivos decorativos de la colgadura de las paredes, diciendo que tenía

cuatro jarrones y dos pájaros en los medios de las sobrepuestas y sobreventanas; bordado todo de nuditos y filetes de colores correspondiente a la colgadura de cama; y una lámina en la mampara de chimenea de media vara de alto y tres cuartas de ancho, con onze figuras Manteando a Dn. Quijote, Bordada de sedas flojas.

Esta descripción de los tasadores es la que me ha permitido identificar en el almacén del Oficio de Tapicería el único resto que se conserva de todo el trabajo que Gómez de los Ríos realizó para el Dormitorio del Rey en Aranjuez.

Por todo el trabajo, Gómez de los Ríos presentó una factura de 149.800 reales, que fue rebajada hasta 138.344 reales, tras la valoración de los tasadores. No era la primera vez que se le rebajaba una factura al bordador, pues algo similar había ocurrido con las cuentas del Pontifical. A pesar de esta rebaja, el trabajo del bordador debía de ser una obra verdaderamente excepcional, ya que se comisionó al Camero del Rey, Andrés Ximénez, la ejecución de una "colgadura de olandilla (sic) escarolada para cubrir hasta el suelo la pieza del Dormitorio de S. M. en su palacio de Aranjuez, para reservarla del polvo", cobrando por el trabajo 1.481 reales de vellón.

Otra labor importante efectuada por Ximénez, con la colaboración de Le Gougeux, para la decoración del Dormitorio, fue el montaje de la colgadura de cama venida de Nápoles. Para ello, y entre otros muchos materiales, emplearon 80 varas de holandilla con las que confeccionaron el forro de las distintas piezas y 78 varas de galón de seda escarolado para adornar las cortinas de abrigo de la cama. También corrió de su cuenta la hechura de los colchones y almohadas necesarios. Igualmente trabajaron en la confección e instalación de un gran número de elementos textiles, como colgaduras, sobremesas o cortinas de las diferentes salas que formaban el Cuarto del Monarca.

En 1762, el Rey permaneció en Aranjuez dos meses, disfrutando de toda esta nueva decoración, pues sí, como ya he dicho, llegó allí a mediados de abril, resolvió



Antonio Gómez de los Ríos, El manto de Sancho, que decoró la pantalla de chimenea del Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

restituirse al Real Palacio del Buen Retiro con el Príncipe Nuestro Señor y Señores Infantes e infantas, la Reina Madre Nuestra Señora y el Infante Don Luis, el miércoles 16 del corriente mes de junio ⁶⁹,

con la declaración de guerra a Portugal ya firmada en aquel Real Sitio unos días antes de su retorno a Madrid ⁷⁰.

El trabajo en el Dormitorio de Carlos III en Aranjuez fue la última obra de empeño de Antonio Gómez de los Ríos, que moriría en El Escorial el 5 de noviembre de 1765 ⁷¹. Su hijo Carlos ⁷², Ayuda de la Real Tapicería, igualmente alcanzaría el cargo de Bordador de Cámara, y, como su padre, sería maestro de bordado, esta vez iniciando a la Infanta María Josefa en tan noble arte ⁷³. Su nieto Domingo, primero como Mozo y luego como Ayuda de la Tapicería, también debió realizar trabajos de bordado a tenor de lo que se explica en la documentación, y a pesar de que el Rey decidió "no concederle la gracia que ha solicitado del título de Bordador de Cámara" ⁷⁴, a mediados de marzo de 1788.

El último descendiente de Gómez de los Ríos del que quedan rastros documentales fue su bisnieto Lucas, propuesto por primera vez en 1794 por su padre para cubrir la plaza de Mozo de Oficio de la Real Tapicería, alegando que tenía "18 años, buena talla, disposición y robustez, que sigue el mismo arte del bordado" ⁷⁵. Juró este cargo finalmente el 20 de junio de 1796 ⁷⁶. Si ni Domingo ni Lucas llegaron a ser nombrados Bordadores de Cámara, probablemente se debió a que ya había hecho su brillante aparición en la Corte Juan López de Robredo, el otro gran Bordador de Cámara del siglo XVIII.

Notas

* Quiero agradecer la ayuda que he recibido, para la realización de este trabajo, por parte de Ana García Sanz, Chantal Gastinel-Coural, Elena Santiago Páez, José Manuel Matilla, José Gabriel Moya Valgañón, Jesús Urrea y muy especialmente del personal del Archivo General de Palacio.

¹ J. Domínguez Bordona, "Noticia de un pontifical bordado para Fernando VI", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, desde ahora AEA, tomo X, 1934, pp. 269-271; F. Niño Mas, "Una obra del bordador de Cámara Antonio Gómez de los Ríos", AEA, 45, 1941, pp. 309-311; M^a L. Barreno Sevillano, "Capilla del Palacio Real de Madrid. Pontifical Bordado", *Reales Sitios*, desde ahora RS, nº 56, 1978, pp. 17-28; ídem, "Doseles Bordados para la Corona Española en el siglo XVIII (1)", RS, nº 59, 1979, pp. 57-64; Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières. 1746-1808*, París, 1986, pp. 216 y 316.

² M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 17 [op. cit. n. 1], menciona la transcripción realizada por J. Domínguez Bordona, 1934 [op. cit. n. 1] del manuscrito de A. Gómez de los Ríos, *Breve compendio y sumaria relación de las piezas de que es compuesto un Pontifical bordado de Oro, Sedas, y Aljófár, y la Historia Sagrada, que en ella se contiene*, conservado en la Real Biblioteca, sign. IX/4539.

³ Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Expediente Personal, desde ahora EP, Caja 450/3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ AGP, Reinados, Carlos III, Cámara, Leg. 203(2).

⁷ M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 17 [op. cit. n. 1].

⁸ AGP, EP, Caja 450/3.

⁹ M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 18 [op. cit. n. 1]. Sobre los años italianos pasados por el entonces Infante de España, véase J. Urrea, *Itinerario Italiano de un monarca Español, 1731-1759*, Madrid, 1989.

¹⁰ M. A. Pérez Samper, *Isabel de Farnesio*, Madrid, 2003, pp. 19, 47 y 137.

¹¹ T. Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid, 2002, pp. 86-87.

¹² Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986, p. 386.

¹³ L. de Rouvroy, Duque de Saint-Simon, *Memoires (1721-1723)*, París, 1988, vol. VIII, p. 260: "Mientras que el rey hacía esta corta comida, la azafata traía a la reina algo para trabajar en tapicería... Grimaldo desplegaba sus papeles, sacaba de su bolsa una escribanía y trabajaba con el rey y la reina cuya tapicería no le impedía dar su opinión". Conviene aclarar que en francés el término *tapisserie* no solo hace referencia a la fabricación de tapices, pues también se aplica a las labores de bordado sobre cañamazo con puntadas de *demi-point* o *point de tapisserie*.

¹⁴ Como ejemplos baste citar la adquisición en Italia del conjunto de cama imperial y dosel que desde 1788 se utilizaron en la exposición pública de los cadáveres de los Reyes de España y el encargo de diversos conjuntos, tales como las colgaduras bordadas para el Salón del Trono y el llamado Salón Gasparini, o también la encomienda al propio Gómez de los Ríos de la ampliación, con un magnífico dosel del Pontifical que el artista había bordado para su hermano Fernando VI.

¹⁵ AGP, Reinados, Carlos III, Leg. 203(2).

¹⁶ AGP, EP, Caja 450/3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Según se desprende de las firmas y las fechas de algunos de los 19 cuadros (de un total de 25) que actualmente se conservan repartidos entre el Patrimonio Nacional y el Museo de Navarra, como se verá más adelante.

²⁰ AGP, Sección Histórica, Caja 113/17.

²¹ Recordemos que sí que prestó sus servicios en las jornadas de Badajoz y Andalucía, AGP, EP, Caja 450/3 y M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 17 [op. cit. n. 1].

²² AGP, Sección Histórica, Caja 113/17 y AGP, EP, Caja 450/3, Factura correspondiente a dos cuadros bordados presentada el 28 de marzo de 1741.

²³ A. E. Pérez Sánchez, "La imagen de los tres mitos en la pintura", *Tres mitos españoles, La Celestina, Don Quijote y Don Juan*, Cat. Expo., J. L. Diez (com.), Madrid, 2004, pp. 83-84.

- 24 M. Torrión y B. Torrión, "De Felipe de Anjou, Enfant de France, a Felipe V: la educación de Telémaco", en *El arte en la corte de Felipe V*, Cat. Expo., M. Morán Turina (com.), Madrid, 2002, pp. 71-74; M. Torrión, "Felipe V bibliófilo. El peso de Francia en la Red Librería Pública", en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760, de Felipe V a Fernando VI*, Cat. Expo., Elena Santiago Páez (dir. coord.), Madrid, 2004, p. 58; *Ibidem*, "Libros y manuscritos personales de Felipe V", pp. 197-199.
- 25 P. Benito García, "Una escena del Quijote bordada por Antonio Gómez de los Ríos para el Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez", *AEA*, 298, 2000, pp. 63-66.
- 26 Del conjunto total de 24 cuadros de la colección Montpensier, actualmente 12 pertenecen al Museo de Navarra, (nº de registro 3354, código del Inventario General de Bienes Muebles: IM060000404). Se desconoce el paradero de los seis restantes, que podrían ampliar la información en cuanto a fechas de ejecución en el caso de encontrarse alguno de ellos fechado. No quiero dejar pasar esta ocasión sin agradecer al Museo de Navarra, a su Director, Francisco Javier Zubiaur, y muy especialmente a Mercedes Jover, la inestimable ayuda que siempre me han prestado en relación con este asunto.
- 27 PN, Inv. nº: 101995603, 10199598, 10199602, 10199599, 10199601 y 1019600, respectivamente.
- 28 P. Benito García, 2000 [op. cit. n. 25].
- 29 Deseo destacar aquí el excelente trabajo de restauración realizado por Purificación Cereijo en el bordado que adornó el Dormitorio de Carlos III en Aranjuez, así como el que está llevando a término en las escenas recientemente compradas por el Patrimonio Nacional.
- 30 Raso de 8, escalonado 3. En la parte inferior de la cartela de la escena de *La batalla con los cueros de vino*, aun puede verse un fragmento de su orillo, tejido en raso rojo con una fina banda central blanca en el centro y 5 cordelinas en el extremo.
- 31 Únicamente en la escena de *La primera salida de Don Quijote en busca de aventuras*, Gómez de los Ríos no empleó arpillera en la zona de la cartela, sino que realizó el bordado del texto y el escudo directamente sobre el tafetán forrado de un papel encolado. Sospecho que podría haber sido ésta la primera escena realizada por el bordador, y parece fácil suponer que, no completamente contento con el resultado, a partir de entonces bordara el resto sobre el tafetán forrado de fina arpillera.
- 32 Lugar que habría quedado sin bordar.
- 33 Trascrito por J. Domínguez Bordona, 1934, pp. 269-271 [op. cit. n. 1], y citado por M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 18 [op. cit. n. 1].
- 34 Doce en el Museo de Navarra y siete en el Patrimonio Nacional.
- 35 A. F. Didot, *Les graveurs de portraits en France: catalogue raisonné de la collection des portraits de l'école française*, Nieuwkoop, 1977, pp. 43-50.
- 36 Sobre la indumentaria de la época es obligada la consulta de la magnífica obra de C. Bernis, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, 2001.
- 37 Recordemos que de la colección total de 24 piezas que pertenecieron a los Duques de Montpensier, actualmente sólo se conoce el paradero de 18.
- 38 Sobre la serie de tapices tejida en la manufactura francesa de los Gobelinos debe consultarse M. Femaille, *État general des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins: depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, volumen 3, París, 1903-1913.
- 39 Como ejemplo baste citar los doce pasajes pintados por Ana Meléndez Durazzo y bellamente enmarcados en dos grupos de seis, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Asturias.
- 40 Sobre esta edición existe abundante bibliografía. Puede consultarse el reciente y completo estudio de J. de Blas y J. M. Matilla, "Imprenta e ideología. El Quijote de la Academia", en *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII-XIX*, Cat. Expo., P. Lenaghan (com.), Madrid, 2003, pp. 73-117.
- 41 Archivo de Protocolos de Madrid, Protocolo nº 17098, fol. 71.
- 42 La Duquesa viuda de Osuna, Francisca Bibiana Pérez de Guzmán, murió en 1748. Cfr. J. Moreno de Guerra y Alonso, *Guía de la Grandeza de España. Historia genealógica y heráldica de todas las casas que gozan de esta dignidad nobiliaria*, Madrid, 1918, p. 157.
- 43 AGP, Sección Jurídica, Caja 176, Exp. 1.
- 44 F. Niño Mas, 1941 [op. cit. n. 1]; M^a L. Barreno Sevillano, 1978 [op. cit. n. 1], y J. L. Valverde Merino "The Pontificals of Ferdinand VI", en *The Majesty of Spain. Royal collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional*, Cat. Expo. J. Morales Vallejo y L. Ruiz Gómez (coms.), Nueva York, 2001, pp. 166-169.
- 45 J. Domínguez Bordona, 1934 [op. cit. n. 1].
- 46 M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 18 [op. cit. n. 1].
- 47 AGP, Registros, Libro 152, orden nº 127, fol. 247v.
- 48 AGP, Registros, Libro 151, orden nº 9, fol. 89.
- 49 También quedan rastros documentales de estos pagos en el Archivo General de Simancas, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, Leg. 387.
- 50 M^a L. Barreno Sevillano, 1978, p. 18 [op. cit. n. 1].
- 51 Todavía puede consultarse una ficha de inventario manuscrita redactada en ese año. El número de inventario actual es PN, Inv. nº 10006460.
- 52 PN, Inv. nº 10197000.
- 53 Con su fleco, la alfombra mide 409 x 339 cm., por lo que coincide con las medidas dadas por el bordador. J. Domínguez Bordona, 1934, p. 271 [op. cit. n. 1].
- 54 M^a L. Barreno Sevillano, 1979, p. 59 [op. cit. n. 1].
- 55 *Ibidem*.
- 56 PN, Inv. nº 10006449.
- 57 PN, Inv. nº 10201020.
- 58 L. Lladó, *España: La riqueza artística del Palacio Nacional*, Barcelona, 1935, láms. 92 y 94.
- 59 Citadas por M^a L. Barreno Sevillano, 1979, p. 59 [op. cit. n. 1].
- 60 Sobre este bordador, véase M^a L. Barreno Sevillano, "Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *AEA*, 187, 1974, pp. 275-276.
- 61 Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, tomo II, Madrid, 1898, pp. 43 y 58.
- 62 La documentación completa, con todos los gastos que ocasionaron estos cambios se encuentra en AGP, Reinados, Carlos III, Leg. 87(1).
- 63 AGP, Registros, Libro 115, fol. 161.
- 64 *Ibidem*, fol. 141.
- 65 *Ibidem*, fol. 147.
- 66 *Ibidem*, fol. 36v.
- 67 *Ibidem*, fol. 89v.
- 68 No era esta la única cama que Carlos III había traído de Italia. A este respecto pueden consultarse P. Benito, "La muerte de Carlos III", *Antología de Belle Arti*, 55-58, 1998, pp. 22-29.
- 69 La orden fue dada en Aranjuez el 4 de junio de aquel año, AGP, Registros, Libro 115, fol. 173.
- 70 La guerra fue decretada el 12 de junio y el 15 el Rey firmó un manifiesto prohibiendo el comercio en España de productos portugueses, transcrito íntegramente por Modesto Lafuente en su *Historia General de España*, Barcelona, tomo 14, 1889, pp. 140-142.
- 71 AGP, EP, Caja 450/3.
- 72 En AGP, Sección Jurídica, Caja 150, exps. 2 y 7, se recoge la documentación de sendos y sucesivos pleitos del Conde de Villapaterna, por deudas de arrendamiento de unas casas en la calle Ancha de San Bernardo, esquina con la del Pez, contra Carlos Gómez de los Ríos, por 3.000 reales, y contra Francisco Gómez de Ríos por 1.500 reales, mencionando a ambos como Bordadores de Cámara. Es éste el único rastro documental que he encontrado sobre Francisco, pues no existe ningún expediente personal referente a tal persona ni lo he localizado en las nóminas de la época. Curiosamente en el pleito en su contra, cuando el alguacil acude a la citada casa para intentar cobrar los 1500 reales, y levanta acta, habla de Carlos y no de Francisco, lo que me induce a pensar que Carlos y Francisco podrían ser la misma persona.
- 73 M^a L. Barreno Sevillano, 1974, pp. 276-277 [op. cit. n. 60].
- 74 AGP, EP, Caja 450/5.
- 75 *Ibidem*.
- 76 AGP, EP, Caja 450/6.

De Miramar a Guadacorte. La influencia inglesa en la arquitectura de recreo del Campo de Gibraltar

Por Ana Aranda Bernal
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

El Campo de Gibraltar es un territorio singular, desde la antigüedad el carácter fronterizo le ha impuesto su marca. Pero a partir del siglo XVIII, cuando el límite que divide las naciones ya no estaba cerca, sino en el interior de estas tierras, son muchos los rasgos que marcan su diferencia con el resto de Andalucía. Numerosas publicaciones se han encargado de estudiar la historia y peculiaridades sociales, económicas y demográficas de las tierras que rodean la Bahía de Algeciras. Pero en pocos casos se han analizado las consecuencias que esta situación ha provocado en las manifestaciones arquitectónicas y artísticas de las poblaciones que forman la comarca más meridional de España. La arquitectura que se va a analizar aquí es producto de la convivencia de las culturas hispana y británica en un espacio tan reducido. Aunque, en este caso, referida a una elite social que edificó grandes mansiones en las que recrearse durante su tiempo libre, sin perder de vista los beneficios de la explotación agropecuaria y forestal de sus fincas.

El principio de esta historia arranca en agosto de 1704. Debido a uno de los movimientos de la Guerra de Sucesión, el Peñón de Gibraltar fue ocupado por una escuadra angloholandesa. Esta situación de pérdida para la Corona española se confirmó con la firma del tratado de Utrecht en el año 1713, momento en que la ciudad se con-

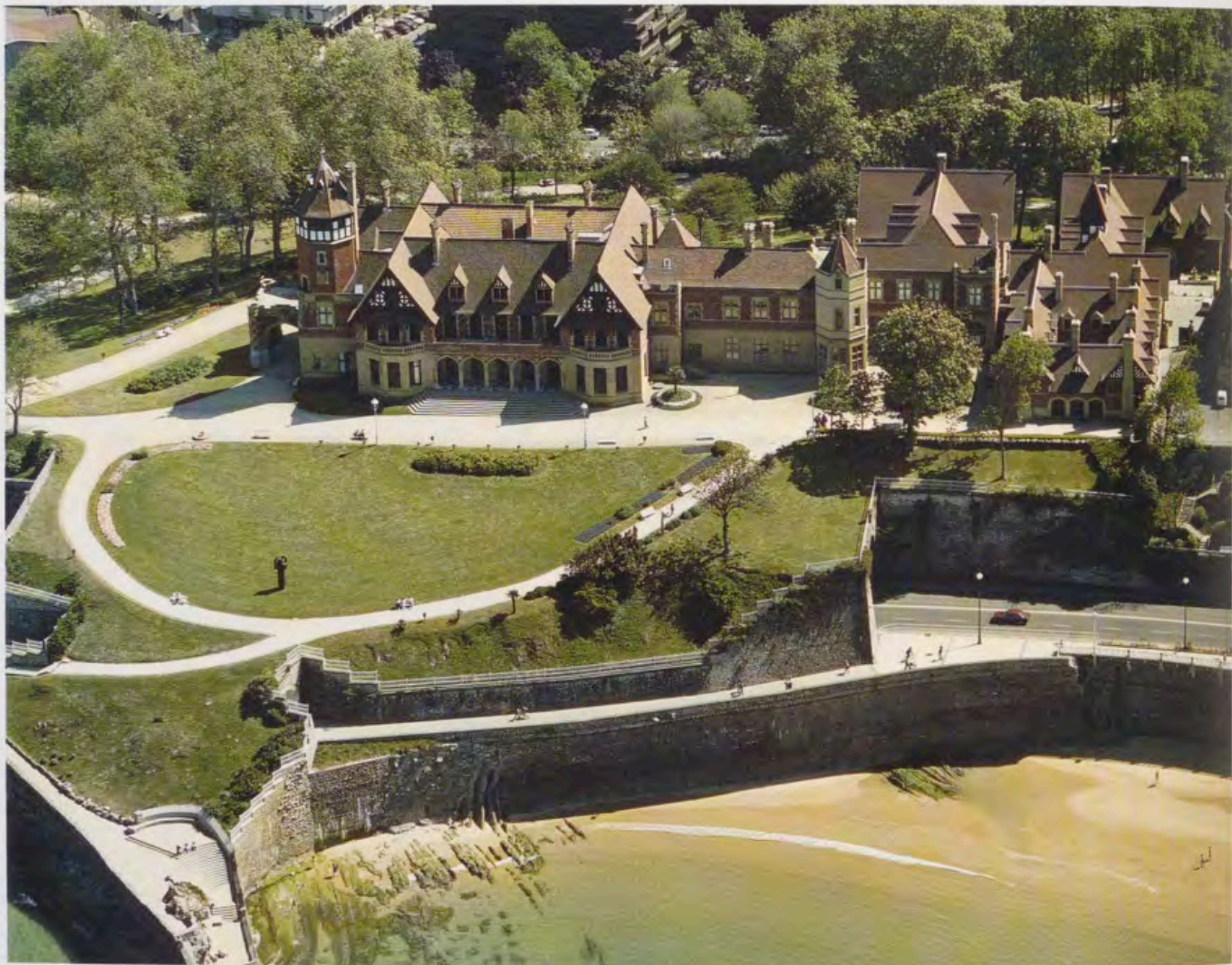
virtió en colonia inglesa. Una de las consecuencias inmediatas de la nueva situación fue el clima de enfrentamiento que a lo largo del siglo XVIII se generó entre los nuevos gibraltareños y los habitantes de las poblaciones del entorno, muchos de ellos exiliados de la ciudad perdida. Este desencuentro entre ambos lados de la frontera tuvo su correspondencia militar en los sitios y bloqueos que se sucedieron infructuosamente con el fin de recuperar los antiguos dominios de España.

Sin embargo, al poco de comenzar la centuria siguiente, el fin de la Guerra de Independencia, en la que españoles y británicos olvidaron temporalmente su enemistad para luchar juntos contra los franceses, marcó el inicio de un largo período de paz entre Gibraltar y su antiguo Campo. Aunque se podrían citar algunos encontronazos, una relativa buena vecindad se extendió hasta la década de los años treinta del siglo XX, permitiendo a los gibraltareños ensanchar el muy reducido y asfixiante territorio de la colonia con intereses, actividades y propiedades en el resto de la comarca.

Esta expansión propiciaría que en el Campo de Gibraltar se adoptasen una forma de vida y modelos arquitectónicos singulares. La arquitectura inglesa, victoriana y eduardia-



Vista de la Bahía y Gibraltar en la estampa Carteia.



Palacio de Miramar, San Sebastián, Fotografía: Paisajes Españoles.

na, es tomada como modelo para la reforma o construcción, entre otras, de cuatro fincas ubicadas en la comarca del Campo de Gibraltar: La Almoraima, ubicada en el municipio de Castellar; la conocida como Casita de Campo de San Martín del Tesorillo, en Jimena de la Frontera; y otras dos en Los Barrios, llamadas Guadacorte y Monte de la torre. La Almoraima formaba parte de las propiedades del Duque de Medinaceli, mientras que las otras tres pertenecían a la rama gibraltareña de la familia Larios.

Sin embargo, la anglofilia que podría deducirse de la muy cercana y potente influencia gibraltareña, no justifica por completo la elección de estos modelos estilísticos. Un segundo factor es determinante, la estrecha relación del Duque de Santo Mauro, Mariano Fernández de Henestrosa -padrastro y tutor del joven Duque de Medinaceli-, con la arquitectura victoriana que se estaba desarrollando por las mismas fechas en la cornisa cantábrica. En especial, con las obras del arquitecto victoriano Ralph Selden Wornum, que diseñó para la Reina María Cristina el Palacio de Miramar en San Sebastián y para el propio Santo Mauro el de Los Hornillos, en la provincia de Santander ². Como

último eslabón de la cadena hay que señalar el conocimiento de estas formas arquitectónicas alcanzado por los Larios a través del aristócrata y de sus viajes a los lugares puestos de moda por los veraneos regios.

Todas las fincas campogibraltareñas que se van a analizar constituyeron explotaciones agropecuarias, cobrando gran trascendencia el aprovechamiento forestal. Por tanto, la arquitectura estaba ligada formal y compositivamente a los sistemas de producción ³. Pero, como es habitual, ello no resulta un impedimento para que la evolución general de la arquitectura y de los estilos artísticos deje huella en algunos de sus elementos, especialmente en la vivienda principal, conocida por señorío o casa grande ⁴.

A la función económica se añaden, con un relieve inusitado, la demostración del *status* de sus dueños y la de recreo, que comprende el ejercicio de los deportes de moda en el imperio británico y la caza de las más variadas especies: jabalís, venados, zorros, aves y pesca. Estas actividades se convierten en el pretexto para organizar frecuentes reuniones en las que coincidían miembros de las dos

familias promotoras y los numerosos aristócratas que les visitaban habitualmente ⁵.

En relación con estas funciones de carácter social, conviene advertir que, desde el siglo XVI, las necesidades provocadas por las largas estancias de los propietarios en las fincas, obligaron a introducir determinadas formas que señalaran el prestigio de las familias, sin olvidar las comodidades de los palacios urbanos ⁶. Ya en los tratados italianos del Renacimiento la teoría arquitectónica sobre la villa aparece perfectamente articulada en unos principios que culminan en la obra de Palladio. La trascendencia de éste en las construcciones rurales inglesas desde el siglo XVIII, los *cottages* que sirven de modelo a las edificaciones campogibaltareñas de fines de la centuria siguiente, singulariza estas obras con respecto a la evolución que se produce en el resto del campo andaluz desde el Barroco, cuando se configuran los modelos más extendidos de haciendas y cortijos.

La teoría italiana asumida por los ingleses establece que la villa debe contar con cuatro requisitos imprescindibles: *comodidad, sabiduría, belleza y magnificanza* ⁷. La *comodidad* tendría carácter económico, la villa debía estar unida a una finca agrícola de amplias dimensiones, con un acceso fácil y rápido a las tierras de cultivo y buena salida de los productos hacia los mercados urbanos. El concepto de *sabiduría* hace referencia al fortalecimiento del cuerpo y el espíritu a través de los ejercicios deportivos al aire libre, principalmente caza, pesca o hípica, adoptándose el antiguo estilo de vida caballeresco y cortesano por parte de la nueva burguesía urbana. Los requisitos de *belleza y magnificanza*, convierten la villa, a través de sus elaboradas formas arquitectónicas y decorativas, en la demostración del prestigio y poder de sus propietarios.

A estos conceptos hay que sumar el hecho de que la casa, en todas sus variantes nobles, tanto urbanas como rurales, había sido la gran protagonista de la arquitectura inglesa a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Como consecuencia, se ocuparon de su diseño los más prestigiosos arquitectos y fueron editadas monografías, colecciones de diseños y publicaciones periódicas que favorecieron la propagación de las formas victorianas y eduardianas entre la clientela culta de casi todo el mundo ⁸. Es evidente que las construcciones campogibaltareñas son rarezas ajenas a la tradición de la arquitectura rural andaluza, pero enlazan con esta corriente constructiva que, sin ser la vanguardia estilística, se va a dar por las mismas fechas en todo el mundo ⁹.

Aunque, por las circunstancias comentadas, en este entorno de la Bahía de Algeciras son aplicables las generalidades de la arquitectura inglesa, se produce cierta simplificación en la manera de distribuir los espacios con respecto a los modelos realizados en Inglaterra, así como una mayor austeridad decorativa ¹⁰. Los materiales son importados o fabricados expresamente para coincidir con los

británicos. De manera generalizada, aunque no exclusiva, se emplea la teja plana en las cubiertas, sobre las que se elevan estilizadas chimeneas con las salidas de humos agrupadas. El gusto victoriano por los revestimientos de ladrillo visto se diluye y, aunque en algunas viviendas se mantienen los entramados de madera, ahora las fachadas aparecen enfoscadas. Para el recercado de los vanos se emplean sillares de piedra artificial, colocados además en las cantoneras de los edificios a manera de refuerzo visual.

Los volúmenes asimétricos tan característicos de la arquitectura victoriana se regularizan en las construcciones eduardianas. Aunque todavía se adelanta hacia el exterior un pequeño porche y los miradores, siendo el *bay-window* -mirador no volado de planta poligonal- la tipología característica de la comarca. En cuanto a las ventanas, en el Campo de Gibraltar no se emplean las tradicionales inglesas de guillotina, se eligen siempre las batientes, pero es habitual encontrarlas divididas por montantes con múltiples paneles de cristal. Casi siempre están protegidas por contraventanas de persianilla en madera pintada de verde, elemento que llegó a arraigar tanto en la estética campogibaltareña que serán utilizadas, especialmente en San Roque y Los Barrios, en la mayoría de las construcciones contemporáneas ajenas al resto de las formas importadas de Inglaterra.

La primera intervención de influencia inglesa en una finca del Campo de Gibraltar se produjo en La Almoraima. Esta propiedad toma su nombre de una torre medieval cercana, que había sido desde el siglo XVI una ermita, acogiendo más tarde una comunidad de mercedarios ¹¹. Cuando en 1839 el proceso desamortizador obliga a los monjes al abandono del convento, el edificio no salió a subasta, pues



Palacio de Los Hornillos, Las Fraguas de Iruña, Santander.
Fotografía: José Miguel del Campo.



Descanso durante la cacería, Duques de Medinaceli,
Familia Laríos e invitados.

el XV Duque de Medinaceli, que disfrutaba del señorío jurisdiccional de Castellar, en cuyo término se encuentra La Almoraima, alegó que el monasterio nunca había pertenecido a la Orden, sino que era un bien reversible, y así retornó a la Casa Ducal en 1861.

La devolución de la finca a los Duques coincidió con el auge de la industria corchera que comenzaba a sustituir a la maderera, lo que convirtió a La Almoraima, con sus bosques de alcornoques, en el centro económico de Castellar de la Frontera. Todos los vecinos de la villa dependían, de una u otra forma, del trabajo temporal que les proporcionaban el administrador del Duque y los contratistas que monopolizaban la explotación. A los ingresos obtenidos gracias a la madera y el corcho, hay que añadir los jornales que se conseguían durante la temporada de caza.

Es probable que la restitución de La Almoraima a la Casa de Medinaceli no hubiera tenido más trascendencia sin mediar el espíritu emprendedor de quien era Duquesa de Medinaceli por aquellos años, Ángela Pérez de Barradas¹². Sus inquietudes explican que, al poco de recuperar la familia La Almoraima, un edificio bastante decrepito que llevaba veinte años habitado sólo por un capellán, acometiera la primera reforma que otorgó un uso no religioso al edificio. Entre 1864 y 1865 se realizaron las obras, centradas en adaptar una parte para la función administrativa de la explotación y darle más empaque a la fachada, en la que se abren altos ventanales apuntados, acordes con el gusto historicista del momento.

Sin embargo, a partir de 1879, varios acontecimientos familiares repercutirán de manera directa en la arquitectura de La Almoraima. En esa fecha el XVI Duque de Medinaceli, primogénito de la Duquesa Ángela, moría en un accidente de caza al poco de contraer matrimonio con Casilda Salabert, dejando un hijo póstumo. La joven viuda

volvió a casarse en 1884 con Mariano Fernández de Henestrosa, el mencionado Duque de Santo Mauro, un diplomático que se convirtió en tutor del pequeño Medinaceli y promotor de las obras que se realizaron en la finca a fines de los años ochenta.

Ya se ha visto cómo Fernández de Henestrosa había demostrado interés por la arquitectura, actividad que compaginó con sus funciones en la Corte¹³. En el tiempo que media entre la inauguración del Palacio donostiarra de Miramar y la firma de los planos de su casa de campo de Los Hornillos, ambos diseñados por Ralph Selden Wornum, los Duques de Santo Mauro, que sólo llevaban tres años casados, decidieron reformar La Almoraima (1887-1894). Ellos no sólo vieron la finca como el centro de una importante explotación forestal, mejorada en estos años por la construcción del ferrocarril, sino como lugar de recreo en donde practicar la caza, una de las actividades preferidas por la familia.

Ese nuevo uso obliga a adaptar una vez más el edificio, ahora como residencia de temporada de la familia ducal, sus invitados y numerosos sirvientes, pues aunque la ocuparán unas pocas semanas al año precisan todas las comodidades posibles. Además, las obras ordenadas por Ángela, la abuela del pequeño Medinaceli, no habían borrado la impronta conventual de La Almoraima, lo que parecería impropio para una casa de recreo que incrementaba su importancia en la vida familiar y, por tanto, debía manifestar en las formas el prestigio de sus propietarios¹⁴.

Aunque la remodelación, dirigida por un desconocido arquitecto inglés, no modifica la estructura anterior del edificio y no se puede hablar decididamente de una estética victoriana, si es evidente la influencia inglesa¹⁵. Se distribuyen y decoran las estancias para sus nuevos usos, la fachada se transforma con unos pocos toques y se levanta la torre, en donde lo neogótico y el aire colonial del remate la convierten en el elemento más singular del conjunto. La capilla del antiguo convento permaneció intacta y el espacio se mantuvo ordenado en torno a los dos patios preexistentes, el principal acogió las dependencias habitadas por la familia ducal -dormitorios, vestidores, salones, sala de billar, comedor, baños, etc.-, mientras que el segundo, llamado del establo, se utilizará como zona de servicio.

En los años siguientes, con la casa perfectamente equipada, las temporadas de caza se fueron sucediendo con la asistencia de familiares y amigos, entre los que se reunía buena parte de la nobleza española, destacando dos visitas que quedaron recogidas en amplios reportajes fotográficos. La primera se produjo en febrero de 1906, cuando llegaron al apeadero de La Almoraima, en un tren lujosamente engalanado, los representantes de los trece países que estaban celebrando la Conferencia de Algeciras, acompañados de la prensa acreditada. Y en 1914 era la Duquesa de Medinaceli

quien invitaba a la Reina Victoria Eugenia a pasar una jornada en La Almoraima.

Las otras tres fincas campogibraltareñas de influencia inglesa pertenecieron a la familia Larios. Desde la Rioja habían emigrado a Málaga a principios del siglo XIX, aunque Pablo Larios, uno de los hijos, abandonó pronto esta ciudad para establecerse en Gibraltar durante la Guerra de Independencia. Allí se dedicó al comercio y la banca aprovechando las ventajas económicas que se disfrutaron en la ciudad hasta mediados de la centuria.

La nueva firma se llamó Larios Hermanos y mantuvo siempre estrechas relaciones con la rama malagueña de la familia, aunque se integraron plenamente en la sociedad del Peñón y en los años siguientes consolidaron su fortuna también en la comarca. Sin embargo, el estilo de vida anglófilo que dio lugar a la arquitectura que nos interesa llegará con la última generación del siglo XIX, la de los nietos del primer Larios que se estableció en la colonia. Se trataba de los cinco hijos de Pablo Larios y Leocadia Sánchez Piña, especialmente Pablo, Carlos y Ernesto. Hubo razones suficientes para ello, eran ciudadanos británicos de Gibraltar, iban a heredar una considerable fortuna y cada vez resultaban más naturales sus relaciones con la nobleza española e inglesa.

El primero en destacar fue Pablo Larios, que en 1891 regresó a Gibraltar después de concluir sus estudios en Inglaterra y Alemania. Inmediatamente fue elegido presidente del *Calpe Hunt*, club deportivo dedicado, entre otras actividades sociales, a la caza del zorro. Asumió sus responsabilidades hasta el punto de cuidar la jauría a su costa, organizando las cacerías en los terrenos campogibraltareños de la familia. Pero, además, formó con sus hermanos un equipo de polo, deporte que practicaban en el *Polo Club* fundado por los oficiales ingleses de la guarnición gibraltareña y cuyas instalaciones se encontraban en Campamento, es decir, en territorio español y a varios kilómetros de la frontera. Fue aficionado a las carreras de caballos y al *cricket*, redactó las leyes de pesca que han regido en España durante muchos años y practicó el remo, para lo que se hizo construir un embarcadero propio en las aguas del río Guadacorte.

La descripción de estas actividades sirve para justificar, tanto el uso de los modelos de las villas renacentistas adaptados en la Inglaterra del siglo XVIII, como la imposibilidad de desplegarlas en el muy reducido territorio de la Roca, por lo que éstas se fueron desbordando por las fincas propiedad de la familia en el Campo de Gibraltar. Además, los Larios habían alcanzado una posición social que les permitía codearse y emparentar con la nobleza,



Fachada principal de la Casa Convento de La Almoraima, Castellar de la Frontera, Cádiz.



Visita de la Reina a La Almoraima en 1914, Duque de Medinaceli y Doña Victoria Eugenia.

olvidando su origen de comerciantes. Y esto requería unas casas que simbolizasen el *status* de sus dueños, de su riqueza y del orgullo familiar.

Desde los últimos años del siglo XIX venían utilizando la Casita de Campo de la colonia agrícola de San Martín del Tesorillo para huir durante los períodos de descanso de las estrecheces de Gibraltar, pero esta edificación no tenía prestancia suficiente, el mismo apelativo con el que era nombrada por la familia así lo demuestra. Por ello, en los primeros años del siglo XX emprenden la construcción de dos mansiones situadas en sendas fincas de Los Barrios y conocidas como Guadacorte y Monte de la Torre.

La finca del Tesorillo había sido comprada a la Casa Ducal de Medina Sidonia en 1869, con la participación, al cincuenta por ciento, de los Larios de Málaga y de Gibraltar. Tras las adquisiciones iniciales se fueron realizando otras a diferentes propietarios hasta que en 1887 se constituye la Sociedad Industrial y Agrícola del Guadiaro (SIAG), que llegó a gestionar toda la vega de este río. Como forma de explotación de los terrenos se fundaron una serie de colonias agrícolas, siendo una de ellas la de San Martín del Tesorillo, declarada en 1879 en el antiguo cortijo de Montenegro Bajo ¹⁶. Precisamente aquí, en un promontorio, los mismos arquitectos y albañiles que levantaron la mayor parte del pueblo, construyen hacia 1882 la Casita de Campo que alojaría a la familia en sus estancias temporales durante cincuenta años. Además de su entidad

arquitectónica tiene el valor de haber servido de elemento a partir del cual se urbaniza la colonia.

Tanto la distribución como los materiales -paredes encaladas y cubiertas de teja morisca- nos remiten a la más genuina arquitectura tradicional, aunque con un poco afortunado aspecto macizo. Sin embargo, contiene algún elemento, quizá respondiendo a reformas posteriores a la construcción, que hablan de la influencia inglesa. Concretamente el pequeño porche de aspecto rústico, con su entramado de madera cubierto por un tejadillo que intenta destacar la puerta principal de la planitud de la



Casita de Campo de San Martín del Tesorillo desde el jardín.
Entidad Local Autónoma de San Martín del Tesorillo, Cádiz.

fachada, así como el mirador poligonal que da al jardín y que adquiere un desarrollo tan desproporcionado que casi se convierte en una torre. Media casa está rodeada por un parque de una hectárea, en cuyas terrazas ajardinadas se introdujeron especies vegetales innovadoras y en donde los Larios podían jugar al tenis en la pista construida para este fin.

El origen de la propiedad de Guadacorte, en cambio, fue la compra de suertes a los beneficiados de las adjudicaciones tras la desamortización, consiguiéndose la agrupación de terrenos hasta constituir la finca en 1898. Como es natural por su amplitud, las nuevas tierras comprendían numerosas edificaciones rústicas, entre ellas un antiguo cortijo que toma su nombre del riachuelo Guadacorte, que lo cruza para desembocar en el río Palmones. Al estar en buenas condiciones para ser habitado, Carlos Larios se trasladó a este cortijo, aunque sin dejar de compartir la residencia familiar en Gibraltar. Según cuenta el periodista López Zaragoza en su *Guía*, publicada en 1902, en poco tiempo el cortijo de Guadacorte fue convertido en un productivo centro agropecuario que contaba con todas las comodidades apetecibles¹⁷. Además de las dependencias para un centenar de trabajadores, que incluía una escuela para sus hijos, existían instalaciones para todo tipo de animales. Y a las tradicionales lecherías, colmenas u horno, se sumaban novedades tecnológicas tales como equipo para apagar incendios, un ariete hidráulico, bomba a vapor, locomóvil de seis caballos o una trilladora.

La propiedad se encontraba dividida por la carretera que une Algeciras con Málaga y las edificaciones mencionadas se ubicaban al este de la vía, mientras que en el lado de Poniente, sobre un promontorio y más alejados del mar, se extendían la huerta y el jardín principal, que llegó a contar con una estufa, es decir, un gran invernadero en cuyo interior se podían controlar temperatura y humedad, lo que resultaba ideal para la aclimatación de especies no autóctonas.

La caza estaba asegurada, pues la finca abarcaba bosques y praderas muy apropiadas para la persecución de zorros, así como dos isletas naturales en el cauce del Guadacorte en las que abundaba la caza menor. De esta forma, una vez construido un embarcadero para la navegación por el río y un esquife para regatas, la finca se convirtió en el lugar perfecto en donde levantar la mansión familiar que sustituyera a la vieja *Conaught House* de Gibraltar.

El primer paso fue construir un pequeño oratorio neogótico cerca del antiguo cortijo, cuya sencillez recuerda las capillas presbiterianas escocesas. Y en el año 1901 las obras de la nueva casa ya habían comenzado en la colina, en donde se plantaron los árboles que debían ocultar la mansión a los curiosos, constituyendo el conjunto un verdadero jardín botánico con especies procedentes de todo el mundo¹⁸.



Porche de la Casita de Campo de San Martín del Tesorillo, Entidad Local Autónoma de San Martín del Tesorillo, Cádiz.

Aunque no se conservan los planos, ya los contemporáneos los atribuían a Ralph Selden Wornum, el arquitecto que había diseñado los palacios de recreo para la Reina María Cristina y el Duque de Santo Mauro. Este último era un buen amigo de la familia Larios, especialmente de Carlos, el primero que se había trasladado al primitivo cortijo e impulsado la mejora productiva de las instalaciones. Estas relaciones con Santo Mauro, muy experimentado en cuestiones arquitectónicas, unido al hecho de que Pablo Larios había visitado durante sus viajes algunas de las mansiones edificadas por Wornum en la costa cantábrica y en el sur de Francia, justifican la elección del arquitecto de la Reina.

Seguramente el inglés se comprometió con los Larios a condición de no supervisar la construcción directamente, procedimiento que ya había puesto en práctica en las obras de Miramar, en donde fue el arquitecto municipal quien levantó el edificio siguiendo sus instrucciones.

Wornum se limitó a reutilizar los planos de Los Hornillos, que ya se parecían bastante a Miramar, recortando algunas dependencias. Sin embargo, esta falta de originalidad no sería vista como un inconveniente por los clientes, que incluso considerarían un valor que su casa se pareciera a la de la Reina.

Si aceptamos la hipótesis de que Wornum no residiera en el Campo de Gibraltar durante las obras, hay que pensar



Fachada al Jardín de Guadacorte, Fotografía: Doro.

en quién sería el arquitecto supervisor de las mismas. Tradicionalmente se ha dicho que Guadacorte era obra del mismo arquitecto que había hecho el Hotel Reina Cristina de Algeciras. Evidentemente no es así, pero el hotel se hizo por el mismo procedimiento de contar con un arquitecto que lo diseñara desde el Reino Unido, en ese caso T. H. Collcutt, y otro que supervisara las obras *in situ*. Creo que no se debe descartar que el mismo supervisor del hotel, el ingeniero James Thomson, que se había quedado a vivir en Algeciras, aceptara un encargo similar un par de años después.

Wornum eligió tanto para Los Hornillos como para Guadacorte la mampostería, que deja paso a los sillares en las esquinas y el recercado de las ventanas. También las plantas son similares en las dos viviendas, con un muro central maestro que divide longitudinalmente el edificio en dos y da lugar a la *double pile*, una de las formas clásicas más utilizadas en el período victoriano. A este núcleo central se adhieren los edificios de servicio, diferenciados volumétricamente por una asimetría de apariencia casual. En Los Hornillos esta jerarquización de funciones está especialmente señalada por los materiales: mampostería y sillería para la vivienda principal, ladrillo y entramado de madera para cocinas y establos, siguiendo

los principios de *arquitectura veraz* establecidos por Pugin y Shaw. En cambio en Guadacorte, al ser esta parte la que se redujo más drásticamente con respecto al plano de la casa santanderina, su única diferencia es contar con un piso menos.

La distribución de la casa de los Larios parte, como suele hacer el victoriano, de los tipos del siglo XVIII. Y es el aspecto que mejor resume el modo de vida de la sociedad que habita estas mansiones, con la especialización de cada dependencia y una clara segregación entre señores, niños, invitados y criados. Para mantener la privacidad entre estos grupos se cuenta con varias escaleras y entradas independientes.

El *hall* es el gran protagonista de la planta, un vestíbulo lo separa de la entrada y de allí parte la escalera principal. Es el lugar más concurrido, pues las habitaciones de recibo comunican con él. Otra de las piezas fundamentales es el comedor, que suele tener forma alargada y dos puertas, una principal y otra que da al *office*. Los dormitorios se ubican en el primer piso, cuentan con vestidores y cuartos de baño y, como el resto de las estancias, se caldean con chimeneas de las más exquisitas formas.



Entrada principal de Guadacorte, Fotografía: Doro.

El esquema de las fachadas, de tres pisos y correspondiente el último a las buhardillas, es el mismo en las tres edificaciones que Wornum diseña en España: una *verandah* central inspirada en la arquitectura angloindia, flanqueada por sendos cuerpos apiñonados y con entramado de madera. Semejantes alzados se relacionan con el sistema gótico inglés del *cottage*, o granja de tejados atirantados y muy apuntados. Se trata de una composición próxima a la del Palacio de Balmoral en Escocia, obra modélica respecto a las residencias veraniegas regias del ochocientos, que reconstruyera para la Reina Victoria el arquitecto William Smith en 1855 en estilo baronial escocés.

Algunos materiales utilizados en Guadacorte, como las tejas o los elementos relacionados con la fontanería y sanitarios, fueron importados de las Islas, para lo que se aprovechan las exenciones arancelarias que los Larios habían conseguido para introducir la moderna maquinaria inglesa necesaria en la SIAG. Hay que tener en cuenta que desde mediados de siglo se estaban fabricando allí tuberías de gres para las conducciones y una amplia gama de loza sanitaria, en la que primaba la calidad y el confort sobre la ostentación.

A pesar de que la casa de los Larios se construyó durante los primeros años del siglo XX, no se puede hablar aún de estilo eduardiano. Wornum llevaba treinta años diseñando mansiones victorianas y sigue mezclando rasgos del estilo Reina Ana -chimeneas con varias salidas de humos unidas en un mismo cañón, marcos de piedra en torno a las ventanas, decoración importada de Alemania y los Países Bajos, escudos, ventanas abuhardilladas, *bay-windows*, etc.- con las del *old english* -entramados de madera en los tímpanos de los hastiales triangulares, galerías, aleros, etc.-.

Cuando la mansión de Guadacorte estuvo terminada se instalaron en ella Doña Leocadia, ya viuda, y su hijo mayor, Pablo, recién casado con su prima, la Marquesa de Marzales. Sin embargo, poco antes de estrenarla, otro de los hermanos menores, Ernesto, también decide construir una casa de campo. Elige otra de las fincas de la familia, la Almoguera, situada también en el término de Los Barrios. Su acceso igualmente era fácil y los terrenos comprendían una torre musulmana en la cima de un monte sobre la vega del río Palmones. Ernesto se encargó de restaurar la torre y utilizó esta referencia para dar nombre a la casa que mandó levantar en la colina de enfrente: Monte de la torre.



Hotel Reina María Cristina, Algeciras, Cádiz.

Como en Guadacorte, también en esta finca se levantaron diversas edificaciones con destino a la explotación forestal y especialmente ganadera pero, sin duda, sobresale por su interés arquitectónico la vivienda señorial. La casa de Monte de la torre es estilísticamente más moderna que Guadacorte, a pesar de que estén construidas casi en las mismas fechas y teniendo en cuenta lo que el eduardiano pueda tener de avanzado, ya que es considerado por muchos un mero epílogo de lo victoriano. En realidad, el arquitecto fue fiel al gusto de sus clientes y eso implicaba un lenguaje historicista. Sobre una planta y distribución muy similares a las ya descritas en Guadacorte, levanta

una construcción que nos hace recordar el segundo imperio francés, aunque no aparecen elementos tan característicos como las cubiertas de pizarra o las formas ovaladas en las mansardas. El estilo ya había sido utilizado al sur de Andalucía cuando el bodeguero Pemartín encargó a Charles Garnier el Recreo de las Cadenas en Jerez de la Frontera. Aunque se abandone la estética del *cottage* inglés, la corriente arquitectónica no varía en lo sustancial y la influencia británica permanece, sólo que ha cambiado la fuente de inspiración, aceptándose la influencia del Renacimiento y Barroco continentales.

En esta nueva casa el alzado resulta majestuoso, cuenta con dos pisos y uno de buhardillas, pero el último presenta un desarrollo menor, ya que sólo unas pequeñas mansardas se abren en la cubierta de tejas planas, coincidiendo con la zona de servicio. Todo ello confiere horizontalidad al conjunto, que se intenta romper con la considerable altura de las chimeneas.

También Ernesto Larios importó para su casa los más modernos materiales y sanitarios desde Inglaterra y Estados Unidos. E igualmente se esmeró en que las chimeneas siguieran los más variados modelos.

A pesar de todo lo comentado, el arquitecto que diseñó la mansión de Monte de la torre permanece desconocido y ni siquiera se conservan los planos del edificio. Pero quizá no sería una insensatez prestar oídos a la atribución que se ha



Fachada al Jardín de Monte de la torre, Los Barrios, Cádiz. Fotografía: Doro.

hecho tradicionalmente en la familia. Como ya se comentó en referencia a la ejecución de Guadacorte, siempre se dijo que los contratistas de ambas casas habían sido los mismos que los de los hoteles de la compañía inglesa del ferrocarril. Y el escocés James Thomson se describía a sí mismo en 1932 como "el responsable de tantos edificios en esta parte del mundo"¹⁹. Sin embargo, no se conoce ninguna obra firmada por él, por lo que no sería de extrañar que Ernesto Larios, residente en Algeciras antes de comenzar la casa, le confiara el diseño. Thomson contaba con el prestigio de haber terminado el Hotel Reina Cristina un año antes y, probablemente, con la capacidad de disponer de un grupo de trabajadores que pudieran ejecutar sin contratiempos el proyecto.

El paso de los años no ha modificado la mansión, ni siquiera ha cambiado en lo sustancial la decoración interior. Una vez terminada la construcción, también esta casa fue rodeada de especies vegetales exóticas, incluso se llegó a aclimatar una hierba africana que permanecía verde cuando se agostaba el pasto autóctono, de manera que el ganado podía disponer de alimento fresco todo el año. Sin embargo, el jardín se ha visto reducido, siempre amenazado por los incendios que afectan al actual parque natural de los Alcornocales y que, en más de una ocasión, han puesto en peligro el edificio.

Notas

¹ A. Aranda Bernal y F. Quiles García, *Historia urbana de Algeciras*, Sevilla, 1999.

² En relación a las construcciones inglesas realizadas en San Sebastián y Santander durante los últimos años del siglo XIX, véanse: P. Bidagor, "El palacio de Miramar en San Sebastián", *Arquitectura*, 1155, Madrid, 1971; L. Sazatornil Ruiz, *El palacio de la Magdalena, Arquitecturas y Veranos Regios*, Santander, 1995; idem, *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, 1996; I. Galarraga Aldanondo, "San Sebastián de el Antiguo y la Real Casa de Miramar", *Reales Sitios*, 136, Madrid, pp. 24-37, 1998; M. S. García Felguera, "Entre la terapia y el deporte. Los veraneos reales: de Isabel II a Alfonso XIII", *Reales Sitios*, 136, Madrid, 1998, pp. 2-11; L. Sazatornil Ruiz, "A orillas del Cantábrico. Arquitectura y veraneos regios", *Reales Sitios*, 136, Madrid, 1998, pp. 11-23.



Entrada principal de Monte de la torre, Los Barrios, Cádiz. Fotografía: Doro.

³ AA.VV., *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía. Provincia de Cádiz*, Sevilla, 2002.

⁴ J. Ackerman, *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, 1997.

⁵ Según los datos que acompañan a la fotografía original, publicada en este artículo, las personas retratadas en 1913 durante una cacería son: Perico Caro, Condesa del Rincón, Ernesto Larios, María Santo Mauro, María Josefa Henestrosa, Cristina Henestrosa, Marquesa de Marzales, Conde de Ribadavia, Isabel Carvajal, Marquesa de Santa Cruz, Duquesa de Medinaceli, Marqués de Alventos, Marqués de Marzales, Luis Didier. Debo mostrar mi agradecimiento a la Fundación Medinaceli, en la persona de Don Ignacio Medina Fernández de Córdoba, por las facilidades prestadas para el acceso a los archivos de la Casa de Pilatos.

⁶ T. Bentmann y M. Muller, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, 1979.

⁷ G. Florido Trujillo, *Hábitat rural y gran explotación en la depresión del Guadalquivir*, Sevilla, 1996, p. 105.

⁸ C. Álvarez Quintana, "Publicaciones gráficas de arquitectura doméstica (1800-1925)", *Liño*, 5, Oviedo, 1985, pp. 205-225.

⁹ Entre la amplia bibliografía existente, véase: H. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain*, 1954; R. Fourneaux Jordan, *Victorian architecture*, London, 1966; O. Cook, *The English Country House*, London, 1984; M. Girouard, *The Victorian country house*, London, 1985; J. Orbach, *Victorian Architecture in Britain*, London, 1987.

¹⁰ M. Paliza Monduate, "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya", *Kobie*, 4, Bilbao, 1987, pp. 65-100.

¹¹ A. Aranda Bernal, "La Almoraima: la transformación de la arquitectura conventual en finca de recreo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIV (17-26), 2001. La primera consagración del lugar se debió a la construcción de una ermita en 1526 que el Conde de Castellar dedicó a Nuestra Señora de los Reyes. A principios del XVII los mercedarios la transforman, quedando integrada en la nueva iglesia como parte del crucero.

¹² Además de su dedicación a la Corte, lo que verdaderamente caracterizó a la nueva Duquesa fue la buena administración del patrimonio ducal y las construcciones o reformas que emprendió en un buen número de sus propiedades. Sobre sus actividades de promoción artística y constructiva véase S. Gascón y P. Herce, *Ángela. Duquesa de Medinaceli y Marquesa de las Navas. Su vida, su obra, su tiempo*, Madrid, 1995.

¹³ El Duque de Santo Mauro fue Alcalde de Madrid y Mayordomo Mayor de la Casa de Su Majestad entre 1889 y 1901. Por aquellos años se estaba construyendo, en unos terrenos comprados a uno de sus hermanos, la Real Casa de Campo de Miramar en San Sebastián por encargo de la Reina Regente María Cristina.

¹⁴ En la decisión de reformar La Almoraima para visitarla con frecuencia debió influir la facilidad para acceder a ella en ferrocarril. Cuando en 1890 la *Algeciras Gibraltar Railway Company* estaba tendiendo la línea de ferrocarril se negoció que cruzara los terrenos de la propiedad a cambio de la construcción de un apeadero para uso exclusivo de la Casa Ducal y sus invitados.

¹⁵ Se conservan algunos planos de esta reforma, pero resulta ilegible la firma del arquitecto.

¹⁶ Entre los numerosos negocios de Larios Hermanos interesa especialmente la acumulación territorial que culminó en 1887 con la formación de la Sociedad Industrial y Agrícola de Guadiaro, cuyo punto de arranque fue la compra de fincas a la Casa Ducal de Medina Sidonia. Los Larios aplicaron criterios empresariales modernos y realizaron en las colonias fundadas en los nuevos terrenos grandes inversiones, construyendo todo tipo de edificaciones, fábricas y canales con el fin de aprovechar las abundantes aguas del Guadiaro y el Genal para generalizar el regadío y ampliar cultivos. Véase, J. Gutiérrez López, "Los Marqueses de Larios Promotores del Desarrollo", *Carteya*, 12, Algeciras, 1977; J. Regueira Ramos y E. Regueira Mauriz, "Medina Sidonia, Larios, March, latifundistas en el Campo de Gibraltar", *Almoraima*, 4, Algeciras, 1990; J. Regueira Ramos, "Los Larios en el Campo de Gibraltar", *Almoraima*, 17, Algeciras, 1997.

¹⁷ L. López Zaragoza, *Gibraltar y su Campo. Guía del forastero*, Sevilla, 1902.

¹⁸ L. Ceballos y M. Martín Bolaños, *Estudio sobre la vegetación forestal de la provincia de Cádiz*, Madrid, 1930.

¹⁹ A. Aranda Bernal y F. Quiles García, 1999, p. 188 [op. cit. n. 1].

Notas y Documentos



Charles Clifford, Cristo del Perdón de A. Salvador Carmona, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

En torno a la imagen religiosa en la Corte de Isabel II: fondo fotográfico del Archivo General de Palacio

Por Reyes Utrera

En el siglo XVI Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), define el concepto de imagen como las figuras que nos representan a Christo Nuestro Señor, a su benditísima Madre... a sus Apóstoles y a los demás Santos y los Misterios de Nuestra Fé, en cuanto pueden ser imitados y representados, para que refresquemos en ellos la memoria y que la gente ruda, que no sabe letras, les sirva de libro, como al que les sabe la Historia...

Ya en el siglo XVIII Francisco Martínez en su *Introducción a las Bellas Artes* (1788), concluía

...que este término (imagen) en Pintura, Escultura y Grabado, parece que no se emplea sino para denotar cosa alguna sagrada. Dícese de la imagen de Dios, de Jesu-Christo, de la Virgen, de los Santos...¹.

Desde que en 1834 se anunciara en Francia el descubrimiento de Daguerre, e inmediatamente, dado el enorme eco de la repercusión del invento, en España se consiguiera la posibilidad de fijar con rigurosa veracidad la imagen que captaba la cámara oscura, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la fotografía contribuirá de manera decisiva a ampliar el concepto de imagen a que se referían tan ilustres antepasados².

Casi todas las estampas devocionales de los siglos XVII y XVIII comenzaban su leyenda advirtiendo que es el "verdadero retrato...", "verdadera efigie", "retrato verdadero", etc., haciendo constar que se trataba de una copia verdadera de la imagen original. Sin embargo, hasta la aparición de la fotografía, todo lo que se había ocasionado como reproducción de una obra de arte, ya fuera pictórica o escultórica, han sido simples intentos por sintetizar la naturaleza de un original, de copiarla con la mayor fidelidad posible, pero en ningún caso solía estar desprovista de un alto contenido introducido durante la propia reinterpretación, que hacía manualmente el dibujante y el grabador. En cambio, las imágenes de cuadros y otras obras de arte generadas con el método fotográfico no conllevan intervención alguna, de modo que la imagen resultante se adecua al original de una manera sobresaliente, casi exacta³.

Hecha esta puntualización, bajo el tema de la imagen religiosa en la fotografía de la Corte de Isabel II, pretendo indagar y sacar a la luz, para los estudiosos e interesados en la fotografía histórica, un sugestivo corpus de fotografías inéditas, generadas bajo el reinado de Isabel II principalmente, y en su mayoría, consecuencia de la devoción real hacia la Virgen María y Nuestro Señor Jesucristo, manifestada en su fervor hacia algunas de las numerosas advocaciones veneradas desde antiguo en diferentes puntos de la geografía española.

Aunque la creencia en la capacidad de las imágenes para ayudar a la memoria y llevar al espectador a imitarlas se encuentra desde los primeros tiempos del Cristianismo⁴, por todos es conocido cómo la imposición de las tesis contrarreformistas trajo consigo, en el campo de la devoción, el triunfo de la imagen con objeto de estimular los sentimientos religiosos. En aquel momento, mientras que la pintura y escultura tenían como soporte social a las capas más altas de la sociedad, considerándolas además como instrumentos de prestigio, las humildes estampas, portando los mismos mensajes que las esculturas y pinturas, tenían

Notas y Documentos



Charles Clifford, Nuestra Señora de la Concepción, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

como destinatarios a las clases sociales menos pudientes. Sería en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, una vez extendida una conciencia clara y definida de la naturaleza artística del grabado, proliferasen los coleccionistas de estas imágenes impresas entre las clases sociales que tradicionalmente habían reunido pinturas. Siguiendo esta línea argumental, podemos decir que a partir de la segunda mitad del siglo XIX la fotografía jugó el papel antes desempeñado por el grabado como promotor de devociones e iconografías, aunque a un nivel diferente al de pinturas, esculturas o tapicerías. Pues si éstas se integraban por lo general en el discurso decorativo público, las fotografías por lo general eran objetos de uso privado.

Por otro lado, creo oportuno señalar que, entre las naciones de la Cristiandad, España es una de las que ha conservado más profundamente su Fe Católica a través de las vicisitudes de la Historia, al mismo tiempo que ha manifestado su constante y entrañable veneración mariana. Así pues, la extraordinaria importancia pública de la imaginería

religiosa ha derivado en una gran cantidad de noticias sobre ella por todos los medios de información. Nosotros nos centraremos en los testimonios gráficos, como nueva vía de difusión, pues tanto la pintura, escultura como el grabado, han dado lugar a numerosas imágenes fotográficas, que en algunos casos tienen el valor añadido de poder recuperar la *vera effigie* de advocaciones ya desaparecidas.

En este estudio, indagaremos en el porqué de ellas y en cómo llegan a la Real Casa, tratando en lo posible de certificar y documentar la vinculación de la Corona con la devoción mariana. Recorreremos las diferentes "tipologías de culto"¹, devociones marianas singulares, y no necesariamente vinculadas a imágenes concretas como la Inmaculada Concepción; advocaciones promovidas especialmente por determinadas órdenes religiosas que las utilizaron como señas de identidad institucional (el caso de los Servitas); imágenes en las que se reconocían nítidamente los naturales de ciertas provincias y regiones españolas (Nuestra Señora de la Fuencisla, la Virgen del Mar, Virgen del Rosario...); sin olvidar los temas cristológicos, centro neurálgico de la iconografía cristiana, que encontraremos de la mano de pioneros e introductores de la fotografía en España, como fueron Clifford y el Conde de Lipa. También incluiremos alguna referencia gráfica a otras devociones en las que tradicionalmente los Reyes quisieron reconocerse, recogiendo la herencia de los Monarcas de la Casa de Austria, como fue la Adoración al Santísimo Sacramento. En otros casos y obedeciendo a otros usos, las imágenes responderán a la difusión de piezas existentes en las mejores galerías, como consecuencia del fomento de trasladar a las planchas de cobre las composiciones religiosas de calidad que educaran y transmitieran modelos de buen gusto (busto de María suplicante de Sassoferatto).

Si durante varios siglos Monarquía y religión católica habían sido en España conceptos unidos, a pesar de las turbulencias de esta etapa histórica, Isabel II

cuidó y acrecentó la relación de los Reyes españoles con las principales advocaciones marianas. Las visitas reales a los santuarios se hicieron habituales en la serie de viajes por toda la geografía española que emprende a partir de 1858².

Limitado este conjunto de imágenes a la época de Isabel II, será el proceso del colodión húmedo, con la consiguiente positivación en papeles albúmina, el que encontremos en la mayoría de ellas. Realizadas casi su totalidad con grandes y medianos formatos, y presentadas sobre soportes secundarios de calidad, con enmarques e inscripciones deudores de otros métodos de representación gráfica, como la estampa y el grabado. No obstante también existe algún formato en tarjeta de visita utilizado sobre todo en el caso de las reproducciones de pinturas de los grandes maestros de la Historia del Arte.

Siguiendo un criterio cronológico, las primeras fotografías alusivas a estos temas nos llegan de la mano de uno de los grandes de la historia de este nuevo medio, Charles Clifford (1819-1863). En 1853 Clifford llega a Segovia con el encargo regio de fotografiar el Real Sitio de San Ildefonso, y durante su estancia realizó veintiocho tomas con las que elaboró el álbum titulado "San Ildefonso, Palacio y Fuentes Monumentales del Real Sitio"³. Formando parte de esta serie de albúminas, se encuentran tres interesantísimas imágenes que recogen algunas de las principales advocaciones veneradas en este Real Sitio. Se trata de dos esculturas, obra de Luis Salvador Carmona: Nuestra Señora de los Dolores⁴, principal imagen de la Real Cofradía de María Santísima de los Dolores, y Nuestro Cristo del Perdón⁵. La figura de Cristo se representa con una rodilla apoyada sobre la bola, y como única vestimenta el paño de pureza, alrededor del cuello lleva una soga y sobre su cuerpo las marcas de la pasión, corona de espinas y resplandor divino. Muestra a Jesucristo después de los azotes, en actitud de pedir perdón a Dios por las iniquidades del mundo; su primorosamente trabajada espalda ha llamado la atención

Notas y Documentos

de los estudiosos. Esta imagen llegó a adquirir tal fama que pareció necesario acudir al grabado en un principio, y a la fotografía después, para difundir la iconografía y el culto, siendo el propio Juan Antonio Salvador Carmona¹⁰, entre otros¹¹, quien grabara en 1768 la efigie que él mismo había modelado¹².

Nuestra Señora de la Concepción es otra de las advocaciones más veneradas desde antiguo, y a cuya devoción nos referiremos más adelante. Esta imagen reviste especial interés por ser la única referencia fotográfica¹³ que la atestigua, ya que, según relató en 1861 el Doctor Santos Martín Sedeño¹⁴, Canónigo Magistral de la Real Colegiata de San Ildefonso, en su magnífica descripción de este Real Sitio, fue sustituida seis años después de la toma de Clifford por una imagen nueva con sus mismas medidas, debido al mal estado en que se encontraba,

...A la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, le tuvieron desde los monarcas fundadores una acendrada devoción, todos los años regalaban un nuevo y costoso vestido, llegando a participar la Reina Isabel de Farnesio a cooperar con sus reales manos a su realización con terciopelos bordados de oro a realce. Pero como a fuerza del tiempo se hallase la imagen deteriorada, la Reina Isabel II también fiel devota de la misma, mandó conducir la imagen a Madrid en 1859, donde a su costa se renovó haciendo una nueva talla, colocándola sobre una preciosa nube y regalándola una graciosa corona de plata.

Especifica el Canónigo Magistral que con este motivo se compusieron y arreglaron los referidos vestidos según correspondía a su actual tamaño.

No podemos descartar totalmente la existencia de otros testimonios gráficos de la efigie mariana, a pesar de que su búsqueda ha resultado estéril, pues era práctica habitual desde el siglo XVII la difusión de la iconografía de estas imágenes a través de la estampa, no sólo de las advocaciones más conocidas, sino también de las de culto más restringido¹⁵. Respecto a su iconografía se trataba de una imagen de las de "vestir", siguiendo la misma tipología de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de la Nava del

Rey, advocación que también fue grabada por Juan Antonio Salvador Carmona en siglo XVIII¹⁶, con la salvedad de que en ella no aparecen angelotes sosteniendo la corona celestial, ni reposa sobre un cúmulo de nubes; la imagen de San Ildefonso sólo porta corona terrena, y la media luna sobre la parte inferior del manto. Este tipo de imágenes vestidas eran especialmente gratas a la Familia Real, y encontramos su origen, a medida que las cofradías y hermandades sacramentales adquieren estatus propio, generando un tipo de imagen que es específico, y que forma un capítulo aparte den-

tro de la iconografía de vestir, conocidas también como imágenes de devanadera, plenamente barrocas, con armazón de madera a modo de maniqués, a veces articulados, en los que únicamente se tallaban manos, pies y rostro; el resto quedaba oculto con despliegue de sedas, brocados y damascos¹⁷.

Aunque será el criterio cronológico el que prime en esta secuencia, la cercanía geográfica de Nuestra Señora de la Fuencisla, y su inclusión en el mismo tipo iconográfico, creo que justifican su alusión en este orden, a pesar de que su datación



Conde de Lipa, Nuestro Señor de los Pasos, de Olivenza, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

Notas y Documentos



Ascarza y L. Asme, Virgen del Rosario (Seseña), AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

esté estimada hacia finales de la década de los 60. Segovia, cuya importancia política y fabril en tiempos pasados a nadie es desconocida, ha sido favorecida en numerosas ocasiones con la presencia de los Monarcas. En el desarrollo de estas jornadas, la visita al Santuario de la Virgen de la Fuencisla se convertía en una cita obligada. Desde 1851 no sólo los Reyes sino también los Infantes visitaron en diferentes ocasiones el Santuario¹⁸. Entre estas visitas destacamos la que tuvo lugar el 26 de julio de 1859, en la que según relata el Doctor Baeza González,

la Reina iba de gala con aderezo de joyas, y de toda esta riqueza hizo donación a la Santísima Virgen, incluso su traje, con el que se hizo uno magnífico para la Virgen, y algunos ornamentos para el Santuario. El vestido era de tisú de oro, fondo azul y manto real.

Siguiendo el relato describe como

...en todas estas ocasiones se da (la Reina) por suficientemente compensada con las medallas y estampas que solían ofrecerle el administrador del Santuario...

Con toda seguridad encontramos en las circunstancias descritas la razón de la presencia de esta imagen en la Real Colección¹⁹. Insiste el Doctor Baeza González en que no debe pasar desapercibido que, en tales actos de generosidad de la Reina Isabel II

con esta sagrada imagen, no podía más que tomar el ejemplo de Isabel de Farnesio, pues de los demás Monarcas no constaba donativo ni ofrenda alguna, de forma que la Reina no había podido ser estimulada por tales ejemplos, y sí inspirada por sus nobles, generosos y religiosos sentimientos.

La prueba que conservamos de la Patrona de Segovia, de fotógrafo desconocido, corresponde al grabado que de la misma realizó Pedro Ortigosa hacia 1860, en el que dicha advocación aparece bajo una hornacina en la que dos angelotes sostienen unos ricos cortinajes, y otros dos sostienen a la Virgen con doble corona terrena y celestial, descansando sobre un cúmulo de nubes y media luna, y flanqueada por dos candelabros de tres velas con forma de ánfora. Elementos, muchos de ellos, fruto de la imaginación del grabador para conseguir un mayor engrandecimiento de la representación. Respecto al origen de este culto, la tradición lo sitúa en los primeros años del Cristianismo, habiendo sido descubierta milagrosamente en 1130 entre las bóvedas de la Parroquia de San Gil²⁰.

En la misma tipología de imagen vestidura se incluye Nuestra Señora la Virgen del Mar, Patrona de Almería. En este caso son dos fotografías de J. Laguna las que nos ofrecen un curioso testimonio gráfico, al mostrar además una toma de espaldas, de forma que podamos contemplar la riqueza y suntuosidad del nuevo manto ofrendado por los Reyes Isabel II y Francisco de Asís. Ambas presentan un enmarque litografiado, con texto grabado que identifica la advocación, haciendo además referencia al presente hecho por los Reyes a la Patrona de Almería²¹. Las fotografías son una muestra de la gratitud de un pueblo a sus Reyes, tras la visita que tuvo lugar el 20 de octubre de 1862, durante la cual Isabel II se inscribió como Hermana Mayor de la Ilustre Cofradía de la Virgen del Mar²². El notario y escribano de Almería, Don Mariano del Toro, certificó el acto de entrega del manto y vestido que Isabel II regaló a la Ilustre Hermandad con fecha de 31 de diciembre de 1863²³.

Con el mismo motivo de la ofrenda real, llegan a la Real Colección originales instantáneas tomadas por el Conde de Lipa y los aficionados Ascarza y L. Asme. En las primeras de ellas²⁴, tomadas en abril de 1868, el fotógrafo recoge la espera de la municipalidad en pleno y altas dignidades eclesiásticas en la entrada de la iglesia de Santa María Magdalena de Olivenza, ante la inminente llegada del comisionado real Don Antonio Conrado, Comandante militar de Extremadura, para hacer acto de la entrega de una nueva túnica, a la sagrada efigie de Nuestro Señor de los Pasos. Tanto la documentación del Archivo General de Palacio, como la misma fotografía, ilustran sobre la pompa y solemnidad con que se realizaban estos actos, así como de la frecuencia de los mismos²⁵. Posteriormente, Lipa dedica una delicada imagen a la figura del Nazareno vistiendo la túnica de terciopelo bordada en realce con hilos de oro, regalada por los Reyes²⁶. Ascarza y L. Asme son los autores de una muy cuidada toma de la Virgen del Rosario, de la localidad toledana de Seseña, que presentan inscrita en óvalo, con un enmarque de fina orla dorada e identificación textual, con exquisita letra caligráfica al pie de la misma²⁷. A través de ella podemos contemplar las magníficas vestiduras de tisú de oro con que la Reina había engalanado la espléndida efigie de la Virgen.

Entre las devociones con más arraigo en España desde la Edad Moderna destacó la de los Dolores de María²⁸, propagada por la Congregación de los Servitas o Siervos de María, para fomentar y propagar el culto a los Dolores Marianos²⁹, y cuya fundación estuvo presente en Madrid desde 1567. Esta tradicional devoción nos ha proporcionado una fotografía singular, tomada por el objetivo del Infante Sebastián Gabriel³⁰. Singularidad que viene dada por el propio tratamiento fotográfico de la advocación, ya que aparece retratada en el mismo estudio del fotógrafo, y de igual modo que pudiera estar retratando a un mortal, con una composición enmarcada con muy pocos elementos, pero enormemente significativos, del estudio del

Notas y Documentos

Infante: la moqueta con sembrado de formas polilobulares, que proporcionan un efecto muy a propósito para sugerir profundidad, y un fondo neutro, al que ha tenido que realizar un añadido, porque a las dimensiones humanas de la figura hubo que sumar la considerable altura de la peana, sobre la que descansa la efigie. Una imagen de vestir, cuya autoría atribuimos casi con toda certeza al escultor José Piquer y Duart en torno a 1850, y en la que vemos a la Virgen de la Soledad coronada, con la cabeza ligeramente inclinada, y las manos extendidas en actitud implorante. Viste un manto negro guarnecido con galón dorado, y porta sobre el pecho un corazón atravesado por siete espadas ³¹. La fotografía debió ser tomada hacia 1865, y no presenta más referencia textual que el sello estampado de la Congregación de Servitas de Madrid, al pie de la misma. De estos mismos años, y bajo la misma autoría de Don Gabriel, guarda el Archivo General de Palacio otra interesante toma ³², identificada con el anagrama gofrado del Infante sobre el soporte secundario. En este caso el Infante reproduce una estampa de una *madonna* suplicante de Sassoferrato, que, junto con la que presentó a la novena exposición de la *Société Française de Photographie*, en 1870, prueba esa complejidad de aficiones artísticas en las que se movió con gusto, como el dibujo, la pintura, así como la litografía que llegó a practicar con asiduidad ³³.

Durante el siglo XIX se erigieron en distintas ciudades españolas esculturas y monumentos que perpetuasen la memoria del Misterio de la Inmaculada, ya que, aunque fuera aclamado y venerado por los cristianos desde los primeros siglos de la Iglesia ³⁴, no se declararía como Dogma hasta el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX ³⁵. Conocida la devoción que los Monarcas españoles profesaron al Misterio, y las repetidas instancias que en diversas épocas se dirigieron a la Santa Sede, a fin de que fuese hecha la solemne declaración dogmática, no es de extrañar que se conserven en el Archivo General de Palacio interesantes testimonios a este respecto. Se trata en los dos casos que



Infante Sebastián Gabriel, Estampa de Madonna suplicante, de Sassoferrato, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

presentamos, de regalos proporcionados a la Familia Real por sus verdaderos artífices. En el primer caso, fue el escultor de Cámara Sabino de Medina y Peñas el que ofrenda a los Reyes dos fotografías anónimas dedicadas por separado a la Reina Isabel II y al Rey consorte Francisco de Asís entre 1860 y 1865 ³⁶, de una sencilla imagen de la Inmaculada labrada en mármol blanco, cuyo original se encuentra hoy situado en la nave central de la cripta de Santa María de la Almudena. Ambas se presentan sobre secundarios de calidad con sencillo enmarque, imitando paspartú, e inscripción caligrafiada al pie de la misma. La figura de tamaño natural y

realizada dentro de unos cánones estéticos academicistas, presenta a la Virgen Inmaculada con rasgos de niña, descansando sobre el globo terráqueo estrellado, con cuarto de luna y serpiente con manzana. El rostro, de enorme dulzura y recato admirable, que aparece ligeramente inclinado, los brazos con las manos cruzadas a la altura del pecho, y su cuerpo cubierto por el manto que se recoge a sus pies, componen una elegante figura que ensalza la Concepción sin mancha de la Virgen María.

En el segundo caso fue el escultor catalán Juan Samsó quien hiciera ofrenda a

Notas y Documentos

la Infanta Isabel de siete bellas imágenes fotografiadas por M. Sala, de la efigie policroma de la Inmaculada, ejecutada para la iglesia parroquial de su advocación del Ensanche de Barcelona. Esta obra, presentada por el escultor en la Exposición de Barcelona de 1866³⁷, fue objeto de numerosos elogios por la crítica, y a ella le dedicó Pedro de Madrazo un gran artículo³⁸. A través de las siete fotografías³⁹ en las que se detalla la figura de frente, en ambos perfiles, de espaldas y ampliada del busto, se puede contemplar con detalle la escultura de Samsó, que representa también a una Virgen con muy tierna edad, grácil cuerpo y elegantes proporciones. Descansa de pie sobre la luna ceñida al globo estrellado, con las manos juntas delante del pecho en actitud de oración, y su cabeza está coronada con un nimbo estrellado. Destaca el tratamiento del voluminoso manto, sujeto al cuello con un magnífico broche de pedrería, y realizado con una orla de oro y piedras preciosas, recordando aquellas efigies bizantinas con que se retrataba a las más altas dignidades. Pedro de Madrazo, en su comentario a dicha obra, compara la escultura con las estatuas antiguas mejor decoradas, y narra cómo el Papa Pío IX felicitó a Samsó, entre otros artistas, como propagadores de bellas imágenes religiosas, en un memorable *Breve* por los eminentes servicios que sus obras prestaron a la religión.

Las últimas referencias de nuestro estudio tienen cierto carácter excepcional. La primera de ellas porque nos encontramos ante la primera advocación hispana, una curiosa fotografía de la Virgen de Guadalupe, realizada por el aficionado Coronel Don Ramón de Ceballos en 1857⁴⁰, y presentada con un decorativo enmarque litografiado de motivos vegetales coloreados, bajo el que se menciona la advocación y la dedicatoria al Rey por el autor. En ella vemos claramente cómo la fotografía cumple la misma función que antaño las estampas devocionales portadoras de indulgencias, ya que en el reverso de la misma puede leerse la siguiente inscripción:

Tiene concedidas por el Itmo. Sr. Claret, Arzobispo de Cuba, ochenta días de

indulgencias por cada vez que se diga, Ave Maria Purísima, o una Avemaría o una salve,

confirmándose así su contribución al sentimiento religioso, y que no se trataba de objetos meramente decorativos sino que también cumplían una función precisa para las formas privadas de religiosidad.

La segunda alude a un tema que si bien ha sido tradicionalmente divulgado a través de la pintura, tapicerías y el grabado, no es tan fácil encontrarlo en el nuevo medio de la fotografía. En este caso J. Rodríguez es quien recoge, hacia 1860, el testigo del culto a la Eucaristía⁴¹, práctica piadosa que se restablece en la Corte, desde su aprobación por el Papa Pío VII en 1822. En la imagen, en la cual se refleja fielmente la iconografía con que se representaba al Santísimo Sacramento en el grabado del siglo XVIII⁴², podemos ver cómo se configura este devoto ejercicio a través de una rica custodia que descansa en una peana con angelotes sobre cúmulo de nubes, apoyada en un altar guarnecido con ricas vestiduras litúrgicas, y custodiado por dos ángeles arrodillados con cirio en mano. Custodia que fue también obsequio de Isabel II y Francisco de Asís, en 1859, al Patronato de la Virgen de Atocha, y posiblemente fuera en su propia iglesia donde se hubiera preparado dicho Monumento⁴³. A través de este singular registro gráfico destacamos dos aspectos principales. Por un lado, creo preciso hacer referencia al importante papel desempeñado por la platería en la configuración simbólica del espacio sagrado. El convencimiento de que el brillo y el fulgor que desprenden son un claro reflejo de la luz divina, les convirtieron en un medio eficaz para expresar, con los mismos signos del poder y ostentación que los Reyes, la omnipotencia de Dios y la majestad de su morada. La obra de platería representaba, a causa de sus particulares funciones y significados, el más alto donante a la divinidad, a la vez que constituía una referencia visual de su fortuna y dignidad. Por otra parte, en ella se pone de manifiesto cómo el

recurso tridentino a una religión sensorial propicia unas formas de culto y una escenografía ornamental de aparato, con el objeto de crear efectos que produjeran un hondo impacto en los fieles⁴⁴.

A través de este análisis histórico-fotográfico se pone nitidamente de manifiesto cómo el impulso de la devoción ha dado lugar a estos exquisitos documentos gráficos, que en adelante, y paulatinamente, como consecuencia de los extraordinarios avances conseguidos en el ámbito fotográfico, irán ganando sitio, y llegarán a convertirse en la actualidad en la técnica más utilizada para su difusión. Y concluyo con las sugerentes palabras de David Freedberg⁴⁵ a propósito de este tema

... Tal vez no tengamos ya el ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otra la gente si las miraba, y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba el espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía⁴⁶.

Notas

* A la Directora del Archivo General de Palacio, Doña Margarita González Cristóbal por el apoyo recibido en la realización de este trabajo y a Cristina Aguilar, por su importante labor en la digitalización de estos fondos.

¹ Este concepto de "imagen" queda magistralmente estudiado en el ensayo de R. Guardini, *Imagen de culto e imagen de devoción: Sobre la esencia de la obra de arte*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1960.

² A. Bonet Correa ha puntualizado certeramente el papel del arte gráfico en relación con la espiritualidad del hombre moderno, al afirmar que, gracias a este medio, pudo fomentarse la práctica de la oración individual, *Del Viejo Madrid Devoto: Arte y Devoción*, 1990. Idea esta plasmada también en la tesis doctoral de L. Ruiz Gómez, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, FUE, Madrid, 1998.

³ Cita de G. Kurtz, tomada del volumen XLVII de la *Historia General del Arte, Summa Artis*, dedicada a *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, (coord.) por Juan Miguel Sánchez Vigil, Madrid, 2001.

Notas y Documentos

- 4 San Gregorio Magno, Lib. IX, Epístola LII *Ad Secundinum*.
- 5 J. Portús y J. Vega, *La Estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998.
- 6 Covadonga en 1858, Monserrat en 1860, la Virgen del Mar de Almería en 1862, Nuestra Señora de Zocueca de Bailén en 1862, la Virgen de los Reyes en Sevilla en 1862, Nuestra Señora de la Fuencisla en 1859, etc.
- 7 L. Fontanella, 1997.
- 8 Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, PN, Inv. nº 10709390, 423 x 291, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 9 AGP, PN, Inv. nº 10179389, 395 x 324 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 10 J. Cerrete Parrondo, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1898.
- 11 También Jacinto Gómez grabará en 1768 esta sagrada efigie.
- 12 PN, Inv. nº 10060122.
- 13 AGP, PN, Inv. nº 10179391, 403 x 317 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 14 S. Martín Sedeño, *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso, sus jardines y sus fuentes*, Eduardo Baeza, Segovia, 1861.
- 15 J. Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2000.
- 16 Biblioteca Nacional, Madrid, desde ahora BN.
- 17 J. Portús, y J. Vega, 1998 [op. cit. n. 5].
- 18 T. Baeza González, *Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de la Fuencisla, patrona de Segovia y descripción de su célebre Santuario...*, Segovia, 1864.
- 19 AGP, PN, Inv. nº 10203766, 106 x 108 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 20 E. Moreno Cebada, *Nueva Historia de la Santísima Virgen María Madre de Dios y de sus principales advocaciones y del apareamiento de algunas imágenes célebres de la misma Señora que se veneran en España*, Madrid, 1862.
- 21 AGP, PN, Inv. nº 10179377 y 10179378, 260 x 230 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 22 J. de León Bendicho, *La gratitud de un pueblo a S.M. la Reina*, Ensayo poético, Almería, 1864.
- 23 AGP, Reinados, Isabel II, Caja 8.675, Exp. 36.
- 24 AGP, PN, Inv. nº 10173809, 170 x 165 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 25 AGP, Reinados, Isabel II, Caja 8.675, Exp. 36.
- 26 AGP, PN, Inv. nº 10177992, 195 x 136 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 27 AGP, PN, Inv. nº 10179376, 241 x 165 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 28 M. Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus Ultra, Barcelona, 1946.
- 29 A. Rodríguez García de Ceballos, *La literatura y la retórica cristiana reflejada en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen María en la plástica española*, Lecturas de Historia del Arte, Ephialte, Vitoria, 1990.
- 30 AGP, PN, Inv. nº 10179400, 360 x 225 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 31 Aunque no existe un claro acuerdo sobre cuáles fueron los Dolores de María que las espadas querían simbolizar, el Padre Trens, 1946 [op. cit. n. 28] recoge cinco variantes sobre los siete dolores marianos que van desde la Profecía de Simeón, la Circuncisión, la Huida a Egipto, Jesús perdido en el templo, hasta episodios de Pasión, Muerte y Entierro de Cristo (el Prendimiento, el Interrogatorio, la Flagelación, Jesús con la Cruz a cuestas, la Crucifixión, el Descendimiento y el Enterramiento).
- 32 AGP, PN, Inv. nº 10203794, 482 x 385 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 33 L. Ruiz Gómez, "Un fotógrafo aficionado en la corte de Isabel II, el Infante Sebastián Gabriel", *Reales Sitios*, núm. 139, 1999, pp. 16-30.
- 34 En el Concilio de Efeso (431) se otorgó a la Virgen el título de Inmaculada.
- 35 Esta definición dogmática levantó fuertes controversias; dividió a teólogos, universidades y concilios. Todos admitían que María fue santificada antes de nacer, pero lo que se discutía era que lo hubiera sido desde el momento de su concepción. Algunas Órdenes, como la de los franciscanos, fueron los heraldos de esta doctrina, que encontró en los dominicos unos fuertes adversarios, pues su posición estaba basada fundamentalmente en la razón. S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza De, Madrid, 1989.
- 36 AGP, PN, Inv. nº 10179392 y 10179393, 210 x 125 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 37 J. L. Meléndreras Gimeno, "El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y de María para la Capilla Real de Madrid", *Reales Sitios*, núm. 130, 1996, pp. 17-23.
- 38 P. de Madrazo y Kuntz, *Imagen policroma de la Concepción Inmaculada; obra de D. Juan Samsó... y breve noticia de la estatuaría policroma Gemmata*, Barcelona, 1882.
- 39 AGP, PN, Inv. nº 10179407 a 10179413, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 40 AGP, PN, Inv. nº 10203872, 148 x 110 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 41 AGP, PN, Inv. nº 10177412, 245 x 325 mm, papel albúmina desde negativo de colodión.
- 42 Manuel Salvador Carmona grabó en 1787 el tema de la Adoración al Santísimo para la Congregación del Santísimo Sacramento del Oratorio de Caballero de Gracia, Col. BN, Est. 13131.
- 43 Gracias al Conservador de Plata del Patrimonio Nacional, Don Fernando Martín, hemos podido constatar que la custodia que aparece en la fotografía es la misma que se conserva en el Patronato de la Virgen de Atocha con el PN, Inv. nº 00720111.
- 44 *El esplendor de la memoria: el arte de la Iglesia de Málaga*, en Cat. Expo., Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, Málaga, 1998.
- 45 D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, Editorial Cátedra, Madrid, 1992.
- 46 *Empatía*, el autor no emplea este término en el sentido popular de identificación emocional con otra persona, sino fundamentalmente para designar el proceso más o menos consciente durante el cual el espectador pierde su sentido de identidad al contemplar una obra de arte, un objeto religioso, etc.



Coronel Ramón de Ceballos,
Virgen de Guadalupe, AGP, Madrid,
Patrimonio Nacional.

Notas y Documentos

Felipe II y el retrato de Alejandro de Farnesio por Antonio Moro

Por Giuseppe Bertini

El joven Alejandro Farnesio, a la edad de once años, partió de Milán, acompañado de su madre Margarita de Austria, el 7 de noviembre de 1556, hacia Bruselas para ser educado en la Corte de su tío Felipe II, como estaba estipulado en el tratado firmado en Gante ese mismo año entre su padre, Octavio Farnesio, y España. El viaje atravesando Augsburg, Ulm, el curso del Rin, Colonia, Maastricht, descrito en una relación del furriero Francesco De Marchi¹, se hizo largo y resultó difícil por la nieve y el hielo, que impidió la navegación por el Rin. El grupo de cerca de ciento setenta personas pasó el día de Navidad en Lovaina, y la Duquesa de Parma hizo su entrada en Bruselas el 26 de diciembre, donde la acogida por parte de Felipe II y de su Corte fue excepcionalmente calurosa. El Rey cedió a su hermanastra y a su séquito parte del Palacio Real y obtuvo de una dama noble el uso de un palacio que se encontraba al lado de su residencia para alojar a su sobrino, aunque, como veremos, para su estancia se dispone después de manera diferente.

Alejandro Farnesio fue acompañado de un *governatore*, responsable de su educación, el boloñés Giovanni Aldrovandi, y de un preceptor, Francesco Luisini, los cuales enviaban regularmente cartas a Italia para informar al padre y al tío, el Cardenal Alejandro, de la salud del joven, de su introducción en la Corte real y de sus progresos en los estudios. Aldrovandi (¿-1583), a quien se le encomendó esta tarea por parte del Cardenal, era pariente del célebre naturalista Ulisse (1522-1605), quien le sucedería en la dirección del colegio Ancarani, institución educativa que dependía de la familia Farnesio, cuando el Senado boloñés le envió como Embajador a Roma². Su permanencia en la Corte parmesana y en la española fue breve. Tras asumir el cargo de Gobernante en octubre de 1556, fue sustituido en el mes de mayo siguiente, merced a una decisión de Margarita de Austria por razones desconocidas, por Giuliano Ardinghelli. Éste se

encontraba entonces junto a Felipe II como representante del Cardenal Farnesio, y continuaría de manera ininterrumpida al servicio del heredero de la familia ducal hasta su matrimonio con María de Portugal en 1565. Luisini, nacido en Údine en 1523, había enseñado en Venecia y

Padua a jóvenes de la familia Cornaro, y en Reggio Emilia, recomendado por Paolo Manuzio, en las escuelas públicas, de 1550 a 1554, año en el que es llamado por Margarita de Austria a la Corte de Parma como preceptor de su hijo³. Permanecería junto a él, en calidad de Secretario, hasta



Antonio Moro, Retrato de Alejandro Farnesio, 1557, Galleria Nazionale di Parma, Inv. 300, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico di Parma e Piacenza.

Notas y Documentos

su muerte en 1568, cuando contaba cuarenta y cinco años. Autor de los *Parerga*, obra erudita de literatura griega y latina, de un comentario a la *Poética* de Horacio, de parafrasis de los *Salmos* de David y del tercer libro del poema *Giuseppe*, iniciado por Girolamo Fracastoro, había también dedicado a Margarita de Austria un manuscrito titulado *Sopra la giustizia*, que aún se conserva inédito en la Biblioteca Nacional de Nápoles ⁴.

Sabemos, gracias a las misivas de Aldrovandi y Luisino, que el Monarca había destinado al sobrino, alojado en un primer momento junto a la madre, estancias frente a su apartamento y le había concedido permiso para acceder al parque donde realizar sus ejercicios físicos, y servirlo mientras se vestía. La benevolencia de Felipe II hacia su sobrino Alessandro se testimonia por un episodio que tanto el Gobernante como el preceptor relatan en sus cartas al padre del joven: una noche el Rey, después de participar en una fiesta de baile que se desarrollaba en las habitaciones de Margarita de Austria, ante la presencia de la Duquesa de Lorena, había hecho disfrazarse y enmascararse al sobrino, y lo había conducido consigo a fiestas que discurrían fuera de los muros del Palacio Real junto a lo más granado de la Corte. Por la carta de Francesco Luisino del 13 de febrero conocemos los nombres de aquellos que acompañaban al Rey esa noche de Carnaval: Emanuel Filiberto de Saboya, el Duque de Medinaceli, el Conde de Feria, el Príncipe de Ascoli, el Príncipe de Sulmona, el Marqués de Aguilar, Antonio de Toledo, Diego de Córdoba, Luis de Haro y Sebastián Santoyo. También se nos informa de su atuendo "vestido azul con listas de brocado y de terciopelo carmesí y con turbantes sobre la cabeza cargados de plumas" ⁵. El joven, a quien el Rey puso "el brazo en el cuello más veces", bailó una danza flamenca con "tanta elegancia" que mereció los elogios, ante su madre, del Príncipe de Ascoli, a quien Felipe II le había confiado.

Dos cartas dirigidas al Duque Octavio, una de Luisini del 6 de febrero de 1557, y otra de Aldrovandi seis días más tarde, aluden a otro acontecimiento que los dos

avezados cortesanos juzgan un excepcional signo del favor regio hacia su sobrino: Felipe II había dado algunos consejos al pintor que retrataba a Alejandro para que la obra resultase mejor (véanse Apéndices I y II) ⁶. El Rey había entrado en la habitación de Sebastián de Santoyo ⁷, donde el Gobernante había dispuesto que "un perfectísimo pintor" retratase al Príncipe de Parma y al Rey, "contemplando detenidamente los rasgos" del joven, había dado instrucciones al artista "para que el retrato estuviese bien". Comentaba Luisino al respecto: "Y bienaventurada será aquella pintura, que representará a un Príncipe de tanta esperanza, afinada del juicio de un Rey tal".

La obra se puede identificar con un retrato de Antonio Moro, firmado y datado en 1557, que se custodia en la Galleria Nazionale de Parma (Inv. 300) ⁸. La tela fue enviada, pocos meses después de su ejecución, a Italia por orden del Obispo de Arrás a Margarita de Austria y podría referirse a ella el pago de "un ornamento a un quadro d'un ritratto" ⁹ del Príncipe, efectuado al maestro carpintero Pasquale Testa el 10 de julio. La pintura fue pagada a Moro, a través del músico Pieter Huot, por el tesorero del Príncipe, Pietro Silvio, el 19 de noviembre de 1557 ¹⁰.

Ambas cartas nos aportan un testimonio más, aparte de aquéllos ya señalados, del interés de Felipe II por la Pintura y por el género del retrato en particular, así como de la especial relación que existía entre el Monarca y Antonio Moro. El Rey fue el único en la Corte madrileña capaz de ofrecer las informaciones sobre los pintores activos en Flandes que le pedía, a través de su Embajador, la Reina de Portugal, Catalina de Austria ¹¹. Felipe II se solía entretener en la habitación en la que trabajaba el pintor durante su segunda estancia en España, como nos informa Van Mander: "divenendo si intimo del sovrano che, quando costui gli appoggiava la mano sulle spalle, Moro rispondeva scherzosamente toccando a sua volta le spalle al re" ¹². El Rey era muy consciente de la importancia, como instrumento de gobierno, de la imagen del Soberano y de los miembros de la Familia Real. Así, respon-

dió negativamente a la petición de Margarita de Austria para que Sánchez Coello retratase a sus hijas, dado que la mayor estaba enferma y significativamente había contestado que se lo recordasen de nuevo cuando el aspecto de la Infanta hubiese mejorado, porque, seguramente, indicaría el modo en que se debería ejecutar el retrato ¹³. Por el mismo motivo, había decidido en 1582 que los retratos de su hijo Diego se realizaran sólo cuando su aspecto fuese bueno ¹⁴. Como se ve, Felipe II dedicó a la imagen del sobrino el mismo cuidado que dispensaría, andando el tiempo, a la de sus propios hijos.

Como ya sostuvo B. W. Meijer, la pose del joven Alessandro Farnesio se ajusta a aquella del retrato de Felipe II Príncipe, de Tiziano, realizado entre 1553 y 1554, que se conserva en Capodimonte ¹⁵ y esta semejanza debía contribuir, según el deseo del propio Soberano, a subrayar los vínculos de parentesco que unían al joven Farnesio a la Casa de Austria. El Príncipe, elegantemente vestido según la moda española, emana una gravedad y serenidad no propias de su tierna edad, pero en perfecta consonancia con su puesto como descendiente de un gran Papa, Paolo III, y de un Emperador, Carlos V sobre el que confluían grandes esperanzas dinásticas. Entre todas, las manifestaciones del favor real concedidas a su sobrino Alejandro, relatadas al padre y al tío por el Gobernante y el preceptor, designación de un alojamiento vecino, inclusión en el grupo que lo acompañaba a las fiestas carnavalescas, concesión de permiso para asistirle a vestirse y repetidos contactos físicos, la intervención en la tarea del pintor descuella como la más notable, en cuanto que los efectos de su benevolencia son todavía visibles a pesar de la distancia de los siglos.

Apéndice I

ASN, AF, 261, f. 286

Ill.mo et Ecc.mo Signor mio oss.mo, dando io aviso con l'ultima mia deli 11 del presente all'Ill.mo et Rev.mo Sig. Il Cardinal Farnese dela salute del S. Prencipe, et d'un poco di efmera, che havea havuta, non scrisi di ciò all'Ecc.a V. perchè sapevo. che il S.

Notas y Documentos

Governatore gliene scriveva diffusamente con questa ho voluto eseguire quel che al debito mio si conviene, avisandola come il S. Principe sta benissimo, et non solamente non ha più febre, che sentì un giorno solo, ma anchora è senza sospetto di male e pare a me che questo aere et questo paese conferisca ala sanità di S. Ecc.a non meno di quello in Lombardia, perchè il verno qui è più tosto stato sinhora dopo l'arrivata di Madama Ill.ma manco aspro di quello che havemo provato in Parma, che altramente non manca più commodità al S. Principe di far essercitio, essendoli aperto sempre per commandamento di S. Maestà il parco reale, che è congiunto al palazzo, dove Madama Illustrissima et esso S. Principe hanno le stanze. Il S. Principe segue facendo servitù la mattina a S. Maestà mentre ella si veste et è tanto favorito da questo Serenissimo Re quanto si possa desiderare. Il che si può giudicare in parte da questo, perchè facendo fare il S. Governatore un ritratto di S. Ecc.a, S. Maestà è venuta a vederlo et contemplando minutamente i lineamenti del S. Principe ha in più cose avisato il pittore, affinché l'opera riesca perfetta. Et ben avventurata sarà quella pittura che rapresenterà un Principe di tanta speranza, affinata dal giudizio di un tanto Re. Io con ogni diligenza et fede persevero nel servizio del mio Signor Ill.mo et persevererò sempre, osservando con ogni humiltà et devotione. V. Ecc.a al quale bacio humilissimamente la mano, col pregarle dal Signor Dio ogni prosperità. Di Brusselles a VI di Febraro MDLVII
Francesco Luisino

Apéndice II

ASN, AF, 261, 300

Ex.mo Sig.or Padron mio colendissimo,
Altro per hora non mi occorre di dire a V. Ecc.a in risposta della sua di XXVI del passato, ricevuta da me alli IX di questo, se non che starò con molto desiderio aspettando quello, che la mi promette di mandarmi per le prime, dico il stabilimento della casa del Sig.r Principe suo figliuolo, perchè di hora in hora la Ill.ma Mad.ma sta per mandarlo allo alloggiamento ove haverà da stare, il quale è all'incontro a quello della Maestà del Re, quale ogni di va moltiplicando in dimostrazioni amorevole verso Madama Ill.ma et il Sig.r Principe; et in somma le dirò questi dui particolari, che apresso di me sono essenziali, l'uno è che facendo io ritrarre l'Ill.mo Sig.r Principe da un perfettissimo pittore nella camera del Sig.r Santoio, S. M.tà venne a vederlo, et dar qualche avvertimenti al pittore, acciò il ritratto havesse da star bene; l'altro fu

che essendo venuta la Signora Duchessa di Lorena a cena con l'Ill.ma Madama, la Maestà del Re venne in maschera con molti Signori a veder ballare, et come fu stato un puoco, tolse il Signor Principe, et il menò a basso nella sua camera, ove il fece vestire in maschera, et di nuovo lo condusse di sopra a danzare, et come fu stato un poco il menò seco a certe feste che si facevano per la villa, et il condusse a casa alle due hore passata la mezzanotte. Ciò ho voluto scrivere a V. Ecc.a a sua consolatione, sogiungendole che non si manca nelli studi et nelli altri essercitii conformi al desiderio suo, nella cui bona gratia, quanto più humilmente posso le bacio le mani. Di Brusselles alli XII di Febraro MDLVII
Di V. Ecc.tia humilis.mo et ubligato
Giovanni Aldrovandi

Cordova, Don Luigi d'Aro, et il Santoia aiutante di camera favorito, che portava una veste di S. M.tà. Erano vestiti in habito turchesco con liste di broccato e di velluto cremesino e con turbanti in testa carichi di piume. S. M.tà pose il braccio al collo al Principe mio S.re più volte, et finalmente raccomandatelo alla cura del Principe d'Ascoli, lo condusse fuori seco ad altre feste, dove il Principe mio S.re balò con tanta leggiadria un ballo fiammingo che'l di seguente non cessò mai il Principe d'Ascoli di lodarlo a Madama Ill.ma".

⁶ Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, fascio 261, carta de F. Luisini a O. Farnesio del 6 de febrero de 1557, f. 286r y v; G. Aldrovandi a O. Farnesio, 12 de febrero de 1557, f. 300r y v. Ambas cartas son citadas por D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, Bologna, 1991, pp. 50-51 y correctamente relacionadas con el retrato de la Galleria Nazionale de Parma, pero interpretadas como que las sugerencias al pintor provenian de la madre Margarita de Austria y no del Rey Felipe II.

⁷ Sebastián de Santoyo era el más antiguo y más íntimo sirviente del Rey. Véase H. Kamen, *Philip of Spain*, New Haven-Londres, 1997, p. 213.

⁸ Véanse las fichas de N. Moretti, en *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, L. Fornari Schianchi (ed.), Parma, 1998, pp. 127-128 y A. Pérez de Tudela, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Cat. Expo., Madrid, 1998, pp. 326-328, 37.

⁹ ASP, Mastro Farnesiano 1557-1570, c. 61.

¹⁰ ASP, Raccolta manoscritti. Raccolte artistiche. Artefici diversi, b. 128, n. 38b. El documento fue transcrito por B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Milán, 1988, p. 227.

¹¹ F. Bouza, "Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempo de Felipe II", en *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento*, Cat. Expo., Madrid, 1998, pp. 57-81 y 333-334.

¹² K. Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introducción, notas y edición crítica de R. de Mambro Santos, Roma, 2000, p. 194.

¹³ ASP, Epistolario Scelto, busta 19. Billeto de Sebastián Santoyo a destinatario desconocido, desde El Escorial, el 9 de marzo de 1572, publicado por A. Pérez de Tudela, "Relaciones entre el pintor Alonso Sánchez Coello y la familia Farnesio", *Archivo Español de Arte*, 282, 1998, pp. 165-172.

¹⁴ J. M. Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Cat. Expo., Madrid, 1990, p. 46.

¹⁵ B. W. Meijer, 1988, pp. 120-123 [op. cit. n. 10].

Notas

¹ La relación inédita y anónima, pero atribuible a Francesco De Marchi, se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma, Ms. Parm. 978, cc. 139-140.

² A. Ronchini, "Ulisse Aldrovandi e i Farnesi", *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province dell'Emilia*, n. s., V, 1880, p. 2. Un cierto número de cartas de Aldrovandi, relativas a su etapa como gobernante de Alejandro Farnesio, se conservan en el Archivo di Stato de Parma, desde ahora ASP, Epistolario Scelto, busta 1.

³ Idem, "Francesco Luisino da Udine", *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni Modenesi e Parmensi*, V, 1869, pp. 209-218; B. Fava, *Francesco Luisini da Udine, lettore pubblico di lettere greche e latine a Reggio Emilia dal 1550 al 1554*, Módena, 1959.

⁴ F. Fossier, *La Bibliothèque Farnèse. Étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, Roma, 1982, p. 459.

⁵ ASP, Epistolario Scelto, busta 10, Francesco Luisino al Cardenal Farnesio, 13 de febrero de 1557: "...S. M.tà le fa ogni giorno maggiori, et novi favori, et una di queste notti passate havendo Madama Ill.ma invitata a cena la Duchessa di Loreno et facendosi festa, venne S. M.tà mascherata, et menò giù alle sue stanze il S. Principe, et fecelo mascherare, poi ritornò di sopra alla festa con X altri oltre esso S. Principe, che erano mascherati, et furono questi il Duca di Savoia, il Duca di Medinaceli, il Conte di Ferio, il Principe d'Ascoli, il Principe di Sulmona, il Marchese d'Aghillara, Don Antonio di Toledo, Don Diego di

Crónica Cultural



Yuste en el Patrimonio Nacional

El histórico Monasterio de San Jerónimo de Yuste ha sido adscrito al Patrimonio Nacional, según resolución del Ministerio de la Presidencia (Real Decreto nº 1867/2004 publicado en el Boletín Oficial del Estado del 10 de septiembre). Como paso previo, el pasado 21 de enero el Patronato Rector del Monasterio ya había aprobado el traspaso.

Para el Patrimonio Nacional es un acontecimiento de gran importancia, pues supone la incorporación, al conjunto de monumentos que administra, de uno de gran relevancia histórica y dinástica. Marca un cambio de tendencia en el proceso de desmembración de inmuebles del Organismo que, con un nombre u

otro, ha administrado los bienes públicos al servicio de la Corona en los últimos 200 años.

Su Majestad el Rey ha seguido y alentado las gestiones que en distintos ámbitos han conducido a esta feliz decisión.

Para el Patrimonio Nacional -como *legatario* del que fue Patrimonio de la Corona- la incorporación del Monasterio tiene gran valor como testimonio dinástico. Yuste completa lo que en este sentido representa la sepultura de Carlos V en el Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial, y sirve para entender mejor dos recuerdos del Emperador que constituyen lo más granado de las Colecciones Reales españolas: los tapices y las armaduras. Como señaló el Duque de San Carlos ante los medios de comunicación "se trata de una decisión de

gran importancia para Extremadura, para España y para Europa por su significación cultural e histórica".

De esta manera, el Patrimonio Nacional amplía su presencia proyectándola hacia una región como Extremadura tan cargada de historia. Supone, por otra parte, incorporar un monumento de gran relevancia a un Organismo que en más de doscientos años, con diferentes nombres y en distintas épocas, ha sido objeto de continuas disgregaciones.

Un horizonte de futuro para Yuste será la construcción en él de un Cuarto para alojamiento de Su Majestad el Rey.

El Patrimonio Nacional elaborará un plan de actuación para ejecutar, en tres o cuatro anualidades, obras de conservación del Monasterio, restaurar sus bienes muebles, reordenar espacios y recuperar -en aquello que sea posible- la decora-

Crónica Cultural

ción del último año de la vida del Emperador. Mediante una gestión profesional se liberará a la comunidad religiosa de tareas relacionadas con las visitas, ya que, como declaró el Presidente del Patrimonio Nacional, "la función religiosa, como corresponde a un monasterio, será siempre prevalente".

Yuste toma su nombre del arroyo que baja desde la sierra de Tormanto, en la estribación sur de la cordillera de Gredos. El Monasterio, a 4 kilómetros del municipio de Cuacos (Cáceres), se asoma a la depresión geomorfológica del Tiétar que constituye la comarca de La Vera. A este emplazamiento debe el haber sido elegido por Carlos V para retiro en sus últimos días (febrero 1557 - septiembre 1558) y, por tanto, su relevancia histórica posterior.

Yuste supuso: apartamiento, clima benigno, una tierra abundante en aguas, próspera en frutos y hortalizas durante todo el año, y el prestigio de la Orden Jerónima. Cada una de estas aportaciones, y todas en conjunto, respondían a inquietudes profundas del Emperador, que reclamaba sosiego para la vida interior, un ambiente externo acorde, medios de sobrevivencia, y apoyo en las demandas trascendentes.

Pese a esta elección, San Jerónimo de Yuste no figura, artística ni arquitectónicamente, entre los grandes monasterios de esta Orden, acaso como consecuencia de su origen eremítico. Quienes iniciaron allí una vida religiosa en comunidad se decían de sí mismos *ermitaños de vida pobre*, y desde luego lo fueron. Por no ser autosuficientes conocieron la negativa del Capítulo de la Orden Jerónima de 1415 para integrarse en ella, oposición sólo superada tras el apoyo (y el aval) del Conde de Oropesa, Señor del lugar.

Los aposentos del Emperador se construyeron adosados al edificio del Monasterio, por Poniente, creando una zona bien soleada con vistas al campo. Fue entre 1553 y 1557, y en la traza y obra intervinieron, con distinta intensidad, los arquitectos Luis de Vega y

Alonso de Covarrubias, y por parte de la Orden acaso participase en algún momento Fray Antonio de Villacastín. Muestran un alojamiento en extremo sencillo, adecuado a la espera de la muerte en paz.

Fuera del conjunto residencial, pero delante de él, en primer término, el estanque, un sello personal del Emperador. Como elemento principal del jardín marca, en medio de la Naturaleza, el encuentro entre el hombre y ésta. Un jardín "cuyo olor de cidras, naranjos, limones y otras flores se siente arriba", según Gachard (*Retiro y muerte del Emperador Carlos V en Yuste*, Bruselas, 1854). Todo lo relativo al estanque fue labor de Juanelo Turriano, quien vivió allí con el Emperador.

San Jerónimo de Yuste fue uno de los 49 monasterios de la Orden fundada por Fray Pedro Fernández Pecha (1374) existentes hasta los decretos de excomunión y desamortización de bienes de órdenes religiosas, de 1835 y 1836, y Ley de 1837. Fue la más afectada. Desapareció, con enorme pérdida cultural para España.

La Orden Jerónima se restauró por rescripto papal en 1925 (Santa María del Parral, Segovia) y en la actualidad cuenta con cuatro monasterios. El de Yuste lo fue en 1958, después de que el Excelentísimo Señor Duque de Montellano donase al Estado en 1941 la destruida iglesia y claustros del Monasterio. La primera obra de recuperación y de reedificación fue responsabilidad del arquitecto Don Manuel González Valcárcel. Una intervención posterior, en 1998, estuvo a cargo de Don Ignacio Gárate.

La comunidad actual cuenta con ocho monjes (en época del Emperador Carlos V eran 38), y ocupa una superficie de 16 hectáreas; se conserva parte del tapial histórico que circunda la finca.

Francisco Javier Peña

Música

XVII Ciclo Música y Teatro en los Reales Sitios

Durante los meses de verano se ha celebrado, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el XVII Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad Complutense de Madrid. Como en ediciones anteriores, ha contado con la colaboración de la Comunidad Agustiniana del Monasterio.

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Lonja

La Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, ofreció *Oberturas de Concierto*, en la primera parte de su actuación; y *Música Española*, en la segunda.

Basilica

El Coro de la Fundación Príncipe de Asturias, dirigido por José Esteban García Miranda, incluyó en su programa



Crónica Cultural



Internacional de Música Matisse, con obras de Hummel, Vivaldi, Gluck, Bocherini, Massenet y Rachmaninoff.

El organista Anselmo Serna Bustamante y la soprano Paloma Soria ofrecieron un interesantísimo programa, con obras de Gluck, Pergolesi, Händel, Mozart, Bach y Mendelssohn, entre otros ilustres compositores.

La Orquesta de Cámara de París, dirigida por Horst Sohm, interpretó obras de Bach, Händel, Mozart y Joseph Haydn.

Por último, se celebraron dos conciertos de órgano: uno a cargo de Jafet Ramón

Ortega Trillo, con obras de Cabezón, Johannes Sebastián Bach, Padre Antonio Soler, César Franck y Jesús Guridi; y otro del organista Pedro Alberto Sánchez, que interpretó obras de Cabanilles, Bach, Franck y Reger, entre otros.

Iglesia Vieja

En la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se organizaron dos conciertos de órgano, en conmemoración del Centenario de Isabel la Católica, con instrumentos antiguos. En el primero de ellos el organista Antonio Baciero ofreció un programa titulado *En*

obras de Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Pau Casals, Isaac Albéniz, Anton Bruckner y Johannes Brahms.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Complutense y Capilla Renacentista, bajo la dirección de Pilar Alvira Martín, interpretaron: *Concierto para oboe y cuerda en Re menor*, de A. Marcello; *Sinfonía nº 2 en Re Mayor*, de F. Mendelssohn; y *La oración del torero*, de J. Turina, en la primera parte; en la segunda, *Misa en Sol menor BWV 235*, de J.S. Bach.

El organista Domingo Losada ofreció un concierto con obras como: *Sonata de Clarines nº 29*, de N. Casanoves; *Preludio y Fuga en Sol menor*, de N. Bruhns; *Versos sobre el Te Deum*, de Antonio Soler; *Concerto del Signr Meck*, de Walther; *Preludio y Fuga en Re Mayor*, de Buxtehude; y dos obras suyas: *Batalla en estilo antiguo* y *Final para gran órgano. Introducción y Tema con Variaciones*.

La siguiente actuación fue la de Saskia Roures Navarro, que interpretó al órgano obras de Buxtehude, Johann Sebastian Bach, Max Reger, Olivier Messiaen y Michael Radulescu.

Como todos los años, se celebró, dentro de este Ciclo, la clausura del XVII Curso



Crónica Cultural



de Alia Mvsica, dirigido por Miguel Sánchez, en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. El programa se dedicó a la "Música Medieval en los Caminos de Santiago".

Con la organización de este Ciclo la Fundación Caja Madrid pretende continuar las labores de conservación y restauración del patrimonio histórico español para mantener viva la dinamización cultural que este tipo de intervenciones promueven.

Casa de las Flores.
Palacio Real de La Granja

El conjunto vocal e instrumental *La Risonanza* actuó en la Casa de las Flores, de La Granja de San Ildefonso, con un programa dedicado a Charles Desmazures (1670-1736).

el cruce de dos siglos. Obras en cancioneros y otras compilaciones. El siguiente concierto, a cargo del mismo organista, estuvo dedicado a *Fuentes hispanoamericanas*.

Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos)

El Patrimonio Nacional ha colaborado con la Fundación Caja Madrid en la organización del *II Ciclo de Música y Patrimonio*, con un concierto, a cargo

Iglesia Vieja. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

El Grupo de Música "Alfonso X el Sabio", dirigido por Luis Lozano, ofreció un concierto en la Iglesia Vieja del

IX Ciclo Los Siglos de Oro

La novena edición del *Ciclo Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, contó, en esta ocasión, con la celebración de varios conciertos en distintos Reales Sitios.

Monasterio de las Descalzas Reales

Con un programa inspirado en el orden de la liturgia y los textos de los Libros de Horas que pertenecieron a la Reina Isabel la Católica, el Conjunto vocal Odhecaton, dirigido por Paolo Da Col, interpretó obras de Alonso Pérez de Alva, Francisco de Peñalosa, Juan de Anchieta, Josquin Desprez y Antoine Brumel, en el Monasterio de las Descalzas Reales.



Crónica Cultural



Monasterio de El Escorial, con un programa titulado *Codice Calistino* (siglo XII). In festo Sancti Iacobi.

Capilla. Palacio Real de Aranjuez

Wilbert Hazelzet (flauta) y Jacques Ogg (piano), interpretaron, en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, obras de Mariano Rodríguez Ledesma, Jean-Louis Tulou, José María del Carmen Ribas y Frédéric Chopin, entre otros.

Capilla. Palacio Real de El Pardo

El grupo vocal *Leteica Música*, dirigido por Tomás Garrido, actuó en la Capilla

del Palacio Real de El Pardo, con un programa dedicado al Primer Centenario de la muerte de Isabel II. Se incluyeron obras de Francisco Andrevi, Fernando Sor, Mariano Rodríguez de Ledesma, e Hilarión Eslava.

“Corte y clausura en el Madrid de los Austrias”.

Dirigido por Doña Victoria López-Cordón, Catedrática de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, ha contado con la celebración de varias conferencias, en las que han participado diversos Catedráticos, Profesores e Investigadores de Universidad, así como Conservadores del Patrimonio Nacional.

Cursos

El Patrimonio Nacional, en colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia, ha organizado un curso de Formación del Profesorado, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que ha tenido como lema

El curso se clausuró con una mesa redonda sobre “La educación en el conocimiento y valoración del Patrimonio”, y, para finalizar, se realizó una visita guiada al Monasterio de las Descalzas Reales.

Crónica Cultural

Inauguraciones

Nueva iluminación para el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

El Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Álvaro Fernández-Villaverde, Duque de San Carlos, y el Presidente de Iberdrola, Don Iñigo de Oriol, inauguraron la nueva iluminación de las fachadas del Palacio

Real de La Granja de San Ildefonso, el Cenador de la Reina y la fuente de la Cascada Nueva.

En estos últimos años se han iluminado, con el patrocinio de Iberdrola, el exterior del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; las fuentes de los Tritones y de las Conchas, en los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid; y, en el Palacio Real de Aranjuez, las fachadas y las fuentes de Ceres y Nereidas.

Con motivo de esta nueva inauguración, el Grupo Español de Metales ofreció un concierto, en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. En el programa se incluyeron obras de ilustres compositores como Antonio de Cabezón, Gaspar Sanz, Fray Antonio Soler, Claudio Monteverdi, John Adson, Giovanni Gabrieli y Georg Friedrich Haendel.

*Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre*



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 161 3º TRIMESTRE DE 2004

Unpublished Plans of Filippo Juvarra's Design for the New Madrid Palace

By Juan José Alonso Martín
and María del Mar Mairal Domínguez
Patrimonio Nacional

Six new plans forming part of Filippo Juvarra's design for the Madrid Royal Palace have recently been found during the work of identification and organisation of the holdings that is currently taking place in the Palace General Archives. An archival description is made of them in this article, whereby they are incorporated into the Archives' Section of Plans, Maps and Drawings. At the same time, a review of the documentary sources related to the design has been undertaken as well as a detailed analysis of the drawings, pointing to the differences that have been noted with respect to the other known series. Although it has not been possible to establish who drew the plans, the conclusion of this study is that it is the most complete series and the one that best illustrates the concept held by Juvarra himself for the Madrid Royal Palace.

La Fortaleza (Strength). Curtain Hangings in Charles III's Bedroom in the New Madrid Palace

By Concha Herrero Carretero
Patrimonio Nacional

The National Heritage Board of Directors has purchased two very significant pieces for its Tapestry Collection: the hangings for Charles III's bedroom and another forming part of the Flemish production of the close of the 15th century. The density of the weave (of eight threads of warp per centimetre) of the *Fortaleza* curtain, which was exceptional in 18th century tapestries, the vivid colouring of the wools, silks and semi silks and the only slight degree of degradation as a result of not having been exposed to the serious effects of atmospheric pollution and the sun's rays, the unusual use of silver-gilt threads in the weave, and the good state of preservation of the tapestry in general, were decisive in the decision to buy the work, which was on sale at Christie's in 2003. The tapestry commissioned by Charles III to decorate his bedroom in the New Palace at Madrid has thus been completed.

Pictures with Scenes from *Don Quijote* and other works by Embroiderer Antonio Gómez de los Ríos

By Pilar Benito García
Patrimonio Nacional

In this article the long artistic career of the most representative Embroiderer of the Chamber of the first half of the 18th century is reviewed. From the start of his professional career in the Spanish Court in 1724, until his death at El Escorial on November 5th, 1765, Antonio Gómez de los Ríos embroidered a large number of pieces, working for four Kings of Spain, as well as for different clients outside Palace circles. The excellent quality of his work can be appreciated in all the different creations that until the present time have been unknown and are now going on show, together with the six pictures of scenes from *Don Quijote* that were recently purchased by the National Heritage, as well as the carpets embroidered for the Chapel in Madrid Royal Palace.

From Miramar to Guadacorte: The English Influence on Recreational Architecture in the *Campo de Gibraltar*

By Ana Aranda Bernal
Pablo de Olavide University, Seville

The architecture subject to study is located in the district of the *Campo de Gibraltar*, in the south of Spain. Country houses for recreation were built there on the estates of the Duke of Medinaceli and the Larios family, modelled on English Victorian and Edwardian architecture. The Anglophilia that could be deduced as a result of the proximity of the British colony does not entirely justify the choice of this style. A decisive factor was the relationship of the Duke of Santo Mauro - stepfather and tutor of the young Duke of Medinaceli - with the Victorian architecture of Cantabria, especially with the works of Ralph Selden Wornum who designed Miramar Palace in San Sebastian for Queen María Cristina and Los Hornillos Palace in Santander for Santo Mauro himself. Moreover, it is necessary to bear in mind the knowledge of these forms acquired by the Larios family through the aristocrat and his travels to the places that were fashionable because Royal families spent their summer holidays there.