

XLIV

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 172 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2007 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



4 2 1 6 7

Reales Sitios

AÑO XLIV Nº 172 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2007



Detalle del cuadro de Anton Rafael Mengs, La Archiduquesa Teresa de Austria, 1770,
Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 2193, Madrid.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Julián Martínez García

Félix Montes Jort

Francisco Muñoz Ramírez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 172 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2007

4

SYLVÈNE ÉDOUARD

Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto

La galera real de Don Juan de Austria, destinada al mando de la flota de la Liga Santa en 1571, fue decorada según un programa establecido por el humanista sevillano Juan de Mal Lara. Las estatuas y cuadros del interior y del exterior de la popa estaban destinados al capitán Don Juan, con el fin de guiarlo en el camino de las virtudes a través de la representación de un combate interior para el triunfo de las virtudes cristianas, las únicas capaces de vencer al Turco infiel.

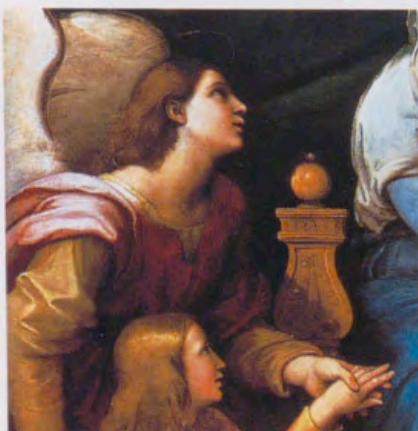


28

JORGE GARCÍA SÁNCHEZ

Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte

Entre quienes fomentaron la creación de un Museo nacional en Madrid a partir del periodo napoleónico destaca la figura del napolitano Manuel Napoli. Discípulo de Mengs, desempeñó el puesto de restaurador de la Colección del Buen Retiro y José I le nombró conservador del depósito de El Rosario, germen del frustrado Museo Josefino.



50

Notas y Documentos

Reyes Utrera Gómez
Homenaje a Cristóbal Colón en el V Centenario de su muerte: Fotografías para el recuerdo de una figura histórica, en el Archivo General de Palacio.



64

Notas y Documentos

Esperanza Rodríguez-Arana
*Restauración de cuatro alfarjes
mudéjares del Monasterio
de las Descalzas Reales*



74

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



REALES SITIOS SE RENUEDA

El lector podrá encontrar, adjunto a la Revista, un CD que ofrecerá información complementaria textual o fotográfica. Con ello se pretende ampliar aquellos aspectos que requieran una extensión más amplia en la información.

¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés del contenido íntegro de la Revista.
- Biografía de los autores.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Juan Hernández Ferrero
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Martínez
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano
María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR

Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimoniomnacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

Catálogo general de publicaciones oficiales <http://www.060.es>

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: VyB
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-07-003-2
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.

ARGO, LA GALERA REAL DE DON JUAN DE AUSTRIA EN LEPANTO

Sylvène Édouard

Université Jean Moulin, Lyon

* Traducción realizada por Cecilia Real Rodríguez.

1. S. Édouard, *L'Empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir*, Honoré Champion, París, 2005.

2. La iconografía contemporánea al acontecimiento existente en España está incluida en *Exposición conmemorativa del IV centenario de la Batalla*, Cat. Expo. Reales Atarazanas de Barcelona, octubre-noviembre 1971, Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1971.

3. J. Corte Real, *Felicitísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Otomana. En el año de nuestra salvación de 1572*, Antonio Ribero, Lisboa, 1578. El 8 de noviembre de 1576, Felipe II dirigía su agradecimiento al «Magnífico y amado Maestro» Corte Real por su libro sobre la victoria de Lepanto, asegurándole su favor [*Colección de documentos y manuscritos por Fernández de Navarrete*, Kraus-Thomson organization limited, Nendeln, 1971, vol. XXX, fol. 168].

4. J. de Mal Lara, *Descripción de la galera real del Serenissimo señor D. Juan de Austria, Capitan General de la mar*, Sociedad de Bibliófilos andaluces, Sevilla, 1876; hasta esa fecha, la *Descripción* sólo existía en su forma manuscrita conservada en la Biblioteca Colombina de Sevilla con la referencia 58-2-39. La obra comienza por la exposición del proyecto de decoración y se termina con la descripción del programa exterior e interior.

5. Cat. Expo., 1971 [op. cit. n. 2].

En julio de 1571, Don Juan de Austria, Capitán General de la Mar, embarcaba hacia Génova, a bordo de la galera real, cuyo programa decorativo había elaborado el humanista sevillano Juan de Mal Lara. La galera se concibió como una obra edificante y anunciadora de la victoria venidera; se convirtió en el soporte representativo de un sueño político que anhelaba la victoria cristiana, proyectando al Rey Felipe II hacia la consecución de su ambición universalista¹. La constitución de la Liga Santa le proporcionó la oportunidad de erigirse como el guía temporal de la cristiandad, el brazo armado de Dios. La galera real debía estar a la altura de sus pretensiones políticas.

La construcción de la galera y la concepción de su ornamentación fueron un modo de actuar, de combatir mediante el poder del discurso aprovechando un capital simbólico. La galera y su decoración tuvieron, sin embargo, una existencia breve, y los testimonios de la época no dejaron de ella más que vistas imperfectas. La forma de la erudita decoración permaneció ignota por falta de testimonios iconográficos. Se pudo establecer una lista de grabados y de pinturas conmemorativos del acontecimiento, sin que ninguna obra devolviera realmente una visión fidedigna de la galera². La tirada de grabados realizada a partir del poema apologético del portugués Jerónimo Corte Real a Don Juan de Austria por la victoria de Lepanto no mostró mejor que los demás las diferentes decoraciones de la popa³. La única fuente para conocer la decoración de la nave es la obra de Juan de Mal Lara, creador final del programa iconográfico, cuya *Descripción de la Galera Real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria* no fue editada hasta 1876 por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces⁴. Actualmente puede contemplarse una reproducción a tamaño natural en el Museo Marítimo de Barcelona, situado en las antiguas Reales Atarazanas, el arsenal de la ciudad desde el siglo XIII. Con el fin de reconstruir de forma idéntica la galera, el antiguo Director del Museo Marítimo, José María Martínez Hidalgo, recopiló desde 1961 todas las fuentes existentes sobre ella⁵. Esta labor de compilación no dio lugar (como tampoco ningún otro estudio publicado posteriormente) a una interpretación del programa iconográfico.



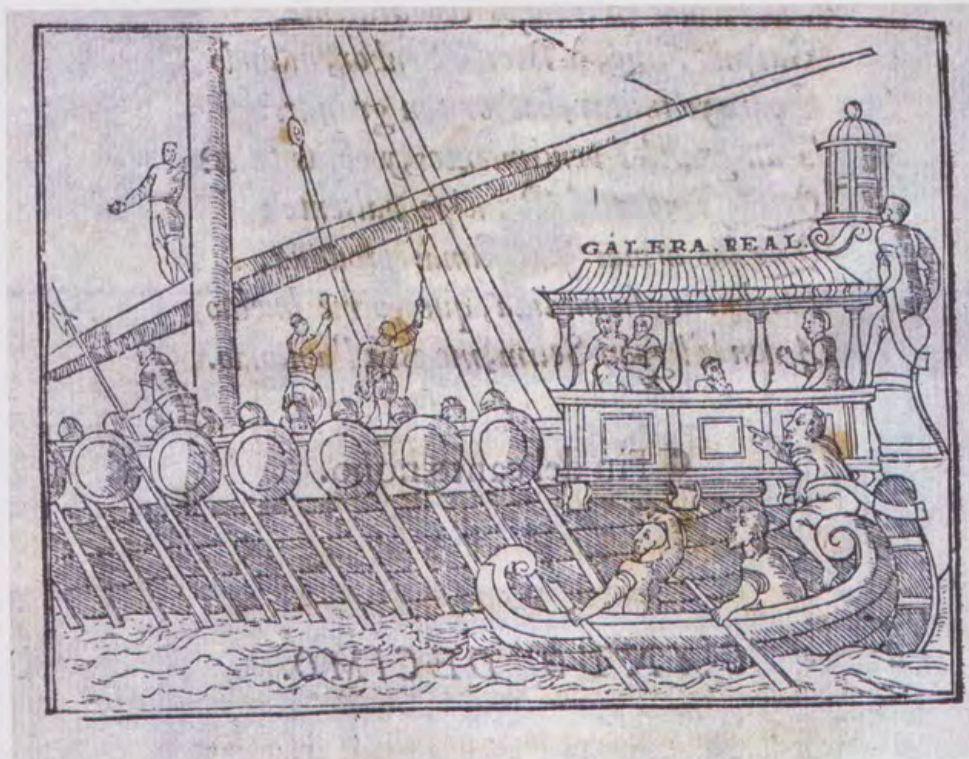
Detalle de la parte trasera de la popa, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.

6. Sobre este punto y el siguiente, véanse los capítulos tercero y cuarto de F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, vol. 3, A. Colin, París, 1966.

7. *Le très excellent Triomphe fait en la ville de Venise, en la publication de la Ligue*, Benoît Rigaud, Lyon, 1571, fol. 4r.

8. L. Van der Hamen y León, *Don Juan de Austria*, Luis Sánchez, Madrid, 1627, fol. 41v.

9. Según los papeles de Don Juan de Austria [Biblioteca Nacional de España, Ms. 783, n.º 1], el Rey nombró a Don Juan Capitán General el 15 de enero de 1568 para sustituir a Don García de Toledo, debilitado por la enfermedad. El nombramiento menciona una flota al servicio de Dios: «... dichas galeras en servicio de Dios nuestro Señor y gloria de su sancto nombre fe y religion, a que nos endereçamos todas nuestras acciones, impresas y para resistir y offender a los Turcos infieles que infestan la mar, puertos y costas de la cristiandad, para la guarda y conservación de las tierras, y marinas de la Sancta sede Apostolica de Roma, e de nuestros reynos y señorios, y estados amigos confederados, y aliados, nuestros, siendo este cargo de la calidad, confiança, importancia que es, havemos determinado y acordado de elegir y nombrar don Juan de Austria, capitán General del mar mediterraneo y Adriatico assi de las galeras del mar que al presente estan armadas y se armaren adelante».



Jerónimo Corte Real, Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvación de 1572, Lisboa, Antonio Ribero, 1578, Biblioteca Nacional de España, R 167, fol. 131v., Madrid.

CONSTRUCCIÓN DE LA GALERA

Desde 1566, Pío V trataba de formar una Liga de los Estados cristianos para poner fin a la amenaza turca en el Mediterráneo⁶. La amenaza otomana se hacía cada vez más persistente, y Felipe II había proyectado aliarse con el Papa y la República de Venecia antes de dirigirse a Andalucía en la primavera de 1570, tras la revuelta de las Alpujarras. El 25 de mayo de 1571, durante un consistorio, Pío V proclamó oficialmente la Liga Santa, que Felipe II había decidido encabezar, aportando la mitad de los recursos para la guerra, frente a la contribución de un tercio de Venecia y un sexto del Papado. La publicación de la Liga se vivió como una primera victoria, preliminar de la ruina del Gran Turco. Los grandes festejos organizados en Venecia a comienzos del mes de julio de 1571 para celebrar la Liga se llevaron a cabo en medio de una agitación de ruido y color, de risas y llantos «que fit en grand cry le peuple» a causa de la «grand joye qu'ils avoyent»⁷.

En España, mucho antes de estas fiestas, la vacilación de las negociaciones no había impedido los preparativos militares. En diciembre de 1567, Felipe II había nombrado a Don Juan de Austria «Capitán General de la Mar», confiándole su estandarte real, nombramiento que se hizo efectivo en la primavera de 1568⁸. El Rey había recordado a su hermanastro la importancia de este encargo dedicado al servicio de Dios contra los turcos «infieles que infestan la mar, puertos y costas de la cristiandad»⁹. Tres años más tarde, el Rey lo imponía a la cabeza de las fuerzas navales de la Liga Santa. El nombramiento fue notificado por el legado Alessandrino,

sobrino del Papa, que se encontraba en aquella época en Madrid. Don Juan embarcó rumbo a Italia a finales del mes de julio, y en Nápoles el Cardenal Granvela le entregó la bandera de la Liga en nombre del Papa el 14 de agosto de 1571. El estandarte de la Liga Santa, de cuatro metros de alto y nueve metros de ancho, era de damasco azul rodeado de una franja azul y oro. La decoración representaba a Cristo en la cruz y, a sus pies, las armas del Papa, a la derecha las de España, a la izquierda las de Venecia y del cordón que las unía pendían las de Don Juan. Felipe II se había anticipado al desenlace de mayo de 1571 al ordenar, tres años antes, la construcción de una galera real para el servicio de su nuevo Capitán. El proyecto de construcción debía responder a los deseos del Monarca de hacer de ella una galera que superara a todas las demás por sus dimensiones y por su ligereza, una obra que materializara, mediante el programa de sus pinturas y esculturas, su idea de gloria y, sobre todo, una obra ejemplar para la edificación interior del Capitán de Su Majestad. Por la elección de sus historias, de los emblemas y las divisas, el buque se convirtió en el espejo de virtudes de un buen gobierno cristiano —más que las de un buen Capitán— y en una puesta en escena anunciadora de su victoria.

El 15 de enero de 1568, el Duque de Francavilla, Príncipe de Melito y Virrey de Cataluña, recibió la orden de hacer construir en Barcelona una galera de la mejor madera existente¹⁰. En un primer momento, la decoración de la popa fue confiada a Don Sancho de Leiva, Capitán General de las galeras de España, pero éste fue destinado a la vigilancia de las costas durante el levantamiento de los moriscos de Granada. La continuación de la obra fue entonces confiada a Don Francisco Hurtado de Mendoza, Conde de Monteaiguado, asistente de Sevilla. El Conde sin duda, se inspiró igualmente en el uso de los tropos de Achille Bocchi, en su *Symbolicarum quaestionum*, para realizar en la persona de Don Juan de Austria la síntesis del Capitán-Gobernante y del héroe cristiano, y hacer de la figura del Capitán General de la Liga Santa un nuevo *vir virtutis*¹¹. El primer esbozo de las pinturas y esculturas fue realizado por Juan Bautista Castello, el *Bergamasco*, ya empleado por el Rey en la gran obra de restauración de las residencias reales. Juan de Mal Lara retomó la obra a la muerte del *Bergamasco* en 1569, la completó y modificó. El mismo año, la galera, conducida por el Capitán Alzate, partió de Barcelona hacia Sevilla. Medía sesenta metros de eslora, incluido el espolón, y seis metros veinte de manga. Contaba con treinta remos por banda, cada uno de los cuales tenía una longitud de once metros cuarenta y era manejado por cuatro



Jerónimo de Costiol, Crónica del Príncipe Don Juan de Austria, Barcelona, 1572, capítulo XI, Biblioteca Nacional de España, R 10234, Madrid.

10. Según G. de Artiñano y de Galdácano, *La arquitectura naval española (en madera): Bosquejo de sus condiciones y rasgos de su evolución*, Oliva de Vilanova, Barcelona, 1920. En 1571, la construcción de las galeras era todavía empírica. Existían entonces pocas obras tan técnicas como el tratado italiano *Fabbrica di galere* de comienzos del siglo XV y el manuscrito de J. de Escalante de Mendoza, *Ytinerario de Navegación de los mares y tierras occidentales* de Lyon, Ms. 1380 y Biblioteca Nacional de España para el original, Ms. 3104], seguido en 1587 por el tratado de D. García de Palacio, *Instrucción Nauthica, para el buen Uso, y regimiento de los Naos, su traça, y gobierno conforme a la altura de Mexico*, Pedro Ocharte, México.

11. E. See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge University Press, 1993, p. 35: «Among Bocchi's symbols are Stoic statements of patient suffering, of moderation, of avoidance of wrath, and of the virtue of self-knowledge».

12. De acuerdo con el Capitán P. Pantera [*L'armata navale... divisa in doi libri, ne i quali si ragiona del modo, che si ha a tenere per formare, ordinare e conservare un'armata marittima...*, Egidio Spada, Roma, 1614, p. 20], la galera estaría formada por treinta bancos de siete remos cada uno, cada remo manejado por un hombre, a la manera antigua.

13. Carta de Felipe II del 26 de noviembre de 1569 al Duque de Sessa: «Duque primo porque estando las cosas dese reyno en el ser que estan, hemos acordado de yr en persona a la ciudad de cordova para tener cortes en ella y de aley darles calor y hazer lo que mas fuere necesario. Y haviendo de estar tan cerca parece que el felicissimo don juan de austria mi muy charo y muy amado hermano podra yr a hazer la jornada del rio de almançora quedando vos en su lugar en granada como del entenderéis, os havemos querido avisar dello y encargar os tengais por bien de cumplir lo que en esto os hordenare de nuestra parte que en ello vos tennemos por muy servido. De madrid a xxvj de noviembre de 1569 años», Instituto Valencia de Don Juan, envío 79, nº 2.

14. J. de Mal Lara, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C. R. M. del Rey D. Philippe N. S.*, Alonso Escrivano, Sevilla, 1570, fól. 13r.

15. La edición del manuscrito en 1876 incluye un elogio biográfico por Francisco Pacheco en el que indica la fecha de 1527 para el nacimiento de Juan de Mal Lara, mientras que la noticia biográfica de S. Díaz en *Autores españoles* adelanta la fecha a 1524.

16. J. de Mal Lara, 1876 [op. cit. n. 4]; *Idem*, 1570 [op. cit. n. 14]. Fue también el autor de *Psyche de Joan de Mallara a la muy Alta y muy poderosa Señora y Doña Joana, Ynfanta de las Españas y princesa de Portugal* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 3949) y de *Los Trabajos de Hércules*, que contiene 48 cantos destinados al Príncipe Don Carlos.

17. R. Carande Herrero, *Mal Lara y Lepanto. Los epigramas latinos de la galera real de don Juan de Austria*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990.

18. V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

remeros¹². En Sevilla, la decoración de la galera fue terminada por el escultor Juan Bautista Vázquez y el arquitecto Benvenuto Tortello. La represión de los moriscos en Granada tocaba a su fin bajo las órdenes de Don Juan de Austria, y Felipe II escogió ese momento para reconfortar, con su presencia, al reino de Granada¹³. El domingo 30 de abril de 1570 se encontraba en las proximidades de Sevilla que, transfigurada en una nueva Roma, se disponía a recibir a su Rey. Felipe II embarcó evocando una paz paradisiaca y, antes de retirarse a Las Cuevas, prosiguió el curso de la navegación para admirar la galera real «que en este rio se estava haziendo para el señor don Juan de Austria»¹⁴.

El programa iconográfico de la entrada sevillana había sido organizado por Juan de Mal Lara¹⁵. Apreciado por Felipe II, Mal Lara permaneció en la Corte de Madrid entre 1566-1567, convirtiéndose en el creador de los programas iconográficos reales¹⁶. Su erudición humanística impregnó su obra de un fuerte gusto por la Antigüedad y un acentuado sentido erasmista, tomado de los relatos mitológicos de Homero, Virgilio y Ovidio, de los tratados de Manilio, Higino y Piccolomini, de Platón, Aristóteles, Cicerón, Apolodoro, Hesíodo, Plinio y muchos otros, incluidas las fuentes bíblicas y cristianas, sin olvidar las obras contemporáneas de Pietro Valeriano, Alciato o incluso la traducción del Dioscórides por Andrés Laguna¹⁷. Mal Lara compuso los epigramas latinos de la galera real para aclarar el sentido de las figuras concebidas para su decoración. En mayo de 1570, Felipe II entraba en una Sevilla convertida en una nueva Roma¹⁸. La ciudad se había decorado para ofrecer una síntesis entre el mito y la historia, igual que la galera debía ser el emblema del catolicismo militante de los Reyes hispánicos por la evocación de los mitos antiguos que portaba, y especialmente el de los argonautas y el vellochino de oro. Los dos programas poseían la misma vocación ideológica: en el contexto de la represión de los moriscos de Granada y la preparación de la Liga Santa, se dirigían contra el Turco, enemigo universal de la cristiandad.

En la galera real, el hijo bastardo del Emperador navegaba en presencia de los retratos de Felipe II y de Carlos V, situados en el interior de la popa. En este sentido, la navegación contra el Turco constituía también un asunto dinástico.

Este primer programa quedaba completado por la presencia de dos grandes estatuas en lo alto de las torres: las de Hércules y Betis. El héroe tebano, el más próximo a la mitografía española, llevaba la piel del león de Nemea, la clava y las tres manzanas del jardín de las Hespérides, que Mal Lara interpretaba como las virtudes que debían poseer Reyes y Príncipes. La estatua debía llevar la inscripción siguiente: *Haud succumbet*, sugiriendo que la excelencia del joven Capitán bastaría para sostener el peso de una carga semejante. Esta presencia discreta respondía sin duda a la preocupación por no atribuir a Don Juan de Austria un repertorio iconográfico reservado exclusivamente al Rey.

El discurso mesiánico ocupaba un lugar concreto en la galera, en el exterior de la popa, mediante una serie de cuadros que narraban la historia de Jasón y los argonautas. Desde el siglo II de nuestra era, la expedición de los argonautas se interpretó como metáfora de una cruzada espiritual, y el vellochino de oro se convirtió en la promesa de una Jerusalén reconquistada y de la derrota de los turcos

DEL REY N. S. 56
HERCVLES.



RECEBIMIENTO
BETIS.



Juan de Mal Lara, grabados de Hércules y Betis en la obra Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C. R. M. del rey Don Philippe Nuestro Señor, Sevilla, Alonso Escribano, 1570, Biblioteca Nacional de España, R 6347, Madrid.



El Jardín de las Hespérides, relieve en la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

a partir del siglo XV¹⁹. Al fundar la Orden del Toisón de Oro en 1429, el Duque de Borgoña, Felipe el Bueno, había realizado en beneficio propio la síntesis entre el mito pagano y el mesianismo que había sido patrimonio del Imperio. Jasón fue, por tanto, una figura importante dentro de la representación de los descendientes de Felipe el Bueno, los Habsburgo de España, por estar ligado a uno de sus principales emblemas, el Toisón de Oro. En la parte trasera de la galera real se le dedicaron tres cuadros. El central representaba la nave *Argo*, a Jasón y a Hércules, así como a los otros héroes que partieron también en busca del vellocino de oro. El de la derecha mostraba la pelea de Jasón con el toro, y el de la izquierda el dragón que custodiaba el prodigioso vellocino. Juan de Mal Lara compuso la narración de esta serie de imágenes basándose principalmente en los relatos de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y de Valerio Flaco. La elección de Jasón y de estos personajes heroicos remite a una preocupación común en las dos épocas, la de la educación de los caballeros. Mal Lara insistía en la dimensión caballerescas del héroe griego que, a la muerte de su padre, fue enviado al monte Pelión con el centauro Quirón para recibir una educación de caballero: entrenamiento físico, manejo de las armas y caza. La similitud entre la formación de Jasón y la educación que recibía un futuro caballero, la que recibió Felipe II de niño y también Don Juan de Austria, refuerza la analogía entre el héroe antiguo y el héroe moderno²⁰. De inspiración estoica, las recomendaciones de Felipe II a Don Juan se basan en la virtud propiciatoria de aquel que combate victoriosamente sus pasiones, combatiendo así con mayor éxito los vicios de los turcos y de los enemigos de la Iglesia, a cuyos pies el héroe, victorioso respecto a sí mismo y a sus enemigos, depositará el botín²¹.

Los episodios de la leyenda elegidos para la decoración de la popa debían tener un sentido contemporáneo para el joven Capitán. Jasón, dominando los toros de Hefesto con la ayuda de Medea, aludía a la virtud del Capitán que triunfaba sobre las fuerzas de los «monstruos» mahometanos. El dragón, guardián del vellocino, convertido en el dragón emblemático del Turco, es a su vez vencido por Jasón, que triunfa por sus virtudes más que por la fuerza y la astucia. El triunfo por la virtud establecía una filiación con una ética política heredada del humanismo cristiano cuyo sentido estriba en actuar buscando el bien y no solamente la utilidad. Don Juan de Austria no sólo estaba llamado a imitar a Jasón, el héroe y su misión, sino que aparecía como un nuevo Jasón por la transfiguración debida al retrato mitológico, muy poco corriente en la representación de los Habsburgo de España. Se trataría al menos de una interpretación posterior, realizada por el biógrafo del Capitán, Lorenzo van der Hamen y León²². La leyenda de Jasón y la misión del Capitán General son una misma historia, la de una búsqueda. Navegando hacia Oriente para combatir a la flota turca, Don Juan de Austria iba a repetir la aventura de Jasón que partía a la conquista del vellocino de oro en Cólquide, a orillas del Ponto Euxino. Una aventura que posteriormente fue cargada de un sentido místico se convirtió en un paradigma de la lucha entre el Bien y el Mal, en una metáfora de la cruzada hacia Tierra Santa con la creación de la Orden del Toisón de Oro por Felipe el Bueno en 1429,

19. M. Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven and London, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 57.

20. Sobre la educación del Príncipe, véase J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.

21. J. de Mal Lara, 1876, p. 88 [op. cit. n. 4].

22. L. van der Hamen y León, vicario de Jubiles, *Don Juan de Austria*, Luis Sánchez, Madrid, 1627, fol. 44v. En el momento de comenzar el relato de la navegación de Don Juan de Austria hacia Mesina, el biógrafo describe la popa de la galera real: «El primer cuadro era el de media popa, y tenía de pincel un pedaço de mar con la nave Argos, en que fue Jason (el primero que navegó en Nao prolongada, segun Plinio) con Hercules, y los otros Heroes, a conquistar el Vellocino dorado, y este mote: *Fortunam virtute parat*. Aludiendo a que DON IUAN sería un nuevo Iason que alcanzaría gloriosas victorias en las intimas partes de la Asia».



Jasón y los argonautas, cuadro en la parte trasera de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.

que Carlos V y Felipe II heredaron. El programa iconográfico del exterior de la popa representaba este vínculo entre la dimensión mesiánica del Toisón y la Dinastía.

Mal Lara proseguía con la decoración de la parte trasera de la popa para subrayar esta misma dimensión providencial de la empresa. Palas Atenea (Minerva) y Hera (Juno) coronaban el friso del primer cuadro que representaba el *Argo*. La presencia de ambas divinidades podía evocar asimismo, de forma más general, la elección divina de la Monarquía hispánica y la virtud de sus Monarcas. Eran, en efecto, divinidades muy apreciadas por el lenguaje alegórico de los artistas de la época, pintores y poetas, como Francisco de Aldana, que ponía en boca de Minerva una llamada a Felipe II a la guerra, «en quien estriba Europa bautizada / como en su defensor, cristiano Augusto...», «el brazo al mundo liga»²³. Minerva es, en la iconología filipina, una imagen del Rey guerrero y de España en armas, tal y como Tiziano la había utilizado de manera temprana, en compañía de Juno, en un cuadro mitológico de 1535 que fue retocado posteriormente para conmemorar la batalla de Lepanto, *La Religión socorrida por España*.

EL DISCURSO DE LAS VIRTUDES DE DON JUAN DE AUSTRIA

La galera era una obra política de vocación mesiánica que implicaba de hecho una fuerte carga dinástica. Para que el éxito de la empresa se reflejara sobre Felipe II y su linaje hacía falta un Príncipe de sangre real al mando de ella. El tema de la elección del Capitán General de la Mar fue objeto de agrias discusiones entre el Papa, el Dux y Felipe II. A los argumentos de Venecia, que prefería un experto de Levante, el Rey hispánico respondió con la reputación de la Corona, deseoso de dar «particular lustre, esplendor, y magestad a la acción con su nombramiento»²⁴. El discurso de las virtudes de Don Juan de Austria comenzaba en el mismo sitio que el del mesianismo con la búsqueda de Jasón y los argonautas; en el exterior de la popa y enmarcando cada uno de los cuadros ya comentados, cuatro estatuas representaban las virtudes cardinales ligadas al Gobierno: Prudencia, Templanza, Fortaleza y Justicia. El programa no habría parecido completo, para la época, si se hubiera quedado en una mera narración histórico-mitológica. Poseía además una vocación pedagógica, enseñando, por mediación de símbolos bien escogidos, lo que forjaba el valor del combate cristiano. En la popa, la Prudencia aparecía a la derecha, al final del programa. Juan de Mal Lara preferirá mostrarla como una joven sosteniendo un espejo. El programa iconográfico era la transcripción de estas recomendaciones por las que el Capitán debía saber, entre otras cosas, mostrarse prudente al pedir consejo. En sus advertencias al propio Don Juan, el Virrey de Navarra, Don Sancho Martínez de Leiva, insistía especialmente en esta virtud de los Príncipes cristianos: «en lo que se muestra mucho la prudencia de un Capitán General es en proponer en Consejo los negocios que se han de tratar»²⁵.

Como signo de su prudencia, el Capitán debía mostrarse también vigilante, inspeccionando sus galeras, en especial antes de la batalla. Como emblema, la

23. F. de Aldana, *Poesías completas*, ed. J. L. Garrido, Madrid, 1989, p. 399.

24. L. van der Hamen y León, 1627, fol. 146v [op. cit. n. 8].

25. «Advertimientos que dió al Señor don Juan de Austria don Sancho Martínez de Leiva Virrey de Navarra del modo de que se había de gobernar en el cargo de Capitan general de la Armada que se juntó para la batalla naval el año 1568», fol. 164v, en *Colección de documentos y manuscritos por Fernández de Navarrete*, vol. III, 1971, Kraus-Thomson organization limited, Nendeln, Liechtenstein.



Tiziano, *La Religión socorrida por España*, Museo Nacional del Prado, Inv. 430, Madrid.

vigilancia del Príncipe podía aparecer en forma de ojo sobre un cetro o por la representación de una cabeza con dos caras, como Jano bifronte. La idea del dominio del tiempo estuvo en los orígenes de otra virtud: la Templanza. Ubicada en segundo lugar, detrás de la Prudencia, esta virtud alude a todo juicio que madura y se formula con ponderación. En la popa de la galera real, la Templanza estaba representada por una muchacha que portaba una vasija en cada mano, remitiendo asimismo a la abstinencia y a la honestidad, convirtiéndose así en testimonio de un gobierno justo y constante. La tercera talla era una alegoría de la Fortaleza: una doncella que sostiene una columna, signo de firmeza, de reputación y de proeza. El significado se completaba con el azul de su vestimenta, que aludía al cielo que llegaba en su auxilio. Finalmente, la cuarta virtud, pero no por ello la menor, era la



La Prudencia, estatua en la parte trasera de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



La Templanza, estatua en la parte trasera de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



La Fortaleza, estatua en la parte trasera de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



La Justicia, estatua en la parte trasera de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Marte, estatua en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.



Divisa iam Illustrabit Omnia, grabado en la obra de Girolamo Ruscelli, Le imprese illvstri con espositioni et discorsi del Sr. Ieronimo Rvscelli..., Venecia, 1566, Real Biblioteca, sign. VII/208, p.232, Patrimonio Nacional, Madrid.

Justicia, sentada con la espada en una mano y la balanza en la otra; con su rostro bello de aire severo, simbolizaba la equidad y la misericordia.

Las cuatro virtudes cardinales ocupaban un puesto particular junto a las representaciones de la leyenda del vellocino de oro y remitían a la capacidad de gobierno del timonel principesco. No obstante, sólo correspondían parcialmente a las virtudes de un buen Capitán, que debía tener presente toda la ciencia del arte de la guerra, el valor, la autoridad y la oportunidad.

El resto de la galera real –los lados exteriores de la popa, el interior y la proa– estaba decorado con alegorías del Mal vencido por el virtuoso Príncipe.

En los laterales de la popa, a ambos lados de los cuadros dedicados a los argonautas, se habían organizado dos discursos de forma similar, con tres cuadros y cuatro estatuas cada uno. A la izquierda, la decoración comenzaba con una estatua de Marte empuñando la espada de Vulcano y sujetando con la otra mano el escudo de Palas con el gorgoneion. La escultura era una

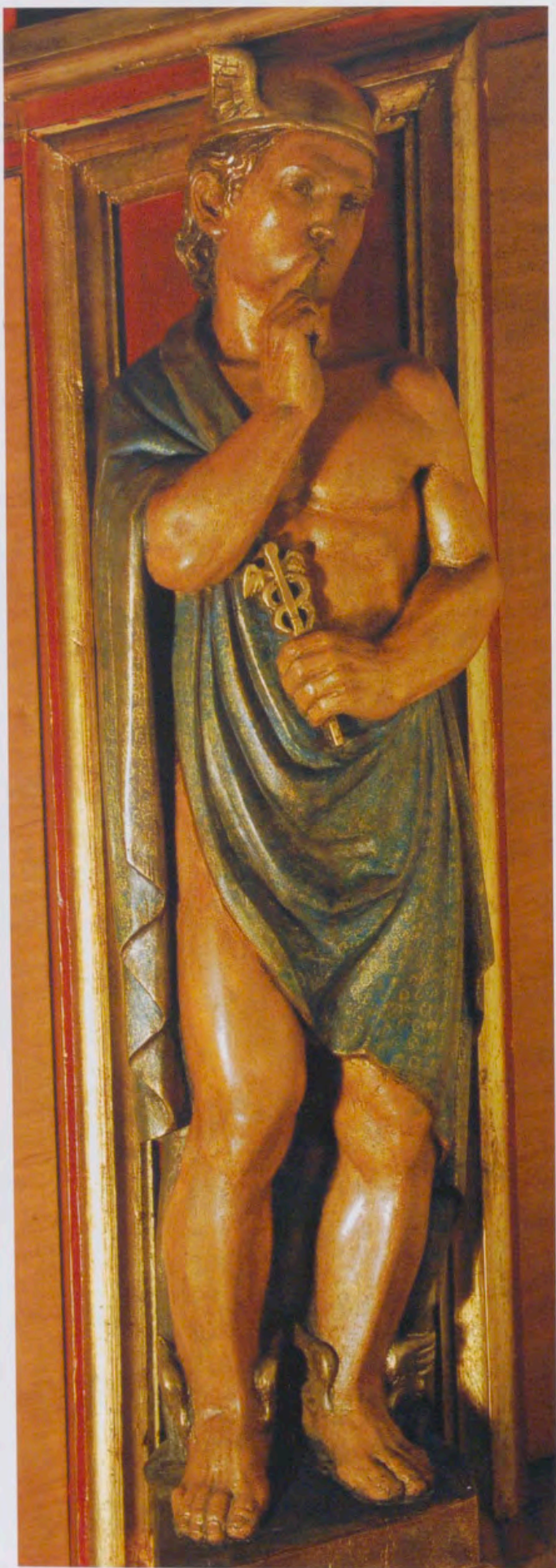


Neptuno, cuadro en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

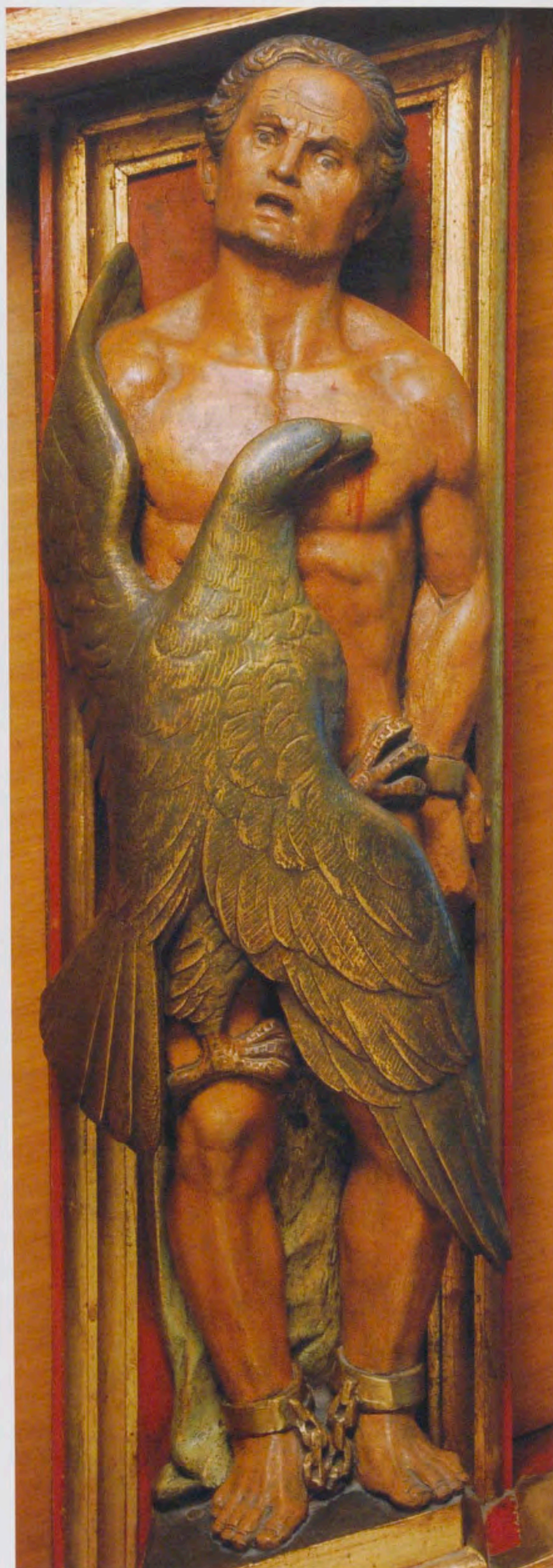
alegoría de Don Juan venciendo las dificultades para vengar las injurias lanzadas contra los súbditos de Su Majestad. Junto a él, una pintura representaba a Neptuno en su carro acompañado de un joven, un «mancebo» según el texto, vestido y armado como un Capitán a la antigua, que sostenía las riendas de los caballos marinos. De acuerdo con la explicación de Mal Lara, Neptuno era Felipe II, que aparecía como el Príncipe más poderoso del Mediterráneo, y el mancebo, como todos los evocados por el humanista en su descripción de la galera, era Don Juan. Este retrato alegórico del Rey no dejaba de recordar *Le imprese illustri con espositioni* publicadas en 1566 por Ruscelli cuya divisa, *Iam Illustrabit Omnia*, apelaba ya a la misión de guiar a los cristianos en una perspectiva mesiánica²⁶. Transformado en Neptuno en la galera real, sometiendo un espacio marítimo que en la realidad se hallaba bajo amenaza otomana, Felipe II se asociaba a su «lugarteniente». En esta alegoría, el joven Capitán sostenía las riendas como signo de su misión en ese mar para hacer de él un área pacificada. La segunda estatua hacía referencia al símbolo del silencio de los Príncipes, únicos responsables de su gobierno, que desempeñan con reserva y secreto. Mercurio, con un dedo ante la boca como llamada al silencio, invitaba a Don Juan a tratar los asuntos militares con toda la reserva necesaria.

Continuando con las virtudes que debían inspirar a Don Juan al conducir esta importante misión, un tercer relieve mostraba a Prometeo con un águila que le

26. G. Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni*, Venecia, 1566.



Mercurio, estatua en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Prometeo, estatua en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Ocho vientos, cuadro en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Alejandro contra los persas o Unicornio, cuadro en el lado exterior izquierdo de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



El Tiempo sobre un carro, cuadro en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

27. A. Bocchi, en *Achillis Bocchi Bononiensis symboliarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bolonia, 1555, decidió ilustrar el símbolo del corazón puro, divinamente inspirado en prudencia por un águila que devora el corazón de un buey inmolado sobre un altar, cuyo pedestal tiene un bajorrelieve que representa un corazón en llamas y una grulla, signo de prudencia (símbolo 122 «In corde puro vis sita prudentiae»).

28. J. de Mal Lara proponía igualmente, en este lugar, representar a Alejandro al frente de sus caballeros combatiendo a los persas. Su descripción aporta dos versiones muy próximas del programa iconográfico.

29. J. de Mal Lara, 1570, p. 55 [op. cit. n. 14].

30. A. Feros, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2002.

devoraba el corazón²⁷. Mal Lara había utilizado este símbolo con un sentido dinámico, por el recuerdo que el águila mantenía vivo.

Debía llegar a ser un héroe conquistador y victorioso contra la amenaza musulmana. El cuadro siguiente confirmaba este sentido con un unicornio que purificaba las aguas infectadas por la serpiente mahometana, igual que Don Juan afianzaría de nuevo la seguridad en el Mediterráneo y aterrorizaría a los corsarios para que no osaran volver a aventurarse por él²⁸. Esta escena ilustraba una instrucción concreta de Felipe II a Don Juan, la de «que procure limpiar la mar de los corsarios y defienda la cristiandad de los enemigos, que por mar le quisieren dañar»²⁹. Una última estatua apelaba a la prudencia del Capitán frente a los aduladores que le desviarían de su misión. Ulises, cubriéndose las orejas con las manos para no oír los cantos de las sirenas, le invitaba a no escuchar a los lisonjeros que destruyen a los Príncipes al privarles de su propia razón. Esta serie de cuadros y de estatuas convergía en la idea de la soledad del jefe. En la imagen elaborada por Mal Lara, los malos consejeros son, como los malos cortesanos, sirenas de canto hipnótico y destructor que tratan de acaparar el favor del gobernante. Transportando al nivel del gobierno de una armada los problemas de la privanza en la Corte y el gobierno de la Monarquía, Mal Lara daba cuenta de una opinión crítica hacia los privados que emergían en la Corte de Felipe II, en especial a finales de la década de 1570³⁰.

En el lado derecho de la popa, la primera estatua era la de Minerva armada. Divinidad de la guerra y de su ciencia, quien se bate a su imagen posee su destreza

y su experiencia. La divinidad, asociada también a la virtud, significaba, por la presencia de las armas, que un buen Capitán debe estar armado igualmente de sabiduría y de prudencia. Estas virtudes quedaban alegorizadas en el cuadro siguiente. El Tiempo, sobre un carro, va acompañado del «mancebo», que con una mano sostiene un reloj y con la otra agarra a la Ocasión por los cabellos. Gracias a su sabiduría, el buen Capitán debía saber aprovechar las ocasiones creadas por el Tiempo. La segunda estatua indicaba a continuación la vigilancia, personificada por Argos y simbolizada igualmente por un grupo de grullas pintado en el tercer cuadro. El personaje mítico de Argos tenía el cuerpo cubierto de ojos, algunos abiertos y otros cerrados; las grullas volaban en orden mientras que otras dormían bajo la mirada vigilante de un centinela. La tercera estatua era la de Hércules llevando el globo como signo de la responsabilidad del Capitán, mientras que un cuadro invitaba a éste a presentarse ante el enemigo aun a riesgo de su vida, resuelto a vencer o morir. La escena representaba un rinoceronte aguzando el cuerno frente a su enemigo, un elefante, mientras que la victoria y la muerte quedaban evocadas por una rama de palmera y un ciprés. En cuanto a la cuarta estatua, que culminaba este discurso de las virtudes necesarias para tal misión, representaba a la diosa Diana con un casco en forma de media luna y seguida por un perro obediente. Diana cazadora era una alegoría de la diligencia al aprovechar o buscar las ocasiones.

El interior de la popa estaba, del mismo modo, destinado a la gloria del joven Capitán. No se había omitido ningún detalle. Cada espacio libre se había convertido en soporte de un símbolo, de una discusión, desde las paredes, las sillas y las mesas hasta los cubiertos, platos y otros objetos de servicio. El Consejo Real de la Armada española se reunía en este lugar, cuya decoración había sido confiada a Bautista Vázquez y a Cristóbal de Las Casas. Las paredes debían acoger nueve escenas en marquetería. El tema, igualmente ilustrado por la mitología, era el del combate entre el Bien y el Mal a imagen del dualismo que presidía la expedición contra el Turco. A la izquierda, según se entraba, el primer cuadro retomaba el sentido de la



Argos, estatua en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



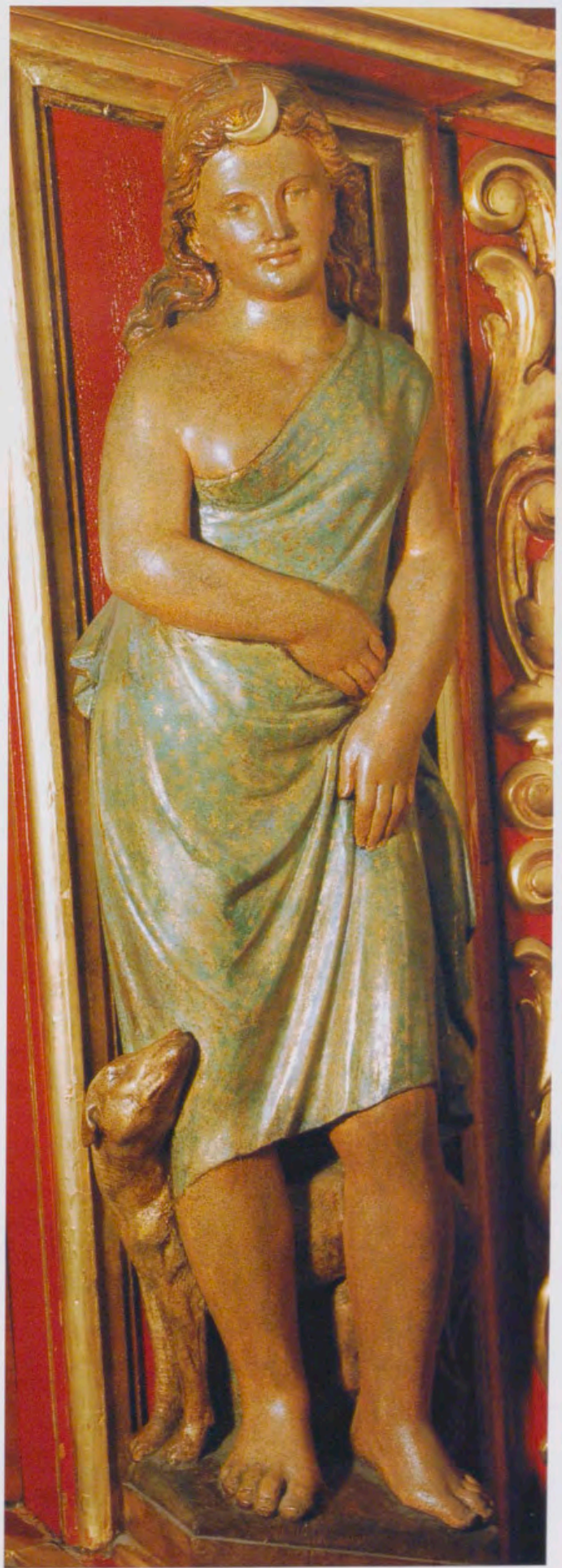
Rinoceronte y elefante, cuadro en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

decoración exterior de la popa. Don Juan de Austria, como un joven armado a la antigua, cabalgaba sobre un delfín, (véase figura 25) evocando la celeridad de la galera, así como la prudencia que este animal acostumbraba a simbolizar en la época. Sostenía un peso en la mano derecha como signo de su sabiduría y llevaba al cuello una cadena de la que pendía un corazón con dos ojos. La escena siguiente glorificaba el poder de justicia del Capitán. En ella, Némesis entregaba al Príncipe un freno y unas espuelas, (véase figura 26) atributos para reprimir y castigar; y la escuadra y la bolsa, instrumentos para regir y recompensar. Finalmente, una mujer en una galera llevaba el timón con una mano y con la otra sostenía el libro abierto de la sabiduría mientras que Fortuna sostenía las velas y un remo (véase figura 27). También en la popa, el joven Capitán izaba la bandera de Felipe II. La Abundancia coronaba el conjunto de esta metáfora de la felicidad de Don Juan, que es ayudado por su sabiduría y su buena fortuna. Si la prudencia consiste en actuar para que triunfe el bien, la acción implica una lucha a muerte, una violencia de la ira divina contra los infieles. La dramatización de la prudencia sirve de paso entre la heroización virtuosa del Capitán, como un talismán de la victoria, y la realidad del combate y el posible sacrificio del héroe.

Al fondo de la popa comenzaba el relato del combate. En el conjunto de los cuadros se le representaba como el que actúa, el brazo armado del Rey. En el siguiente aparecía como Teseo en el laberinto del Minotauro, acompañado de la Prudencia con su espejo, y de la Fortaleza. Don Juan es un héroe en el momento de la acción, como el verbo encarnado de los Habsburgo, para cumplir los



Hércules, estatua en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Diana, estatua en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografia: José Luis Biel.



Vuelo de grullas, cuadro en el lado exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museo Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

designios de sus familiares divinizados, Carlos V y Felipe II. Estos reinan desde un Olimpo cristiano y Don Juan actúa por imitación de sus virtudes para acceder él también a una nueva naturaleza divinizada.

Al entrar a la derecha, Don Juan se convertía en Apolo, con armas y casco a la antigua, llevando un arco y una corona de laurel. Acababa de traspasar con una flecha a la pitón «infiel». Con virtud y habilidad, el héroe moderno había destruido la serpiente cuyo veneno amenazaba al mundo. En los cuadros siguientes Don Juan debía actuar recurriendo a la astucia y a la paciencia para vencer a su enemigo con el poder del disimulo, término perteneciente al vocabulario de la época para enseñar las prácticas cortesanas³¹. Este elogio de las virtudes del hombre de fe y de guerra finalizaba con una última alegoría, la más cristiana de todas por su sentido sacrificial. La galera es una metáfora del combate ordálico entre cristianos y turcos cuya victoria por parte de los cristianos se anuncia sin dejar por ello de contemplar la posibilidad del sacrificio. Por dos veces, Mal Lara evoca la muerte sacrificial del héroe tejiendo la metáfora simbólica del ciprés y la del héroe redentor de la ciudad romana, más narrativa. En efecto, la evocación de la muerte, más que de la derrota, se había puesto en escena en uno de los cuadros del exterior de la popa, donde el atrevido rinoceronte era acompañado por la victoria, pero también por la muerte, simbolizada por un ciprés. En el último cuadro que decoraba

31. A. Álvarez-Ossorio, «Proteo en Palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano», en M. Morán, B. J. García (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en siglo XVII*, I, Estudios históricos, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000, pp. 111-137.



Detalle de los cuadros y esculturas del lado de exterior derecho de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

el interior de la popa aparecía claramente la idea del sacrificio. El joven Curcio se mostraba armado y montado a caballo, dispuesto a lanzarse a una sima abierta. Curcio, héroe de una leyenda romana que se remonta a los primeros tiempos de la República, se sacrificó por Roma al precipitarse en una falla que se abrió en pleno foro, y que, según el oráculo, no podía cerrarse más que tras haber recibido lo que Roma apreciara más. Comprendiendo que este bien era la juventud y los soldados de Roma, el joven Curcio se sacrificó arrojándose completamente armado a la sima. La inscripción del cuadro, PRO SALVTE PVBLICA, dotaba de sentido a este sacrificio, destinado a la seguridad de su patria y a la defensa de la República.

Desde el exterior al interior de la popa, la narración se construyó según la moda de servir de espejo de Príncipes. A pesar de las numerosas ilustraciones, se repetía el mismo discurso de las virtudes para concluir finalmente con un anuncio a modo de síntesis: Don Juan de Austria era el brazo armado del Rey. Al descender de una Dinastía providencial, conseguía la victoria profética de los cristianos sobre el Islam, triunfando por su valor como hombre de guerra, pero sobre todo gracias a las virtudes que le asistían y guiaban. Su gloria no podía ser suya, puesto que pertenecía ante todo a la Dinastía encarnada por Felipe II. En la proa del buque, Neptuno, sobre un delfín, remataba el espolón: la fuerza asociada a la velocidad.



Detalle de la parte exterior derecha de la popa de la Galera Real, Museu Marítim Barcelona, Fotografía: José Luis Biel.

Narrar y edificar, tal era el fin del discurso de las pinturas y esculturas, que combinaban la acción con la sentencia y situaban el presente del combate dentro de la verdad atemporal de la victoria del Bien sobre el Mal. Segura de su mensaje, la galera real tuvo, sin embargo, una existencia efímera. Los combates que la enfrentaron a la *Sultana* de Alí Pachá fueron, según los testimonios, de una violencia destructora. De vuelta a Mesina fue visitada por todos los notables, jurados, señores y caballeros que allí se encontraban, y ya por la tarde entraron todas las naves por fin en el puerto. Al día siguiente hubo «una exultación de victoria maravillosa» porque la flota hizo su entrada solemne; la galera real remolcaba la del Turco, como hicieron todas las demás galeras cristianas con las de los vencidos, cuyas banderas habían sido arriadas³². Para festejar la victoria, Don Juan ofreció un banquete que no pudo celebrarse a bordo de su galera, demasiado dañada. Sólo la de Andrea Doria parecía lo suficientemente intacta para la ocasión. Sin fechas ni testimonios precisos, la galera real debió de zozobrar seguramente en el puerto de Mesina antes del 10 de marzo de 1572, cuando Felipe II anunció a su hermano la construcción de una nueva galera de veintinueve bancos. El 27

de marzo le comunicó que estaría lista a finales del mes de abril y que la decoración y esculturas se realizarían en Nápoles. Las galeras reales que sucedieron al nuevo *Argo* probablemente no lo igualaron jamás, puesto que las circunstancias de este acontecimiento requirieron una representación ejemplar.

32. J. de Costiol, *Crónica del Príncipe Don Juan de Austria*, Biblioteca Nacional de España, R 10234, Barcelona, 1572, libro 3, capítulo XI (sin paginar).

**Disposición del programa iconográfico en la popa de la galera real
(según la última versión propuesta por Juan de Mal Lara)**


Parte trasera de la popa:

Medio relieve






Fábula de Tetis, entre dos águilas y con dos leones que llevan las armas de Austria y el Toisón de Oro

Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua
Prudencia	Dragón guardando el vellocino	Templanza	Argo, Jasón y los argonautas	Fortaleza	Jasón lucha con el toro	Justicia
						

Lado derecho exterior de la popa:

Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua
Palas	El Tiempo Don Juan y la Ocasión	Argos	Rinoceronte y elefante, la victoria o la muerte	Hércules	Vuelo de grullas	Diana
						

Lado izquierdo exterior de la popa:

Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua	Cuadro	Estatua
Marte	Neptuno y Don Juan	Mercurio	Ocho vientos	Prometeo	Unicornio o Alejandro contra los Persas	Ulises
						

MANUEL NAPOLI, UN RESTAURADOR ITALIANO AL SERVICIO DE JOSÉ I BONAPARTE

Jorge García Sánchez

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)

La biografía del pintor Manuel Napoli Maurino (enero 1758–mayo 1831) no ha suscitado un particular interés ni en la bibliografía española ni en la italiana, acaso porque su carrera profesional no germinó en una actividad pictórica de relieve, sino que se orientó hacia el ámbito de la restauración de algunas de las Colecciones Reales de Nápoles y Madrid. No obstante, su figura cobró cierta importancia durante los sucesos que en nuestro país llamamos de la Guerra de Independencia, y en Francia designan como Levantamiento español. En este periodo de soberanía bonapartista, Napoli fue uno de los más fervientes sustentadores del efímero proyecto artístico de José I de establecer en Madrid una galería nacional de arte, papel que en vano trató de mantener cuando Fernando VII, recién repuesto en el trono, reavivó dicho plan. Su formación, y su profundo conocimiento de las obras que componían las galerías o «quadrerías» de los Reales Sitios, lo situaron en una posición de privilegio entre 1809 y 1813, después de lo cual su estrella se apagó, y, aunque superó con éxito la depuración borbónica de 1814, las secuelas de la francesada impidieron que volviera a disfrutar de una oportunidad para descollar en la Corte. De todo ello trataremos en las siguientes páginas, tras introducir brevemente el recorrido del pintor italiano hasta la primera década del siglo XIX.

En 1776, con diecinueve años de edad, Manuel Napoli fue uno de los cuatro jóvenes artistas que acompañaron a Mengs a Roma (Francisco Xavier Ramos, Francisco Agustín y Buenaventura Salesa completaban el grupo, al que en la capital pontificia se unieron otros pintores) con el objetivo de que el bohemio dirigiese allí sus estudios¹. Su padre, el genovés José Napoli, miembro de la servidumbre del Infante Don Antonio, había elevado la súplica de que su primogénito varón obtuviera la venia real para trasladarse a Italia, y Mengs, a partir de los informes favorables de Maella acerca del talento y aplicación de su alumno, apoyó dicha demanda². Así, Carlos III le otorgó una pensión de siete reales de vellón diarios. El napolitano era uno más de los hijos de aquella primera generación de italianos instalados en la Corte madrileña, que en esos años decidieron enviar a sus vástagos a su tierra natal con el fin de completar su formación artística merced

1. Sobre esto véase J. Jordán de Urrés y de la Colina, «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)», en *I Congreso Internacional «Pintura española siglo XVIII»*, Marbella, abril de 1998, Madrid, 1998, pp. 435–450.

2. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Personal, legajo 202.1, expediente 3879/40. Su madre, Ana María Maurino, era napolitana, así como el propio Manuel. El matrimonio tenía otros cinco hijos de corta edad.



Anton Rafael Mengs, La adoración de los pastores, 1770, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 2204, Madrid.

a una subvención de la Corona. Entre ellos se contaban Carlo y Filippo Gricci (pensionados en Roma para el estudio de la escultura y la pintura en 1763 y 1764 respectivamente), descendientes del napolitano Giuseppe Gricci, Director de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana, y posteriormente de la Real Academia de San Fernando³; los hermanos Brancaccio, cuyo progenitor, Francesco Brancaccio, solicitó que se les permitiera viajar a Nápoles en 1767, o Giovanni Gasperini, malogrado hijo del Pintor de Cámara de Carlos III Matteo Gasperini, que, llegado a la ciudad del Tíber en 1763 con objeto de perfeccionarse en el diseño, transcurrió catorce años encerrado en la fortaleza pontificia de San Leo (1777-1791) acusado de falsificar cédulas bancarias⁴.

Napoli cumplió de forma irregular con el requisito que le imponía el goce de su pensión de enviar a la Corte las obras que demostrasen sus progresos. En enero de 1781, más de cuatro años después de salir de España, arribaba al puerto de Barcelona su primer trabajo, una copia de la tela de *Reinaldo y Armida* de Carracci, pincelada en la Galería de Capodimonte de Nápoles, localidad a la que se había trasladado el pensionado el verano anterior con intención de restablecer su salud⁵. Su segundo envío, de 1784, consistía en la copia de la *Deposición de Cristo en el Sepulcro* de Guercino, así como en el dibujo de varias figuras de la *Escuela de Atenas*, de Rafael.

Javier Jordán de Urrés y de la Colina afirma que Napoli se dirigió hacia el Reino de las Dos Sicilias en 1798 huyendo de las armas francesas, que habían proclamado la República Romana⁶, si bien se hallaba en Nápoles al menos desde 1788. Con fecha de 15 de octubre de ese año había comenzado su empleo de restaurador de las pinturas del Real Palacio de Capodimonte con el sueldo de doce ducados, y lo efectuaba con gran esmero, según aseveraba Friederich Anders, quien dirigía la restauración de las obras de arte de la Galería Farnesiana⁷. Napoli continuó desempeñando sus funciones de ayudante de Anders también durante la invasión francesa de 1799, periodo en el cual la Galería fue saqueada; incluso practicó algunas restauraciones y realizó diversas diligencias para el Gobierno republicano, hecho que contrasta con su posterior afirmación de que abandonó la ciudad de Nápoles a causa de la aversión que sentía hacia los franceses⁸. Previa petición de Napoli, el 30 de agosto de 1800 Carlos IV le permitió regresar a Madrid conservando su pensión; la fecha en la que aproximadamente Napoli decidió repatriarse coincide con el momento de la sucesión de Ignazio Anders en el puesto de su padre, razón por la cual colegimos que el napolitano se habría formado ciertas expectativas de reemplazar a Friederich Anders, que, una vez defraudadas, le empujaron a buscar fortuna en España.

Hasta 1802 Napoli no recaló en la Corte, pero no «por la oposicion q.e hizo aquel Gobierno por hallarse desempeñando la plaza de Director de la Galeria o coleccion de Pinturas llamada de Capodimonte»⁹, según hizo constar en su expediente, sino, como apunta María del Carmen Carretero, debido a una larga enfermedad que lo retuvo en la Toscana, aunque no fue tan grave como para impedirle ingresar en la academia florentina¹⁰. De nuevo en España (tras veintiséis años de ausencia), Napoli continuó con el cometido para el que se había instruido en Nápoles, pues se

3. *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, pp. 137 y 138.

4. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede, desde ahora AMAE, SS., leg. 362, expdte. 1.

5. AMAE, SS., leg. 352. Carta de José Nicolás de Azara al Conde de Floridablanca de 25 de enero de 1781.

6. J. Jordán de Urrés y de la Colina, 1998, p. 447 [op. cit. n. 1].

7. Sobre la actividad de Anders y sus ayudantes en la Galería de Capodimonte (entre ellos, su propio hijo Ignazio), F. Fusco, «Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie», en *Storia del restauro dei dipinti a Napoli in el Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale 1999, *Bollettino d'Arte, Volume speciale*, 2003, pp. 17-32.

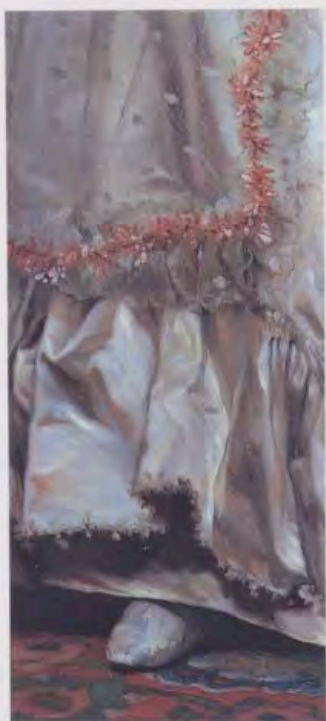
8. Dicha explicación la consignaba en un documento de 24 de septiembre de 1814. Consúltese V. Vignau, «Manuel Napoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, vol. IX, núm. 11, 1903, p. 373.

9. AGP, Personal, leg. 733/28. Manuel Napoli y Maurino. «Copia de los Oficios q.e paran en poder del Interesado cuyos Originales podrá manifestar quando, y donde combengan».

10. M^o. C. Carretero Marco, «Manuel Napoli in Spagna», en *Storia del restauro...* 2003, p. 223 [op. cit. n. 7].



Anton Rafael Mengs, La Archiduquesa Teresa de Austria, 1770, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 2193, Madrid.



le adjudicó un sueldo de 500 ducados y la plaza de restaurador y conservador de los cuadros del Palacio del Buen Retiro, vacante desde 1800, y cuyas responsabilidades habían recaído entretanto sobre los Pintores de Cámara Calleja y Maella. En el verano de 1804 sus honorarios ya ascendían a 1.000 ducados, gracias a los buenos informes emitidos por éste y Francisco de Goya, y se le consideraba «Individuo del Rl. Sitio del Buen Retiro», con todos los beneficios que ello conllevaba.

En 1807 se dictaminó que Napoli pasase a recomponer una serie de lienzos de la Casa del Labrador y el Palacio de Aranjuez, y entre ellos, varios surgidos de los pinceles de su excelso maestro Mengs. El que las comisiones se fuesen sucediendo le dio pronto pie a solicitar, en dos instancias remitidas al Monarca en 1808, el destino de Pintor de Cámara, avalando su petición con la suma de servicios prestados en los Reales Sitios, la restauración de un cuadro de la Academia de San Fernando, y sus méritos artísticos¹¹. Sus condiscípulos de Roma, con la salvedad de Carlos Espinosa, ya habían alcanzado la aludida dignidad: Francisco Xavier Ramos lo era desde 1787, Buenaventura Salesa a partir de 1799, y a Francisco Agustín se le adjudicó el título en 1800, tras un primer nombramiento de carácter nominal en 1796¹². La negativa real, lejos de desalentar a Napoli, le aconsejó apuntar hacia una meta más acorde con sus cualidades, y así, también en 1808, alegaba su singularidad como conservador de pintura a fin de que el Soberano le nominase Superintendente General de todas las Colecciones pictóricas de Su Majestad en los palacios, villas y casas de campo. Pese a que tampoco fue voluntad de Carlos IV que su restaurador del Buen Retiro supervisase todas las obras atesoradas en los Reales Sitios, Napoli no exageraba al pretender esta promoción, pues para entonces tendría una amplia percepción de las joyas artísticas que poseía la Corona, la cual le sería de enorme utilidad en los sucesos inmediatos.

La concentración de tropas francesas en la Península desde 1807, con el fin de dar inicio a la invasión portuguesa, coincidió con uno más de los episodios que demostraban la inestabilidad de la política interna y los conflictos existentes en la Corte entre el partido del Príncipe de Asturias, y el Príncipe de la Paz. Después de la fallida conjura de El Escorial, de la que el primero había salido fortalecido, la facción del futuro Fernando VII inició la revuelta de Aranjuez la noche del 17 de marzo de 1808, en un segundo intento de derrocar a Godoy; el Valido fue hecho prisionero un día después, y depuesto de sus títulos de Generalísimo y de Almirante. En el campo de las Bellas Artes, la primera consecuencia de esta caída radicó en el saqueo y destrucción de un gran número de obras existentes en las propiedades de Godoy y sus familiares, expolio que se agravó durante la primera ocupación de Madrid por el ejército francés, y con las subastas públicas prescritas por la Junta Central apenas retirado éste. La caótica situación en que se vio inmersa la capital despertó el espíritu oportunista de Manuel Napoli, que en septiembre de 1808 remitía una misiva al Ministro de Estado Pedro Cevallos con advertencias de gran utilidad, pero asimismo con un interés personal muy preciso¹³. En primer lugar denunciaba a los artistas y marchantes de arte franceses, entre ellos Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, o un tal monsieur Valle, que, en

11. Véase una de dichas instancias en J. L. Morales Marín, *Pintores y Cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII: Documentos*, Colección de documentos para la Historia del Arte, VII, Madrid, 1991, p. 224, n.º. 330.

12. AGP, Personal, leg. 202.1, expdte. 3879/45.

13. Ver el texto en I. Rose Wagner, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1983, vol. I, pp. 503-505.

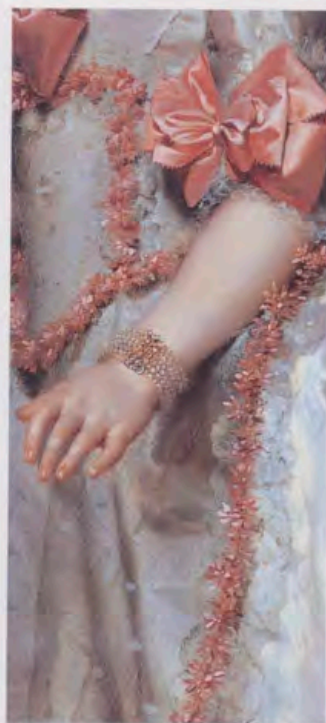
efecto, como apuntaba Napoli, sacaban partido del desorden nacional para conseguir obras de arte a *bon marché*, sobre todo de la escuela sevillana, y sustraerlas del país a escondidas. En 1761, Carlos III, a instancias de la Academia de San Fernando, había vetado, mediante una Real Orden, la extracción del Reino de pinturas de autores fallecidos, y, en 1779, la noticia de que agentes extranjeros adquirirían a escondidas en Sevilla telas de Murillo y otros pintores propició que se observase con más rigor la disposición anterior y la apertura de una investigación de los hechos. A principios del siglo XIX, la sospecha de que muchos coleccionistas, y en especial de nacionalidad francesa, negociaban con particulares la compra de obras célebres, agudizó la vigilancia en las aduanas, y acentuó la dificultad de obtener permisos de exportación.

En segundo lugar, Napoli reclamaba que se impidiese la venta de la colección de pinturas de Godoy y su conservación para la formación de una futura galería de Bellas Artes; las obras debían trasladarse al Palacio de Buenavista, inventariarse y elegirse «un Profesor para q.e reciva todos estos objetos, los Conserve y vigile para q.e no se estraigan los originales Remplazando copias», que, superado el trance por el que atravesaba España, se encargase de organizar un museo a semejanza de los del resto de Europa¹⁴. No resulta arduo imaginar a quién veía Napoli desempeñando estas funciones, pero, independientemente de su actitud arribista, su propuesta halló a un diligente valedor en Cevallos, que en octubre paralizó las inminentes subastas, y seguidamente dispuso que Napoli, amén de los Pintores de Cámara Francisco de Goya y Mariano Salvador Maella, seleccionase las telas de mejor calidad reunidas por el favorito extremeño y las trasladara a la Academia o al aludido palacio, a la espera de momentos más propicios para fundar una galería «de utilidad nacional para las Artes y nuestros artistas».

La comisión no llegó a tener efecto a causa del regreso a Madrid del ejército napoleónico y del afianzamiento en el trono de José Bonaparte, quien recogería poco tiempo después la idea de crear un museo de carácter nacional, cuyo fondo inicial lo constituirían las obras artísticas confiscadas a las Órdenes religiosas suprimidas en el mes de agosto de 1809, y que se estaban congregando en los conventos de San Francisco y del Rosario, habilitados a la sazón como depósitos¹⁵. Manuel Napoli, en un escrito de 1814, pregonaba su supuesta actuación y trascendencia en este proceso:

No fué inútil al Estado si continuó su empleo, pues de lo contrario no podía proponer, como propuso (para conservar á la Nación los efectos de pinturas de los Combentos extinguidos), la falta que esta capital tenía de una colección ó Galería de Pinturas, y la propicia ocasión que manifestava para ello dichos efectos y obtuvo verlos almacenados en el Comvento del Rosario¹⁶.

Ya en 1930 Pedro Beroqui desechó este aserto¹⁷, cuanto menos extravagante, si tomamos en consideración la voluntad que imperaba en el ambiente artístico e ilustrado de la Corte a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX de superar el concepto, anterior a los Borbones, de la pinacoteca de prestigio, como fenómeno de exaltación del papel de mecenazgo del Soberano, por el del museo público que se extendía por toda Europa¹⁸. Sin llegar a este último y lógico resultado,



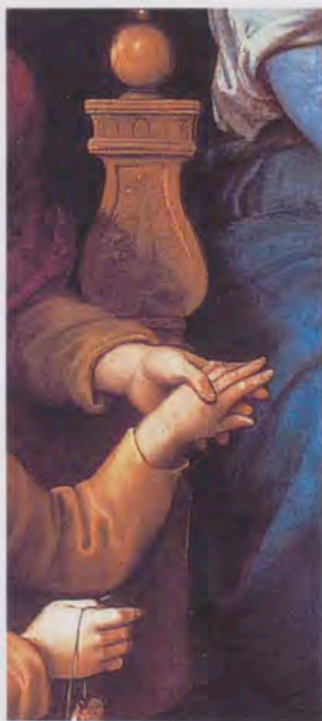
14. *Ibidem*, p. 374 y ss.

15. Véase P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la fundación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, 1884, p. 284; J. Martínez Frieria, *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1942, p. 16.

16. Transcrito en V. Vignau, 1903, p. 373 [op. cit. n. 8].

17. P. Beroquí, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXVIII, 1930, p. 263.

18. Sobre esto, y el imaginario relativo a la instauración de una galería nacional, J. A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, 1969, p. 43 y ss.; M^o. D. Antigüedad, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, Madrid, 1987, pp. 226-229; J. L. Sancho, «Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIX, núm. 37, 2001, pp. 116 y 117.



19. M^a. D. Antigüedad, «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragmentos*, núm. 11, 1987, p. 72.

20. A. Rumeu de Arenas, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980, p. 99 y ss.

21. M. Lasso de la Vega, *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933, p. 17; M. de Madrazo, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, 1945, pp. 50 y 51.

22. I. Rose Wagner, 1983, p. 386 [op. cit. n. 13].

no sería otro sino el maestro de Napoli, el bohemio Mengs, quien anotaría una serie de reflexiones sugestivas acerca del modo en que debería estructurarse el repertorio pictórico del Palacio Real, y las condiciones indispensables para que a los inteligentes les resultase una visita instructiva. Al Comisario de Bellas Artes de la administración josefina, el francés Frédéric Quilliet, también se le señala entre los valedores de este proyecto museístico, y de hecho se le adjudicó inmediatamente la dirección del Museo¹⁹. Pero es al Ministro ilustrado Mariano Luis de Urquijo a quien comúnmente se le confiere la iniciativa de impulsar desde la Secretaría de Estado (tanto en el reinado de Carlos IV como en el de José I) la galería pública de carácter nacional, inicialmente mediante la providencia dictada en 1800 de trasladar a Madrid, para su exposición, los cuadros de Murillo localizados en Sevilla²⁰, y después, en diciembre de 1809, cuando su firma refrendó el Decreto fundacional del Museo de Pintura en Madrid.

Fuera o no fruto del aliento de Urquijo, a fin de hacer conocer a los pintores españoles como toda nación culta hacía con los propios, el Gobierno francés decidió «disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros», según rezaba el primer artículo del Decreto, es decir, de las obras almacenadas en los depósitos, además de las extraídas de otros establecimientos públicos y de los Palacios Reales. Pero el Museo Josefino pensaba alimentarse de otras fuentes, y así a finales de 1809 afluyeron a la capital pinturas, esculturas, bronce y demás objetos artísticos del Monasterio de El Escorial, y desde 1810 lienzos provenientes de los conventos suprimidos de las localidades andaluzas. Frédéric Quilliet fue el autor de los informes y prolijos inventarios de las piezas susceptibles de ser requisadas en estos lugares, ya que en ese año acompañaba a las tropas de José I en su marcha por el Sur con el grado de Agregado Artístico de los Ejércitos de Andalucía²¹.

Sabemos que en abril de 1810 Manuel Napoli llevaba casi un año al servicio de los franceses (es decir, desde la primera ocupación de Madrid) por una carta dirigida al Gobierno en la que protestaba por no haber cobrado aún en ese lapso de tiempo ni «un cuarto» por su trabajo, a la que agregaba un inventario de los cuadros recibidos de El Escorial. Estos habían ingresado en el Rosario empacados en más de cien grandes cajones hacia diciembre de 1809, y su restauración fue una de las primeras tareas confiadas a Napoli por la administración francesa, o mejor dicho, por Quilliet, quien se esboza como su padrino e introductor en el Museo, tanto para los servicios oficiales como para los oficiosos. No resulta por ello sorprendente que, a causa de esos segundos quehaceres, en breve se descubrieran los manejos del Comisario de Bellas Artes y su camarilla en el exconvento dominico. En el verano de 1810 la desaparición de obras inestimables y las denuncias de otro de los restauradores de Quilliet, Manuel Palomino, revelaron el comercio furtivo que el francés llevaba entre manos auxiliado por su compatriota Jean Baptiste Maignien, Napoli y un pintor inglés —Rose Wagner apunta directamente al marchante G. A. Wallis, recalado en España en 1808—, que, al margen de sus negocios personales, trataba con los coleccionistas británicos por cuenta de aquéllos²². En la investigación conducida por el Ministerio del Interior salió a la

luz que Palomino restauró telas de Rubens, Brueghel, Tiziano y otros maestros en casa del propio Quilliet, suprimiendo sus sellos de procedencia, por lo cual, cuadros del Buen Retiro, del Palacio de Buenavista, o de la pinacoteca de los Godoy se hallaban ya dispersos por Europa, cuando no en poder de los imputados. A consecuencia de este proceso, en un documento firmado por Urquijo, en agosto se renovó la prohibición de exportar pinturas del Reino, que José I había decretado apenas subido al trono con el propósito de frenar la avidez de los Generales del Imperio, y Quilliet fue gradualmente separado de su cargo²³. La posición de Manuel Napolí, sin embargo, resultó fortalecida, dado que no sólo no sufrió represalia alguna después de depurarse al acusado principal, sino que eclipsado Quilliet (que al poco regresaría a su patria), pasó de ser el mero custodio y conservador del Rosario a desempeñar las obligaciones inherentes al comisariado del francés, sin poseer su título, pero ejerciendo de intermediario efectivo con el Ministerio del Interior.

Así, de 1810 a 1813 Napoli vivió su época dorada, no exenta de contrariedades y aprietos, pero con un establecimiento a su cuidado que se acariciaba que alcanzara el prestigio del Museo Napoleón de París, cuyo modelo imitaba. El Palacio de Buenavista, efímera demora de Godoy en los momentos previos a su caída, fue el edificio donde en el mismo mes de agosto de 1810 José I determinó que se instalara el Museo, así que Napoli y Francisco de Goya fueron seleccionando los cuadros adecuados para éste, a la par que componían el catálogo de los mismos. Pero ni en el Palacio de Buenavista ni en ninguna otra edificación llegó a abrir sus puertas el Museo Josefino, que no pasó de ser una interesante promesa museográfica, y un proyecto cultural destinado al público, imposible de fraguar en un contexto de inestabilidad política, en el que el Soberano, a ojos de sus súbditos, era tan sólo un intruso. Debido a ello los cuadros del futuro Museo quedaron almacenados en los depósitos, sobre todo en el del Rosario, cuya maltratada



Rafael Sanzio, *La Madonna del Pez*, 1514, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 297, Madrid.

23. El texto de este segundo Decreto de agosto de 1810 puede consultarse en P. Beroqui, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XL, 1932, p. 95, doc. IV.



Juan Carreño de Miranda, Santa Ana dando lecciones a la Virgen, h. 1674-1678, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 651, Madrid.

estructura se vio continuamente asediada por las humedades y el peligro de los derrumbamientos causados por las lluvias. Su estado ruinoso movería a Napoli a sugerir, en diciembre de 1811, el exconvento Benedictino de San Martín ya no sólo de depósito, sino incluso de sede del Museo, empleando en su gestión el rendimiento de la infinidad de tiendas que circundaban la manzana entera. El temor que embargaba a Napoli gravitaba alrededor de los efectos que la humedad

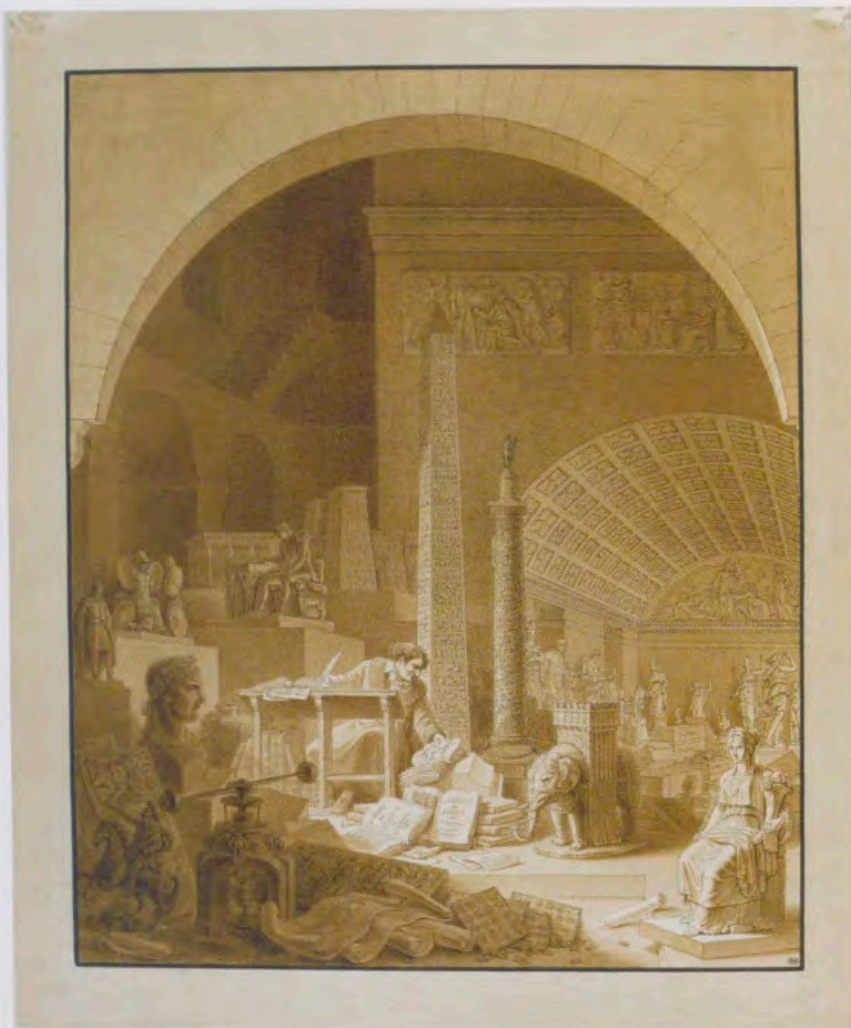


Anton Van Dyck, La coronación de espinas, 1618, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 1474, Madrid.

producía en los cuadros, amontonados además unos sobre otros a causa de su gran tamaño, y sin bastidores ni marcos, por lo que el pintor italiano afirmaba que en caso de que se cuarteasen se podrían «repintar los quadros, pero no conservar la integrid.d de su Autor»²⁴.

En julio de 1810 Napoli había concluido de «aforrar» (consolidar la tela adhiriéndola a otro lienzo) 43 obras despojadas del Monasterio de El Escorial y

24. Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Consejos, Purificaciones, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli al Marqués de Almenara de 16 de diciembre de 1811.



Benjamin Zix,
 Vue imaginaire du cabinet de travail de Dominique Vivant-Denon,
 h. 1809-1811, Musée du Louvre, Inv. n.º 33405,
 París, Fotografía: RMN/Thierry Le Mage.

del Palacio Real —entre ellas un lienzo de Velázquez—, a las que todavía tenía que limpiar sus superficies y emplastecer. Pero a las labores de restauración se le sumaban otras harto diferentes, y que lo comprometían más intrínsecamente con el régimen francés. La principal, heredada de Quilliet, derivaba del artículo segundo del Decreto josefino de diciembre de 1809, que estipulaba la formación de una colección de pinturas de escuela española con la que obsequiar al Emperador, reservada a engalanar una sala del parisino Museo Napoleón. La idea no había surgido de otro que del polifacético Director de este centro, Vivant-Denon, quien, durante su breve estancia en España, a tenor de la invasión peninsular, insinuó a la Corte imperial la conveniencia de apropiarse de veinte cuadros de maestros españoles como trofeo de la exitosa campaña²⁵; en el Decreto de José I esta cifra se elevaría sin embargo a cincuenta telas, que Quilliet empezó a seleccionar del Rosario, el Palacio Real y el de Buenavista,

tarea que, a mediados de 1810, retomaron Napoli, Goya y Maella. La documentación parece apuntar hacia Maella como cabecilla de esta comisión, y asimismo el nombre de Napoli se repite como el garante de recibir sanos y salvos los cuadros procedentes de la residencia de Godoy y el Palacio de Buenavista. En su desempeño de esta misión Napoli no cejó de transmitir a las autoridades francesas todos sus recelos y lamentos, que en la mayor parte de los casos, y pese a la insistencia del pintor napolitano, cayeron en oídos sordos. En septiembre de 1810, alegando la imposibilidad de atender a todas las ocupaciones que se le habían impuesto, a las que debía asistir en persona, expresaba la viabilidad de que Maella y Goya, maestros de gran reputación, prosiguieran con la restauración de los lienzos de la galería nacional, en tanto que él afrontaba la limpieza de los de Napoleón²⁶. Aquí topamos con ese carácter ambicioso de Napoli, que probaba a decidir los grados y tareas a desarrollar por sus compañeros, seguramente ajenos a esta representación.

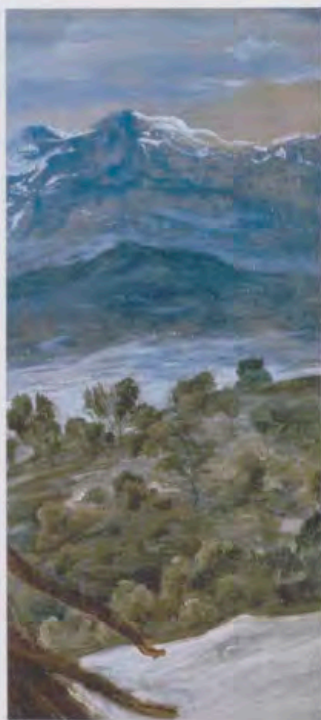
Cuando los Ministros de Justicia y Hacienda, acompañados del Conde de Melito, revisaron las pinturas acopiadas para el Emperador en la iglesia de San Francisco el Grande, y divididas en escuelas madrileña, valenciana y sevillana, los

25. C. Gould, *Trophy of conquest. The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, 1965, p. 97.

26. AHN, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli a Manuel Romero de 28 de septiembre de 1810.



*Louis-Charles-Auguste Couder, Napoléon 1^{er} visitant l'escalier du Musée du Louvre..., 1833,
Musée du Louvre, Inv. n^o. MM 40 47 9297, Paris, Fotografia: RMN.*



juzgaron poco representativos, y algunos hasta defectuosos, veredicto con el que José I se mostró de acuerdo; cinco de ellos, muy maltratados por el tiempo, se dispuso que se reemplazaran por otros tantos del Alcázar de Sevilla, a tenor de la parquedad de modelos de la pintura sevillana. Que las obras magistrales del arte español salieran de la Península, condenadas a exhibirse en las salas del Museo del Emperador, constituía una opción infinitamente peor a que colgaran en una galería nacional, por mucho que ésta hubiese sido diseñada por el Intruso, y con esa aparente perspectiva trabajaron Napoli, Goya y Maella. Éste excusaba la notable ausencia de autores españoles de gran valía, declarando que, a diferencia que en las provincias, en la Villa de Madrid no se hallaban obras suyas, y aseguraba, en una carta dirigida al Conde de Melito, haber «procurado lo mejor que hà sido posible cumplir la comision, y orden de V.E. en quanto hà habido lugar»²⁷.

En parte por el fluctuante devenir de la política interna del gobièrno josefino, y el caótico rompecabezas europeo, y en parte por el propio desinterés del Soberano francés por satisfacer el compromiso artístico con Napoleón, hasta 1813 no volvería a reavivarse el deseo de entregar al Emperador los cincuenta ejemplares de la escuela pictórica española, y eso, como se observará más adelante, en el contexto crítico de la retirada de José I hacia París.

El Rosario no dejó entretanto de funcionar como taller de restauración de los fondos pictóricos del Museo Josefino. A finales de 1810 Napoli había forrado y puesto en sus correspondientes bastidores ciento cincuenta óleos de El Escorial, y una treintena de los extraídos en Andalucía, pero avisaba al Ministro del Interior, el Marqués de Almenara, del peligro que corrían todas las demás obras escurialenses, tendidas en decenas las unas sobre las otras en angarillas, y expuestas a las humedades, siendo lo más precioso de la escuela italiana y flamenca, y lo que habría de componer el principal ornato del Museo. A su entender, bien se podrían sacrificar un par de cuadros, cuya venta sufragaría la conservación del centenar y medio restantes, que presumía restaurar aproximadamente en cuatro meses invirtiendo la cantidad de 20.000 reales. El Marqués de Almenara no debió de tener en consideración esta idea, pues en febrero de 1811 Napoli hacía notar la absoluta necesidad de colocar en marcos y bastidores las telas, y de mudar el depósito a una de las casas secuestradas a fin de evitar las humedades, ya que «tocando las pinturas, las palmas de la mano se humedecen». Manuel Napoli se sentía desamparado en su misión, ya que la Real Academia de San Fernando y la Real Biblioteca, corporaciones que se encontraban bajo la tutela de Almenara, a diferencia del Rosario, percibían un subsidio mensual de alrededor de 6.000 reales; precisamente la única y breve noticia que conocemos de las actividades de Napoli en 1812 alude a una misiva escrita a Almenara en un tono muy atrevido, criticando la subvención permanente de aquéllas, y a la consiguiente demanda de fondos para continuar con las tareas de restauración en el Rosario, conformándose con la cantidad de mil reales, o incluso de menos²⁸.

Cuando en 1814 Napoli se vio en la necesidad de justificar su posición y actuaciones, en el paréntesis dinástico de la Guerra de la Independencia, no ahorró palabras en denunciar la ambición y la voluntad filofrancesa del Jefe de

27. AGP, caja 29, expdte. 31. Carta de Mariano Salvador Maella al Conde de Melito de 25 de octubre de 1810.

28. AHN, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli al Marqués de Almenara de 3 de abril de 1812.



266

Diego Velázquez de Silva, Retrato del Príncipe Baltasar Carlos a caballo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 1180, Madrid.

División del Ministerio de Interior, el abate Cristóbal Cladera, y el despotismo y la arbitrariedad del académico y canónigo de Toledo Pablo Recio y Tello, a la par que apuntaba sus esfuerzos en salvaguardar el Rosario de la codicia de los Ministros Francisco Angulo y el Marqués de Almenara. Todos estos personajes habían desempeñado papeles importantes, y, como veremos, con sentimientos



29. Véase el inventario original, en el que, tras añadidos posteriores, se señaló la cifra de 333 lienzos, en Archivo de la Real Academia de San Fernando, desde ahora ASF, Sign. 618/3, Depósitos de la Guerra de Independencia, 1813.

30. P. Beroqui, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXIX, 1931, pp. 22 y 23.

31. ASF, leg. 34-6/1, «Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1814-1818», Informe de Pedro Franco de junio de 1814.

algo ambiguos —salvo Almenara—, durante la ocupación francesa, y en 1813 aparecen ligados al movimiento de obras de arte que se produjo en los depósitos madrileños. En primer lugar, a la transferencia de 292 de las almacenadas en el Rosario a la Academia de San Fernando en mayo de 1813, por orden de Angulo, con el objeto de su conservación, y sobre todo de una pronta materialización de la galería nacional, en teoría, la josefina. Napoli, Recio y Tello, Maella, Cladera, y Francisco Xavier Ramos firmaron el consiguiente inventario²⁹. Estos, junto a Francisco Antonio Cea, elaboraron en segundo lugar la lista de las cincuenta pinturas de Napoleón que, por fin, en la primavera de 1813, partieron hacia la frontera, casi contemporáneamente al destronado José I, con una serie de cambios respecto al listado de 1810, a causa de la desaparición de varios de los óleos que se mantenían encajonados en la iglesia de San Francisco³⁰; cuando las cajas se desembalaron en el Museo Napoleón, el desconsuelo de Vivant-Denon no pudo ser mayor, puesto que únicamente estimó seis cuadros dignos de exponerse en la pinacoteca que él mismo había reorganizado, pensando que el Monarca de España se había dejado embaucar por los profesores que habían efectuado la elección de tales lienzos. La derrota del Emperador en Waterloo provocó que, desde 1816, los cuadros sustraídos por José I y los Generales bonapartistas fueran paulatinamente devueltos a nuestro país.

A partir de la lectura de un documento del Archivo de la Real Academia de San Fernando podemos rebatir algunas de las interesadas acusaciones de Manuel Napoli hacia las figuras que aludimos atrás. Se trata del informe que el Viceprotector de dicha institución, Pedro Franco, redactó en 1814 a fin de aclarar lo sucedido en los depósitos en la Semana Santa del año anterior, escasos días antes de la salida del Gobierno invasor, y exculpar así a Recio y Tello, de quien se había extendido la voz de que había atesorado pinturas en su casa por comisión de los franceses³¹. Franco relataba cómo hallándose reunido con aquél, Cladera acudió a visitarle y le expresó el dolor con el que contemplaba la voluntad de José I y sus Generales, cuya marcha era ya segura, de saquear los depósitos y adueñarse de los cuadros más preciosos para llevarlos consigo fuera de Madrid, entre ellos, los cincuenta seleccionados para el Emperador. Debido a ello, había persuadido al Ministro Francisco Angulo de que resguardaran esas obras en la Academia, añadiendo como excusa que de ese modo, a la vuelta de Bonaparte, no se truncaría la fundación del Museo. Angulo decidió emitir la orden de traslado, no sin antes dar a entender al erudito mallorquín que esta vez los franceses no regresarían. Respecto a la selección de cincuenta cuadros de maestros españoles para el futuro Louvre, había que reemplazar delante de las autoridades francesas los sustraídos en San Francisco por otros de los que la Academia conservaba de dicha iglesia y del depósito del Rosario. A petición de Franco, Maella, Ramos y Pablo Recio se personaron en su sede para resistirse con todos los ardides al alcance de sus manos a que el Cónsul General de Francia, y un pintor que lo acompañaba, escogieran las de mayor renombre. De antemano el religioso había escondido las mejores de las recogidas en los depósitos, y puesto a la vista las de menor calidad, y las que se encontraban en peor estado. Los comisionados franceses pretendían



*José de Ribera, Éxtasis de la Magdalena, 1636,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n.º. 636, Madrid.*



Fray Juan Rizzi, *La Misa de San Benito, siglo XVII*,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv n.º. 659, Madrid.

sustraer los *murillos* del Hospital de la Caridad de Sevilla y varios óleos de mérito, pero Recio y Tello, en una acalorada discusión, en la que también intervino Angulo, les hizo desistir del empeño, de forma que las cinco telas robadas se reemplazaron por otras de escasa valía.

La mejor prueba de que el canónigo de Toledo resultó absuelto de toda culpa es su mantenimiento entre los miembros de la comisión de la Academia de San Fernando que, en 1814, por Decreto Real, se dedicó a escudriñar los depósitos y a recuperar e inscribir las obras que llegaban a la institución, pero que en la práctica actuaba desde el verano en que la Regencia había sustituido al régimen francés.

Suponemos que el auxilio que Napoli prestó a los profesores de la Academia, en su cometido de vaciar los depósitos y reorganizar sus fondos en el edificio de la Corporación, no sobrepasó los meses finales de 1813, y siempre en abierto conflicto con Recio y Tello. Su nombre, al igual que el de muchos otros artistas que no se habían movido de la Corte, se ligaba, al acabar ese año, a la camarilla artística surgida alrededor de José I, razón por la cual la Regencia le retiró de la nómina de la Casa Real hasta que acreditara su conducta política, y aún tras haber cumplido dicho trámite, permaneció excluido del Registro de empleados de los Reales Sitios; para entonces ni siquiera ejercía ya de conservador del exconvento del Rosario, deshabilitado como depósito. En septiembre de 1814 el napolitano superó con éxito el proceso de purificación, argumentando que jamás había sido satélite del indigno usurpador, sino que se había mantenido próximo a la Corte guiado por necesidades puramente económicas. Otros artistas corrieron una suerte bien diversa, por ejemplo Maella, que había sido ratificado en su cargo de Pintor de Cámara por José Bonaparte, razón por la cual en la Restauración fue alejado del servicio del Rey, y en 1815 Vicente López pasó a convertirse en el primer Pintor de Cámara de Fernando VII³².

La entrada del infausto Deseado en Madrid, con la consiguiente restitución de la Dinastía Borbón en el trono español, y la instauración de un absolutismo revanchista, que renegó de los impulsos constitucionales de 1812, encontró a un

32. J. L. Morales y Marín, *Mariano Salvador y Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, pp. 80 y 81.



Bartolomé Esteban Murillo, *La Adoración de los pastores*, h. 1650, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 961, Madrid.

Manuel Napoli de 56 años de edad, desempleado, y al que se le negaba la investidura como Pintor de Cámara³³. El Museo Josefino se había esfumado con el humo de los cañonazos, pero la ocasión de resucitar la idea de crear una galería pública resultaba propicia debido a la recopilación de pinturas que efectuaba la Academia de San Fernando. Reacio a desaparecer del escenario en el que había interpretado su papel más convincente, Napoli instó al Soberano a que recobrar el malparado Palacio del Buen Retiro como lugar de recreo, pero también a fin de erigir allí la sede del Museo, a cuya gerencia aspiraba al solicitar el puesto de Conserje del Real Sitio, el cual profesaría contemporáneamente al de restaurador. De sus sugerencias únicamente se aceptó desagrararlo mediante la confirmación de su título de Profesor de Pintura y Restaurador de los cuadros del Buen Retiro en julio de 1814. A principios de este mes Fernando VII donó a la Real Academia de San Fernando el Palacio de Buenavista, con objeto de que estableciera en él una galería de pinturas, esculturas, grabados y dibujos arquitectónicos³⁴, concesión que echaba abajo las expectativas que se había formado Napoli, que acababa de ampliar las ideas presentadas a la Corona, acerca del nuevo destino del Buen

33. F.J. Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXIV, 1916, p. 282.

34. M. de Madrazo, 1945, pp. 73-75 [*op. cit.* n. 21].



Retiro, en una memoria que, remitiéndose a modelos europeos, detallaba el régimen y plan de gobierno legítimo de la galería nacional, su estructuración interna, e incluso el origen y el sentido con el que habían nacido las pinacotecas de estas características³⁵. En su fascículo *Apuntes y reflexiones sobre la instalacion de la Colecion ò Galeria de pinturas mandada establecer p.r S.M. el Sr. Dn. Fernando Setimo en esta Corte* adjuntaba un escrito en el que criticaba la usurpación de la Academia de potestades que la Historia y la experiencia demostraban exclusivas del Monarca, propietario por lo demás de la mayor parte de las obras que integrarían la galería, y del lugar en que ésta se asentaría: el Salón de Cortes y los ambientes adyacentes del Buen Retiro. A juicio de Napoli, el Museo debía permanecer ajeno al control de cualquier corporación (pero sobre todo pensaba en la Real Academia de San Fernando, coligiendo que transmitiría las deficiencias de su administración al nuevo real establecimiento), cuya finalidad era distinta a la de la galería que se anhelaba fundar:

Las Academias y estudio de Bellas Artes tienen por estímulo la enseñanza pública; las galerías o colecciones, son para ostentación, decoro y majestad de la capital y de toda la nación, de instrucción a los inteligentes y aficionados; y para perfeccionarse los jóvenes adelantados a quienes permite el Monarca sacar copias de lo más sublime, informándose al efecto de la capacidad del sujeto que pide esta gracia.

Guiado por este pensamiento, el napolitano limitaba la concurrencia de público a dos veces al año, durante un periodo de quince días (en mayo y octubre), y privilegiaba la asistencia en unos horarios preestablecidos de los artistas con ambición de perfeccionarse, pero no así la de los diletantes:

Están exentos de esta gracia los que no conocen los colores, entienden de sus mezclas y tintas y mucho menos es para aquellos que adelantados en el dibujo pretendan sin conocimiento alguno del color tomar práctica de él en este establecimiento³⁶.

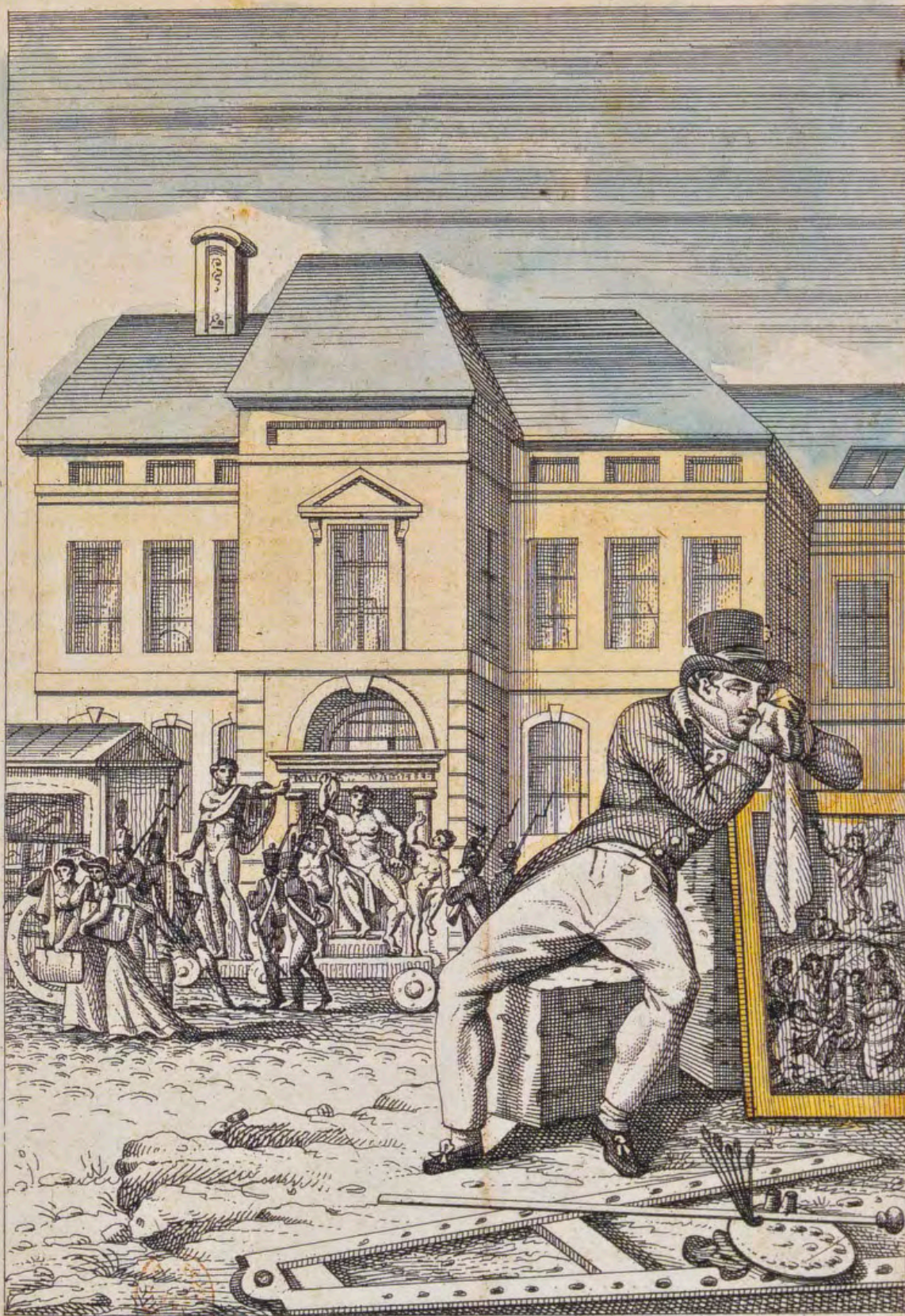
Los criterios de Napoli perpetuaban la vieja fórmula de las Colecciones de los Soberanos ilustrados, por cuya gracia se abrían sus puertas a los artistas con objeto de que estudiaran la técnica de los grandes maestros del pasado; la pregunta que nos suscita es si además desvirtuaban el proyecto josefino en lo que atañía a su apertura al vulgo, pues el Decreto de agosto de 1810 únicamente aludía a que la colección del Palacio de Buenavista o bien se ofrecería al estudio, o se expondría a la vista del público. En el pasado se habían alzado voces contra el anonimato al que se condenaban los óleos reservados al deleite de una minoría privilegiada: en 1765 Francisco Preciado de la Vega se había condolido, en una carta a G. B. Ponfredi informándole sobre la pintura española, de que ésta, oculta en iglesias, palacios y casas particulares —de acceso restringido, a diferencia de las residencias de los Príncipes italianos—, resultara del todo desconocida en el extranjero y hasta dentro de España³⁷.

Napoli confiaba la gerencia del Museo a un Director que enseñara el colorido, y a otro que velara por la conservación de las pinturas, los dos bajo las órdenes directas del Rey, comunicadas mediante su Mayordomo Mayor; su nombre, acreditado por esa supuesta dirección de la Galería de Capodimonte a lo largo de doce años, y el del Pintor de Cámara Francisco Xavier Ramos, eran los brindados

35. J. L. Morales Marín, 1991, pp. 225-231, doc. 332 [op. cit. n. 11].

36. *Idem*, p. 230.

37. E. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, 1941, vol. V, p. 111.



*L'Artiste français
Pleurant les chances de la Guerre.*

Anónimo, L'Artiste français pleurant les chances de la guerre, h. 1815, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie, collection Hennin, Inv. n.º 13832, Paris.

para cubrir respectivamente ambas plazas, lo cual aclara las miras del restaurador italiano en este asunto. El silencio de la Secretaría de Estado, por donde circuló su expediente, le animó a suplicar a Fernando VII que fuera la Mayordomía Mayor quien tramitase su proyecto, el cual no arribó a ningún puerto, ni se tuvo en consideración en los medios cortesanos.

Tampoco prosperó la planificación del Museo Fernandino auspiciado desde la Academia de Bellas Artes, a causa de dificultades fundamentalmente de índole económica³⁸. Así se desbarató la atractiva proposición de Pablo Recio y Tello de desplegar en la galería de Buenavista pinturas, grabados, planos, dibujos y modelos arquitectónicos, medallas, bustos y bajorrelieves, que configurarían una suerte de museo artístico-arqueológico. La constitución del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819 terminó por corresponder a un Soberano tan alejado de las inquietudes culturales como Fernando VII, alentado con toda probabilidad por su consorte, Isabel de Braganza.

En los últimos años de su vida Manuel Napoli logró colocarse en el Real Museo del Prado, más distanciado del puesto directivo con el que soñaba. La primera reglamentación del Museo establecía que entre su personal debían emplearse dos ayudantes de restauración al servicio del Pintor de Cámara Vicente López, encargado de las cuestiones artísticas del establecimiento. En enero de 1820 se señaló a Napoli para ejercer una de las vacantes, junto a Juan Antonio Ribera, si bien un error burocrático provocó que hasta diciembre no recibiese su nombramiento, que fijaba que no cobrase más sueldo del que gozaba por la pagaduría general de la Casa Real. Una enfermedad que lo aquejaba entonces no se convirtió en impedimento para que el artista italiano, descontento con las cláusulas económicas que se le imponían, demandase el título y remuneración de Pintor de Cámara, o en su defecto, los honores, el sueldo y prerrogativas que disfrutaba en tiempos de Carlos IV, pero de nuevo se le negó el ingreso en las filas de los pintores del Rey.

Cuando la irrupción de los Cien Mil Hijos de San Luis atajó la corta aventura constitucional, Napoli pasaba una de las peores rachas de su vida. A consecuencia del impago de las deudas contraídas con su casero Rafael Martínez de Ariza (que ascendían a 4.180 reales), el Gobierno liberal embargó sus bienes y suspendió el cobro de la totalidad de su salario hasta que no se satisficiera el pago de tal suma. En 1824 continuaba trabajando en el Museo, y, sin darse por vencido, aludía a las numerosas obligaciones que mantenían a Vicente López fuera de él para requerir el mando de los empleados en su ausencia, sin que ello significase detrimento alguno de las atribuciones del Pintor de Cámara.

El 9 de mayo de 1831, no mucho después de su segundo matrimonio con Isabel de Villasante —el primero, con Ana Mora Andrés y Casado, avino en 1819—, fallecía en la más absoluta pobreza; los cónyuges se habían declarado indigentes desde el mismo momento de su unión, en 1828, y sin bienes que testar, su última voluntad no dejaba nada a sus posibles descendientes. Resulta extraño, por tanto, que en su expediente consten unos honorarios de 11.000 reales anuales, una cifra casi equiparable a la que se embolsaban los Pintores de Cámara.

38. Véase J. Martínez Frieria, *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*, Madrid, 1943, pp. 379-404.



Bartolomé Esteban Murillo, Moisés haciendo brotar agua de la roca, h. 1666-1670, Hospital de la Caridad, Sevilla.

La trayectoria de Manuel Napoli ha quedado ensombrecida por el vacío pictórico que nos ha legado, condicionado lógicamente por su orientación hacia la carrera de restaurador. Las pocas obras que ejecutó durante su pensión en Italia no aparecen registradas en los catálogos de la Real Academia de San Fernando, e incluso el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* recoge que murió en Roma, lo cual evidencia la efímera vida artística que Ceán Bermúdez le atribuía³⁹. Esto limita la posibilidad de emitir juicios sobre su estilo, la calidad y talento de su reducida obra en los años de pensionado, que discurrió próximo al divino Mengs y a Preciado de la Vega, y que no pasaría del corriente academicismo canónico del aprendiz; que se acogiese al oficio de restaurador, en el que, por otro lado, siempre estuvo positivamente considerado, bien podría significar una autoconciencia de la propia pobreza creativa, merma que supliría con el conocimiento de la técnica pictórica. Ésta, unida a un fino sentido de la oportunidad, fueron las llaves con las que Manuel Napoli se abrió camino en las Cortes de Nápoles y Madrid, resistiendo los cambios de Dinastía, pero sin llegar a colmar jamás sus metas vitales.

39. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. III, p. 221.

ND

Notas y Documentos

HOMENAJE A CRISTÓBAL COLÓN EN EL V CENTENARIO DE SU MUERTE: Fotografías para el recuerdo de una figura histórica, en el Archivo General de Palacio.

Reyes Utrera Gómez / *Patrimonio Nacional*

Con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de Cristóbal Colón, el Archivo General de Palacio quiere sumarse al merecido homenaje en honor del insigne navegante, sacando a la luz un exquisito *corpus* de registros fotográficos, en su mayoría inéditos, generados en torno a las conmemoraciones que se sucedieron a raíz de la gesta ultramarina. Entre las imágenes custodiadas en la Real Colección Fotográfica, relativas al tema colombino, encontramos una amplia temática de las distintas visiones aportadas a la iconografía de Cristóbal Colón, procedentes tanto de la estatuaria y el diseño arquitectónico, como de la representación pictórica decimonónica; otro capítulo lo integrarían aquellas fotografías que hacen alusión a las conmemoraciones y exposiciones realizadas con motivo del IV Centenario del Descubrimiento, así como a las fiestas colombinas celebradas tanto en España como en Hispanoamérica, en recuerdo de la festividad del 12 de octubre; quedan también integradas, dentro de esta legendaria temática, las imágenes de lugares ya míticos por su vinculación con los hechos históricos protagonizados por el ilustre Almirante.

COLÓN EN LAS BELLAS ARTES

La corriente historicista que dominó en la pintura decimonónica, evocando las grandes hazañas del pasado, nos ha dejado el correspondiente testimonio fotográfico alusivo al tema colombino. La obra del pintor Eduardo Cano de la Peña, dedicada a *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, realizada en 1856, se ha considerado tradicionalmente el inicio del esplendor del género histórico en España durante el siglo XIX¹, ya que fue el primer cuadro de historia galardonado con una primera medalla, en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en 1856². Aunque el Archivo General de Palacio no conserva copia fotográfica de la obra de Cano, sí ofrece, sin embargo, la reproducción de un negativo fotográfico en cristal que registra³, dentro de los repertorios de los inventarios fotográficos de las diferentes Colecciones Reales realizados en la década de los cuarenta del siglo XX, la pintura que llevara a cabo el pintor Esteban Aparicio en 1857, copiando fielmente la obra de Cano premiada en la citada Exposición, y que hoy forma parte de la Real Colección de Pintura⁴.

1. J. L. Díez, *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, Madrid, 1992.

2. El gobierno de Isabel II decidió crear con carácter bienal las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, para que, al amparo de su carácter oficial, sirvieran de promoción pública para todos los jóvenes artistas españoles con dificultades para darse a conocer, concediéndose al género histórico, entre los diferentes géneros establecidos, siempre el más alto lugar.

3. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, n° 10152370.

4. El cuadro de Esteban Aparicio, inventariado con el n° 10011829, actualmente se encuentra en depósito en el Ministerio para las Administraciones Públicas.



E. Fierlants, El geógrafo y descubridor Cristóbal Colón pintado por G. Guffens, positivo a la albúmina, RB, fot. 264, n° 10189231, Madrid, Patrimonio Nacional.

Prácticamente todos los episodios colombinos a los que la cultura histórica del hombre del siglo XIX concedió alguna importancia aparecen en más de una ocasión evocados en la pintura, pero, de todos ellos, el cuadro de Dióscoro de la Puebla, con el tema del *Primer desembarco de Colón en América*, premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, constituyó una de las iconografías que más fortuna tuvieron en las décadas siguien-

tes, convertida, mediante su reproducción, en uno de los mayores tópicos del género, dado que ofrecía, desde el punto de vista temático, el momento crucial del Descubrimiento. Al destacado fotógrafo Jean Laurent debemos la autoría de las imágenes que encierra el álbum de la *Exposición Nacional de Bellas Artes del año de 1862*, con la colección de las obras premiadas, y entre las que se encuentra la mítica obra de Dióscoro de la Puebla⁵, obra

5. Real Biblioteca, desde ahora RB, fot. 3, n° 10160181.



6. Centennial Photographic International Exhibition/ N° 1685. ESPAÑA en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876/ XXVIII. BELLAS ARTES. Salón grande. Cuadro de la demencia de Doña Juana de Castilla y otros, RB, fot. 685, n° 10202862.

7. E. de la Paliza y J. P. Pérez, *La Rábida y Cristóbal Colón. Resumen histórico de la vida de Cristóbal Colón, Historia y descripción del Convento de la Rábida. Su reparación en el año de 1855*, Imprenta de José Reyes y Moreno, Huelva, 1855.

8. RB, fot. 264, *Peintures murales par G. Guffens & J. Swerts exécutées a la Chambre de Commerce d'Anvers neuf sujets Photographiés par E. Fierlants. Anvers, 1860*. La revista *Journal des Beaux Arts*, de 31 marzo de 1860, anunciaba la venta de este álbum fotográfico al precio de 20 F.

9. Este grupo de artistas, haciendo evidente su rigurosa voluntad de aproximarse a las técnicas artísticas cuatrocentistas, subyugaron a media Europa, contribuyendo a que tanto museos, iglesias, como centros urbanos propicios a la autorrepresentación burguesa, se llenaran de gloriosas composiciones historicistas.

10. S. F. Joseph & T. Schwilden, *Edmont Fierlants 1819-1869: Photographies d'Art et d'Architecture*, Bruselas, 1988.

Colón presentando sus proyectos a la Junta, copia de Esteban Aparicio, negativo sobre vidrio, AGP, n° 10152370, Madrid, Patrimonio Nacional.

que también tenemos registrada posteriormente, con motivo de su traslado a Filadelfia, a la Exposición Universal de 1878, para formar parte de la colección pictórica destinada al salón de las Bellas Artes⁶. Aparte de estas simbólicas obras de la iconografía colombina, en la segunda mitad del siglo XIX se hicieron frecuentes encargos, entre las clientelas aristocráticas y burguesas, de escenas históricas, concebidas con el tamaño y esquemas de los cuadros de gabinete, en las que el preciosismo de la factura y lo anecdótico de la descripción desplazaban a la concepción grandiosa y monumental de los cuadros de gran formato. En este contexto situamos la serie de cinco cuadros que los Duques de Montpensier hicieron pintar en Sevilla al Profesor Antonio Bejarano, disponiendo que dicha colección pictórica permaneciese expuesta en la celda del Reverendo Fray Juan Pérez, para que quedase en estado de ser visitada por los admiradores de Colón y de

las glorias nacionales⁷. El gran fotógrafo local Baldomero Santa María, en su espléndido reportaje de vistas de Huelva y sus alrededores, nos ha dejado el testigo de tres de ellas, «Colón en la celda de Fray Juan Pérez», «La publicación en la iglesia de Palos de la Real Pragmática para el reclutamiento de gente y apresto de carabelas al mando de Colón» y el cuadro de la «Llegada de Colón al monasterio de La Rábida».

Dentro de las aportaciones gráficas procedentes de este género historicista, que primó tanto en el panorama pictórico español como en el europeo, queremos dar a conocer la ya desaparecida efigie de Colón, que plasmó uno de los más representativos pintores holandeses de este género, Godfried Guffens (1823-1901), en la suntuosa decoración mural que ejecutara, junto a Jean Swerts, entre 1856 y 1858, para la Cámara de Comercio de Amberes⁸. Ambos pintores, fuertemente influenciados por el ideal artístico de los nazarenos⁹, realizaron el programa iconográfico que, a instancias de F. L. Loos, Burgomaestre del Colegio de Obispos de Amberes, aprobara el Ayuntamiento en mayo de 1855. Desgraciadamente, el incendio acaecido en la madrugada del 3 de agosto de 1858 hizo desaparecer los nueve paneles decorativos que ilustraban, con espléndidas pinturas al fresco, el inicio oficial de las relaciones de Amberes con los principales países comerciales, así como las alusiones a la geografía, la hidrografía y los descubrimientos cosmográficos, personificados en Gerard Mercator, Abraham Ortelius, y en Cristóbal Colón. El reconocido fotógrafo holandés Edmond Fierlants, especialista en fotografía de arte y arquitectura¹⁰, es el autor de este valioso álbum que conserva el único documento gráfico que registra la pintura con que G. Guffens homenajea al ilustre genovés. Guffens, en su pintura mural, nos mostraba a Colón vestido con atuendo de sayal o capa que se cruza por delante, y tocado con gorro de frente apuntada, en un retrato de cuerpo entero, como encontramos pocos en su iconografía, centrado en su fisonomía, con una grandeza solemne, sin más elementos, ajenos a él, que un cuadrante de plomada que sostiene con la



Cuadro de Dióscoro de la Puebla en la Exposición Universal de Filadelfia, *Centennial Photographic International Exhibition/ N° 1685*, positivo a la albúmina, RB, fot. 685, n° 10202862, Madrid, Patrimonio Nacional.

Baldomero Santamaría, Colón en la celda de Fray Juan Pérez pintado por Antonio Bejarano, positivo a la albúmina, AGP, n° 10170201, Madrid, Patrimonio Nacional.

mano derecha, el cual menciona en su diario para el cálculo de la latitud, el timón en que apoya la izquierda, y la referencia espacial sobre la que dispone su figura, que, según la descripción dada por el Bibliotecario de la Villa, F. H. Mertens¹¹, se trataría del puente de mando del navío. El pintor se inspira, para afrontar el semblante del descubridor, en la línea iconográfica creada por el grabador alemán Johan Theodore de Bry, y rebatida científicamente por Valentín Carderera, que la tilda de versión libre, en tanto que no toma en consideración las descripciones de los textos de la época que nos han dejado constancia de su fisonomía¹².

El álbum fotográfico que guarda la inédita imagen colombina aparece referenciado en la monografía que Joseph y Schwilden dedicaron en 1988 a la importante obra fotográfica de Edmont Fierlants¹³, mediante la reproducción de la portada del citado álbum en uno de los apéndices bibliográficos, aunque no llegaron a publicar las fotografías que éste encerraba. Es, por tanto, la primera vez que se da conocer la efigie de Cristóbal Colón que Guffens concibió para decorar uno de los espacios de formato vertical que se disponían entre las ventanas del gran salón de la Cámara de Comercio de



Amberes¹⁴ hoy desaparecidas, y que, oportuna y magistralmente, registró el objetivo de Fierlants. El retrato de Colón¹⁵ se presenta sobre un soporte secundario de cartoncillo marfil que comparte con las semblanzas que Swerts dedicó al geógrafo marino Abraham Ortelius, y la que también Guffens realizó del cartógrafo Gerard Mercator, quedando Colón en el centro de la misma. El estudio de Riegel Herman¹⁶, dedicado a la historia de la pintura mural en Bélgica desde 1856, consigna todas las obras de Guffens cronológicamente ordenadas, confirmando la pérdida

11. F. H. Mertens, *Notice des Peintures Murales exécutées à la Chambre de Commerce d'Anvers par M.M. G. Guffens et J. Swerts*, Amberes, 1858.

12. V. Carderera y Solano, *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su trage (sic) y escudo de armas*, Madrid, 1851.

13. Véase S. F. Joseph & T. Schwilden, 1988, p. 167 [op. cit. n. 10].

14. F. H. Mertens, 1858 [op. cit. n. 11] «... Entre les fenêtres sont représentées sur fond d'or la géographie, l'hydrographie et les découvertes cosmogra- / fiques, qui par leus progrès controbùèrent puissamment/ au développement du commerce au XVI^e siècle./ Au milieu, Christophe Colomb debout, sur le pont de/ son navire, la main gauche appuyée sur le gouvernail et/ tenant de la droite l'astrolabe. (Guffens)...».

15. RB, fot. 264, n° 10189231.

16. H. Riegel, *Geschichte der Wandmalerei seit 1856: Nebst Briefen von Cornelius, Koculbach, Overbeck, Schnorr, Schwind und anderen an Godfried Guffens und Jan Swerts*, Ernst Wasmisth, Berlin, 1882.



Monumento a Colón en Cárdenas, Cuba, positivo a la albúmina, AGP, n° 10179396, Madrid, Patrimonio Nacional.

17. Sobre este tema, véase la obra de S. Zavala, *El descubrimiento colombiano en el arte de los siglos XIX y XX*, Méjico, 1991.

18. A. Portell Villa, *Revalorización de la estatua de Cristóbal Colón en la ciudad de Cárdenas. Recopilación de documentos y antecedentes históricos al respecto*, Sociedad Colombista Panamericana, La Habana, 1948-1956.

19. *Occituarum Regionum inventori/Genuae decori máximo Hispaniarum ornameto/E cuncto fere, qua late patet terrarum orbe/insolens propter factum/Derisum olim nunc omnium plausus/Sancta eum admiratione extorquenti,/Christoforo Colon,/Hocine pietatis ergo/Et grati animi insigne monumentum,/Secunda Elisabeth regnante/Oppidum Cardenas posuit/ANNO MDCCCLXII.*

20. R. Zambrana, *Descripción de las grandes fiestas celebradas en Cárdenas con motivo de la inauguración de la estatua de Cristóbal Colón y del Hospital de Caridad*, Imprenta y Librería La Cubana, Habana, 1863.

de los trabajos que hizo para la Cámara de Comercio entre 1855 y 1858, como consecuencia del mencionado incendio. En la relación de obra del pintor no se alude a que volviera a tratar en ningún otro encargo la efigie del genovés. Es, por tanto, muy probable que el documento gráfico que Fierlants ha legado a la Historia sea el único testimonio del homenaje pictórico que Guffens tributó al principal representante de los descubrimientos cosmográficos.

Dentro de este *corpus* fotográfico no resultan menos estimables las que aluden al tema de la estatuaria erigida en memoria de Colón¹⁷. De entre todas ellas merece una mención especial, por su carácter inédito y su significación histórica, la imagen de uno de los primeros monumentos escultóricos públicos levantados en tierras americanas, en concreto en la ciudad de Cárdenas (Cuba), y en torno a la cual llegó a debatirse en el VI Congreso Nacional de Historia, celebrado en el Palacio Brunet de la ciudad de Trinidad de Cuba, Las Villas, bajo los auspicios de la Sociedad de Estudios Históricos Internacionales, durante los días 8 al 12 de octubre de

1947. En el dictamen de las conclusiones del mismo, emitidas por el Doctor Don Fernando Portuondo, quedó declarado unánimemente que «...fue en Cárdenas, donde por primera vez se desveló pública, digna y solemnemente en Cuba, una estatua en honor del ilustre Descubridor»¹⁸. El historiador y cronista de la ciudad de Cárdenas Don Alejandro Portell Villa presentó en su intervención del citado congreso la transcripción de los veinticinco acuerdos sacados de los libros de actas del Ayuntamiento de Cárdenas, referentes al proyecto de erección de la estatua de Colón, certificando los hechos que a continuación detallamos: Con fecha 9 de octubre de 1858 se conoció la solicitud de autorización del Alcalde al Gobierno Superior para erigir una estatua a Cristóbal Colón por suscripción popular, solicitud a la que se dio respuesta el 30 de marzo de 1860, mediante un oficio del Gobernador Superior Civil, por el que la Reina Isabel II accedía a la erección de la estatua, solicitando al mismo tiempo detalle respecto a su costo, dimensiones, materiales y ornamentación. Finalmente, se acordó que la obra fuera encargada al escultor español José Piquer, quien construiría una efigie de ocho pies, siguiendo la concepción que sugirieron el señor Caveda, académico de la Historia, y el Marqués de Morante, autores también de la inscripción latina¹⁹ que se pondría en el pedestal de la estatua²⁰, y con un bajorrelieve alegórico e inscripción. También se dispuso que dicha obra fuera modelada en yeso y fundida en bronce, así como las cuestiones relativas al embalaje y su despacho en el puerto de Alicante, comisionándose para la inspección de cuanto fuera necesario, por parte del Ayuntamiento de Madrid, al Consejero de Estado Don José Antonio de Olañeta. La escultura fue fundida en bronce en 1862 en Marsella por M. Morell, y el día 26 de julio la casa de transportes de los señores Raibaud e Hijos se hacía cargo de su traslado a Cuba, efectuándose la salida en el vapor *Canarias*. Por último, el 15 de septiembre tendría lugar el traslado de la estatua a la goleta costera *Rayo*, encargada de trasladarla a Cárdenas.

La imagen en cuestión es un positivo a la albúmina²¹ que registra una vista del monumento a Colón, protegido por una verja de hierro y alumbrado por cuatro farolas de gas²², tomada por un fotógrafo desconocido en los primeros días de enero de 1863, pues sabemos que, en la sesión ordinaria del cabildo de 9 de enero de 1863, se había dispuesto remitir a la Reina Isabel II y al Rey las medallas conmemorativas de la inauguración, así como fotografías de la estatua. Dicha entrega tendría lugar a través del comisionado señor Olañeta, con fecha de 8 de marzo de 1863, en que fuera recibido por los Reyes de España para dicho fin²³. La figura del Primer Almirante de las Indias que realizó Piquer presenta un atavío que destaca una definida modestia, y está levantando el velo que cubre una parte del globo terráqueo, con la mano izquierda, y señalando con la derecha a las regiones descubiertas por él. En la cara frontal del pedestal hay un hermoso bajorrelieve que representa el Triunfo de la Fe y el Infierno abatido por la Victoria de Colón.

Otro de los grandes monumentos erigidos en recuerdo del Descubridor, y del que conservamos una importante y detallada memoria gráfica²⁴, es el que se levantó en la ciudad de Barcelona para conmemorar el recibimiento oficial de Cristóbal Colón por los Reyes Católicos a su regreso de América, con motivo de la Exposición Universal de 1888. Tras su inauguración el 1 de junio de 1888, con la presencia del Presidente Sagasta y la Reina Regente, dicha estatua se convirtió en uno de los iconos más característicos de la Ciudad Condal. El conjunto escultórico, con un total de 60 metros de altura, se considera el más alto de los monumentos a Colón que existen en el mundo. Fue concebido por Gaieta Buigas, y la estatua de Colón, situada en lo alto de una monumental columna, es obra del escultor Rafael Atché. Se asienta sobre una base de piedra octogonal, donde se sitúan, flanqueados por leones, obra de Agapito Vallmitjana, cuatro grupos escultóricos que representan diferentes personajes vinculados a la Corona de Aragón y que participaron en el Descubri-



miento, realizados por Eduardo Bastida Alentorn, Pages y Serratos, entre otros. Intercaladas entre los grupos, se disponen cuatro matronas sedentes como alegorías de Cataluña, Aragón, Castilla y León, y, a cada lado del octógono, ocho relieves de bronce con escenas de la vida de Colón, realizados por José Llimona y Antonio Villanova. El álbum fotográfico, dedicado por la Comisión Central Ejecutiva del Monumento a la Casa Real, registra pormenorizadamente cada uno de los elementos de la obra escultórica. Resultaron un documento de notable interés las fotografías de los ocho relieves con escenas de la vida de Colón, puesto que los originales fueron robados poco después de su inauguración, siendo sustituidos en 1929 por otros; como detalle curioso destacamos la instantánea que recoge a un grupo de operarios tratando de desplazar la base de la columna del monumento²⁵, (véase figura 7) donde el fotógrafo utiliza el recurso de insertar figuras humanas para dar perfecta idea de la monumentalidad de la obra.

Este apartado quedaría incompleto sin la mención al monumento a las Capitulaciones realizado por el escultor Mariano Benlliure, con el que Granada tributó su particular homenaje a nuestro héroe²⁶. También la fecha del IV Centenario del Descubrimiento fue la que generó esta obra, si bien la idea ya había surgido dos años

Base de la columna del monumento a Colón de Barcelona, con un grupo de operarios moviéndola, positivo a la albúmina, RB, fot. 162, n.º 10178751, Madrid, Patrimonio Nacional.

21. AGP, n.º 10179396.

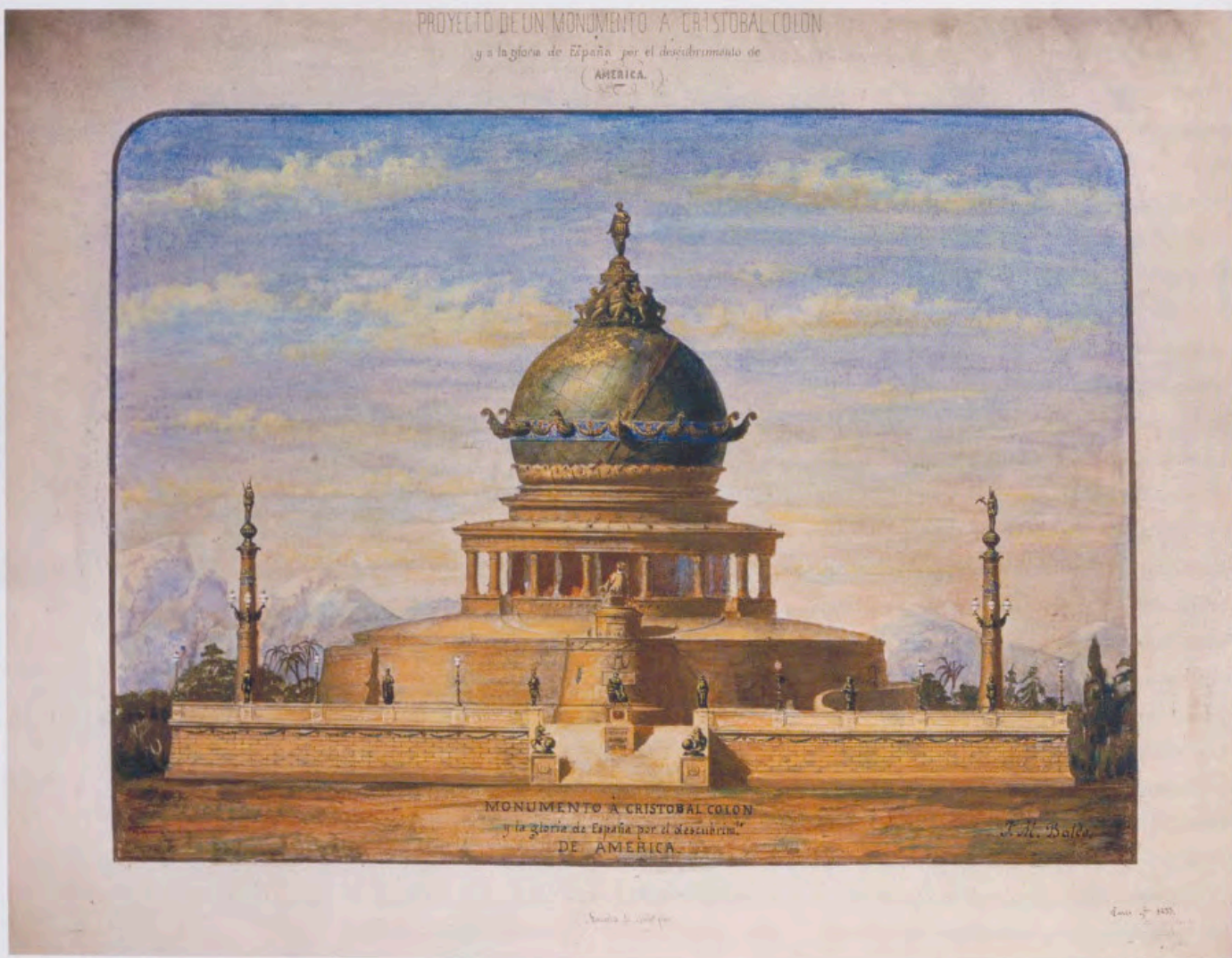
22. En la sesión del Cabildo de Cárdenas de 31 de diciembre de 1862, el Alcalde ordenó a la Compañía del Alumbrado del Gas la instalación de cuatro farolas, colocadas alrededor de la estatua de Colón, a un coste de 45.00\$ anuales cada uno, A. Portell Villa, 1948-1956 [op. cit. n. 18].

23. AGP, RI2, caja 8.589, expdte. 5.

24. RB, fot. 162, Álbum de La Comisión Central Ejecutiva del Monumento a Colón a SS. MM. el Rey D. Alfonso XIII y D.ª María Cristina.

25. Positivo a la albúmina, n.º 10178751.

26. Véase V. Montoliú Soler, *Mariano Benlliure: 1862-1947*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.



Proyecto de monumento a Cristóbal Colón, realizado por José Marín Baldo, positivo a la albúmina iluminado a la acuarela, AGP, n.º 10211386, Madrid, Patrimonio Nacional.

27. Una figura sedente de la reina Isabel de 2 m. y 0,45 cm., una de Colón de 2 m. y 0,80., un tapiz que cae sobre la superficie del basamento y dos figuras alegóricas de 1 metro. Y 0,50 cm., carta manuscrita de Mariano al fundidor, fechada el 20 de marzo de 1892, Archivo del Museo Casa Benlliure, s/c.

28. RB, fot. 712, n.º 10197937.

antes en el seno del Ministerio de Fomento, con la convocatoria de un concurso público entre artistas españoles, en el que, aunque se presentaron varios bocetos, finalmente quedó sin selección por falta de consenso. Al acercarse la fecha y programar los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento, de nuevo surgió la idea, pero ya sin apenas tiempo para poner en marcha el proyecto inicial, lo que dio lugar a que la Comisión, presidida por Canovas y compuesta por Navarro Reverter, Alejandro Pidal y Menéndez y Pelayo, llamara urgentemente a Mariano Benlliure a Roma, para que se presentase en Madrid a principios de año, con el fin de encargarle el proyecto colombino por vía de urgencia. Después de varios recortes y modificaciones del boceto preparatorio, el 20 de marzo de 1892 Benlliure firmó el contrato con el fundidor Alessandro Nelbi, en el que se detallaron figuras y medidas²⁷, y se especificó que

todas las piezas debían ser fundidas con el sistema de Benvenuto Cellini, llamado de la cera perdida. Coincidiendo con el día de la Hispanidad, se inauguró el monumento a las Capitulaciones, que ha quedado guardado en nuestra memoria gráfica en una de las primeras tomas fotográficas captadas de la efigie²⁸, pues ésta data del mismo 12 de octubre de 1892, fecha en que fuera definitivamente asentado en la plaza de Isabel la Católica. La fotografía de autor desconocido, que se conserva en el *Álbum Conmemorativo de las fiestas que se efectuaron en Granada en 1892, con motivo del IV Centenario de la toma de dicha ciudad y del Descubrimiento de América*, nos ofrece una visión del conjunto escultórico, en la que, a consecuencia de la baja posición de la cámara, el mayor detalle se centra en la verja, de estilo gótico tardío, también diseñada por Benlliure y fundida en Granada, y en la parte frontal y de uno de los laterales del basamento, que permiten la

observación detallada de las figuras alegóricas que sostienen el tapiz del basamento. Con menos claridad queda captada la monumental efigie de la Reina Isabel la Católica, que el escultor dispone en actitud sedente sobre una magnífica silla gótica, ante una figura de Colón, situada en un escalón inferior y en posición arrodillada con objeto de recibir las Capitulaciones, que le facultarán para explorar los territorios que pudieran existir más allá del Atlántico.

Aunque la arquitectura también estuvo presente en los diferentes homenajes tributados a la epopeya colombina, nuestra mención a esta rama de las artes se centrará en la historia de un ambicioso y soñado proyecto que, aunque nunca llegó a materializarse como tal, las vicisitudes por las que pasó su autor, merecen como mínimo nuestro recuerdo. Ponemos fin a este capítulo de fotografías alusivas a monumentos levantados en honor del genial navegante, centrándonos en una valiosa imagen también inédita, plasmada en un positivo a la albúmina iluminado a la acuarela²⁹, con el alzado del suntuoso proyecto arquitectónico que diseñara el polifacético arquitecto, escritor y pintor murciano José Marín Baldo.

Este magno trazado, que el arquitecto diseñara a fines de 1853, mientras completaba su formación en París, alentado por el artista y pensador Emille Frederich Nicolle, experto en monumentos de las antiguas civilizaciones, fue únicamente fruto de la admiración que, desde su primera juventud, profesó J. M. Baldo por la figura del célebre Almirante. Para encontrar las razones de que esta meritoria obra llegase a la Real Casa tenemos que escudriñar en la biografía del arquitecto murciano³⁰. Encontramos que, durante el desempeño de su puesto como arquitecto provincial de Almería en 1865, el Gobernador Civil de aquella provincia, Don Justo Madramani, tuvo noticias de su proyecto en torno a Colón, y estando al corriente de que en esas fechas se había creado en Madrid una Junta presidida por el Rey para allegar recursos, con objeto de levantar una estatua a Colón frente a la nueva Casa de la Moneda, el Gobernador instó a J. M. Baldo a



Monumento a las Capitulaciones, Granada, positivo a la albúmina, RB, fot. 712, n° 10197937, Madrid, Patrimonio Nacional.

que diera a conocer su trabajo al Rey, dándole licencia y algunas cartas de recomendación, las cuales, de la mano del Ministro de Gracia y Justicia señor Arrazola, le introdujeron en la Corte por mediación del Infante Sebastián Gabriel. El arquitecto fue llamado a Palacio y tuvo audiencia con los Reyes, quienes, a pesar de interesarse personalmente en el proyecto, objetaron la imposibilidad de la Hacienda pública para afrontar los gastos que tan magna empresa conllevaba. No obstante, a iniciativa del autor³¹, y con objeto de perpetuar su proyecto, la Reina Isabel II mandó erigir un modelo que costeó con su bolsillo particular³², a escala 1/30 del natural, del que se hizo entrega a Palacio en octubre de 1866. La maqueta del proyecto, por indicación de la Reina, fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Posteriormente, en 1875, volvió a ser solicitado dicho monumento para ir a la Exposición Universal de Filadelfia. El arquitecto presentó para la ocasión cinco cuadros del proyecto con las plantas, fachadas, sección, detalles y perspectivas ligeramente acuarelados³³, ante la pérdida que supuso la desaparición material de la maqueta tras la clausura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866³⁴. Los cinco cuadros fueron expuestos en el pabellón del Gobierno

29. AGP, n° 10211386.

30. *Proyecto de un monumento a la gloria de Cristóbal Colón y de España, por el descubrimiento del Nuevo Mundo. Memoria facultativa escrita por el autor de este proyecto José Marín Baldo, establecimiento tipográfico de M. Minuesa, Madrid, 1876.*

31. Carta de Don José Marín Baldo dirigida a la Reina con este objeto, fechada en San Ildefonso, a 17 de agosto de 1864, AGP, AG, leg. 41, expdte. 107.

32. AGP, leg. 41, expdte. 107. El coste de la obra ascendió a 177.500 reales de vellón, satisfechos en doce mensualidades.

33. J. Marín Baldo informa, en su *Memoria* del proyecto a Colón, que los cinco planos que levantó del proyecto fueron tomados por el fotógrafo Fernando Debas, y que se hallaban a la venta en su establecimiento de la calle del Príncipe en una colección de cinco láminas. Desgraciadamente esa colección no se encuentra hoy entre nuestros fondos.

34. El Director General de Instrucción Pública, Severo Catalina, apremió al Mayordomo Mayor de Su Majestad la Reina por carta fechada en Madrid a 15 de abril de 1867, al objeto de que se dieran las órdenes oportunas para que se retirase del local donde se celebró la Exposición Nacional de Bellas Artes el modelo de monumento a la memoria de Colón. Con fecha de 16 de abril del mismo año la Reina Isabel II dispone, mediante carta al Director del Real Museo de Pintura y Escultura, que se coloque la maqueta, diseñada por el arquitecto J. M. Baldo, en el sitio que él considere dentro del Real Museo, dando traslado de la misma al Director General de Instrucción Pública, para su conocimiento y en contestación a su carta de 15 de abril, AGP, AG, leg. 41, expdte. 107.

español³⁵, que recibió por ellos la medalla de oro de dicha Muestra, en atención a la belleza y originalidad del proyecto³⁶.

El monumento que J. M. Baldo soñó para homenajear al Primer Almirante de las Indias estaba totalmente alejado de la tradicional iconografía estatuaría, que solía disponerse en torno a un pedestal, columna y efigie del homenajeado. El autor consideró a estos modelos insuficientes para rememorar la gloria que alcanzó Colón con el Descubrimiento. El artista concibió su propio homenaje con un conjunto monumental, que evocaba los templos antiguos que se hallaron en el Nuevo Mundo, dispuesto en una plaza de nueva planta, con basamento que daría paso a una gran explanada, con estatuas de personajes que participaron en la gran empresa; y jardines, donde se alzaría un gran Museo americano, al que se accedería traspassando una gran galería de columnas. El Museo se proyectaba recubierto por una gran esfera metálica con la nueva distribución geográfica, interrumpida en su zona horizontal por doce proas monumentales, que hacían oficio de balcones, que simbolizaban las naves españolas que van a esparcir por todo el orbe los productos descubiertos en América y que se hallan representados en grandes guirnaldas, que se apoyaban de la una a la otra de estas doce proas. Como colofón al monumento, el autor disponía sobre el gran globo terráqueo un grupo escultórico que representaba la apoteosis de Colón, en el que nos mostraba al Almirante a bordo de su carabela, con la mano derecha puesta sobre la caña del timón, y con su carta de navegación en la otra mano, en la mañana del 12 de octubre de 1492, frente a la Isla de San Salvador. J. M. Baldo también proyectaba aprovechar todo el espacio que resultaba relleno de tierras, por debajo del pavimento del Museo americano, para la construcción de un vasto panteón de hombres ilustres de la historia del Descubrimiento y de la conquista de América, cuyos sepulcros, cenotafios o lápidas conmemorativas viniesen a colocarse en esta cripta subterránea.

Es evidente que el sueño del arquitecto murciano nunca llegó a materializarse. A las

trabas económicas se sumaba el espacio necesario para albergarlo, que hacían imposible su ubicación en ninguna plaza céntrica de la ciudad, por lo que se habría de proyectar una plaza nueva, que el autor estimaba podía situar en la zona noroeste del ensanche de Madrid. La fotografía en cuestión que se custodia en el Archivo General de Palacio³⁷ presenta en el verso una nota manuscrita del autor, en la que se lamenta de que, a pesar de la admiración que había despertado su proyecto a Colón en la Corte, no sean dignos para ensalzar la brillante página de la Historia que escribió Colón con el Descubrimiento³⁸.

CONMEMORACIONES Y EXPOSICIONES

Con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, el Gobierno, presidido por Don Antonio Cánovas del Castillo, acordó, por Real Decreto de 9 de enero de 1891, la celebración de una gran Exposición Histórica, con objeto de presentar, de forma separada y contigua, muestras, señales, noticias y pruebas suficientes para reconstruir el estado de la civilización y de la cultura que alcanzaban, al encontrarse, los pueblos conquistados y los pueblos conquistadores. Para ello se propuso reunir el mayor número posible de riquezas arqueológicas y, en general, etnográficas, de las generaciones precolombinas y contemporáneas a la conquista, de modo que se pudiera contemplar previamente al arte europeo que abarcaba desde el ocaso de la Edad Media hasta el siglo XVII, en todas las manifestaciones de las Bellas Artes, junto a toda suerte de manuscritos y libros relativos a la Historia de América que por su importancia fueran dignos de exhibirse. La muestra llegó a presentar un cuadro completo de la actividad artística, industrial y científica de la Península Ibérica y de la civilización europea, al tiempo del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo³⁹. Esta grandiosa Exposición se desarrolló en la planta principal de la Biblioteca Nacional, entonces Palacio de las Bibliotecas y Museos

35. Centennial Photographic International Exhibition/ N° 1717. ESPAÑA en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876/ XXX. PABELLÓN DEL GOBIERNO. Calle central desde el Norte, RB, fot. 685, n° 10202864.

36. *Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensadas en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876*, Narciso Ramírez y C., Barcelona, 1877.

37. En el presupuesto y pliego de condiciones facultativas y económicas presentados por el arquitecto J. M. Baldo, para la construcción de dicha maqueta, se alude a esta fotografía, AGP, n° 10211386.

38. «Hice cuanto pude para satisfacer mi amor a Colón y a/ las glorias nacionales de esta brillante página de la historia./No creo mis trabajos dignos del asunto. Perdóneme/Colón y perdonenme las Artes si no he podido hacer/mas.- Buenos han sido mis deseos y mi constancia».

39. La Exposición Histórico-Europea de 1892 se presentó en nueve secciones: 1°. Escultura, pintura y grabado; 2°. Orfebrería y joyería; 3°. Metalistería; 4°. Panoplia; 5°. Indumentaria; 6°. Tapicería; 7°. Mueblaje; 8°. Cerámica y cristalería; 9°. Material industrial y artístico; 10°. Sección militar. Archivo Biblioteca Nacional, cajas 3001/9 y 3001/10.



Tremolación del Estandarte el 2 de Enero, Granada, positivo a la albúmina, RB, fot. 712, n° 10197911, Madrid, Patrimonio Nacional.

Nacionales, que se inauguraba, tras treinta y seis años de obras⁴⁰, con los actos de la celebración del mítico centenario. De ella conservamos excelente testigo gráfico en dos interesantes álbumes, el *Álbum Monumental Fotográfico de la Exposición Histórica*⁴¹ (véase figura 10) de Madrazo y C^a, que encierra treinta positivos a la albúmina con vistas de las salas que exhiben las aportaciones de las diferentes colecciones españolas, y el álbum de las *Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid*⁴², con diecinueve estampas de algunas de las piezas más representativas⁴³. Los treinta positivos del *Álbum Monumental*⁴⁴ son una muestra sobresaliente de la actividad expositiva y museográfica decimonónica, creada a partir de espectaculares conjuntos de obras de arte que inspiraban respeto hacia el que los poseía y los mostraba, y en las que los montajes pretendían tomar de los objetos toda su fuerza evocadora, tratándolos como un emblema⁴⁵. Gracias a ellos podemos constatar la generosa aportación de la Corona, depositando en los salones preparados para la grandiosa exhibición excelentes muestras de las Colecciones de Tapices, Cuadros, Trípticos y Miniaturas, Ornamentos religiosos, Relicarios, Armaduras, así como selectos ejemplares de orfèbrería, imaginería, textiles y la magnífica aporta-

ción bibliográfica de la Real Biblioteca⁴⁶. La Casa Real no escatimó esfuerzo alguno para contribuir al esplendor del Centenario, y el traslado de piezas, como el excepcional retablo en forma de tríptico de los Saldaña, realizado en 1430 por Nicolás Francés para una de las capillas de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Tordesillas, da buena fe de ello⁴⁷.

También el IV Centenario dio pie a numerosas celebraciones acaecidas tanto en ciudades españolas directamente vinculadas con los acontecimientos como Huelva o Granada⁴⁸, así como en otras al otro lado del océano⁴⁹. Las procesiones cívico-históricas en las que se representaban con la mayor solemnidad los acontecimientos más culminantes del descubrimiento del Nuevo Mundo se simultanearon en numerosas ciudades, y de ello nos ha quedado buen testimonio gráfico. El *Álbum conmemorativo de las fiestas que se efectuaron en Granada en 1892, con motivo del Cuarto Centenario de la toma de dicha ciudad y del descubrimiento de América*, constituye una buena muestra de ello, al registrar, con una gran nitidez, el acto de la tradicional tremolación del estandarte de Castilla desde el balcón del Ayuntamiento de Granada, ante la asistencia de numeroso público⁵⁰, así como detalles de la marcha

40. El 21 de abril de 1866 se inauguraron las obras de la Biblioteca Nacional con el acto de la colocación de la primera piedra, al que asistió la Familia Real en pleno, junto a las más altas magistraturas del Estado.

41. RB, fot. 654, n° 10214058.

42. AGP, n° 10206225 al 10206243.

43. AGP, AG, leg. 424. Factura de la casa Sucesor de J. Laurent por cinco ejemplares de la obra *Las joyas de la Exposición Histórico Europea* a 100 pesetas cada uno.

44. RB, fot. 654, n° 10214058.

45. G. H. Rivière, *La Museología*, Akal, Madrid, 1993, p. 97.

46. AGP, RA13, caja 12.810, expdte. 20. Nota de reconocimiento a la Casa Real por parte del Presidente del Jurado, Don Antonio Cánovas del Castillo, y los Presidentes de las diferentes secciones de la Exposición Histórico Europea.

47. RB, fot. 654, n° 10214061.

48. RB, fot. 712, n° 10197907.

49. Álbum de las *Fiestas colombianas celebradas con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. Montevideo, 12 de Octubre 1892*, RB, fot. 255, n° 10187343.

50. Positivo a la albúmina, n° 110197911.

José de Spreafico, Puerto de Palos, positivo a la albúmina, RB, fot. 667, nº 10159656, Madrid, Patrimonio Nacional.



51. Positivo a la albúmina, nº 10187345.

52. RB, fot. 119.

53. RB, fot. 119, nº 10188110.

54. Véase última publicación sobre el fotógrafo Spreafico: M. S. García Felguera, «José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart. Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del s. XIX y XX», *Boletín de arte*, nº 26/27, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, 2005/2006.

55. L. Fontanella, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981; M. A. Yáñez Polo y otros, «Historia de la Fotografía Española, 1839-1986», *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sociedad de Historia de la Fotografía, Sevilla, 1986; P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Lunwerg, Madrid, 1989.

56. *Recuerdo Histórico 1486 - 1492. La Rábida. Palos. Cristóbal Colón*, RB, fot. 667.

57. L. Fontanella, 1981 [op. cit. n. 55].

58. RB, fot. 667, nº 10159656.

59. L. Fontanella, 1981, p. 224 [op. cit. n. 55].

60. Con fecha de 16 de noviembre de 1864 la Reina Isabel II concede a José de Spreafico el uso de escudo de Armas Reales en la muestra, etiquetas y facturas de su establecimiento fotográfico, situado en la ciudad de Málaga, AGP, AG, leg. 5.309.

cívica que después se llevaría a cabo. Nuestro fondo fotográfico es testigo también de las conmemoraciones que tuvieron lugar en la misma fecha en la ciudad de Montevideo, entre ellas la consiguiente procesión magníficamente captada por la cámara del fotógrafo Oseas Falleri⁵¹. Concluimos este apartado con la nota anecdótica que aporta un álbum fotográfico dedicado a los Reyes de España y a su hijo el Infante Don Jaime⁵², en el que personajes infantiles representan el Descubrimiento de América, con motivo de los actos que se celebraron en La Habana el 12 de octubre de 1927, y entre cuyas imágenes encontramos al niño Pedro Máximo Vargas caracterizado de Cristóbal Colón⁵³.

LUGARES EMBLEMÁTICOS

Entre los sitios vinculados al Descubrimiento, no hay duda de que el Monasterio de La Rábida constituye uno de los principales iconos del encuentro del Nuevo Mundo, por ser el lugar clave gracias al cual se fraguó la hazaña colombina, ya que, tanto en el guardián del convento, Fray Juan Pérez, como en Fray Antonio Marchena, encontró Colón a quienes le comprendieran, apoyaran y participaran de su entusiasmo por el proyecto

ultramarino. Al reconocido fotógrafo italiano José de Spreafico Antoniani (1831-1878)⁵⁴, uno de los grandes profesionales de la primera generación de fotógrafos que trabajan en España, debemos las primeras imágenes que conserva nuestra Colección del Monasterio de La Rábida, imágenes mencionadas y publicadas en la extensa bibliografía sobre fotografía decimonónica en España⁵⁵. Se trata de cinco vistas del Convento franciscano de La Rábida y de la villa marinera de Palos, fechadas en diciembre del año 1875 y presentadas en un exquisito álbum encuadrado en piel⁵⁶. Este juego de fotografías fue realizado por Spreafico en la fecha mencionada, con intención de presentar, en la exposición del Centenario, que se celebraría en Filadelfia en 1876, un homenaje a Cristóbal Colón, de ahí su temática colombina⁵⁷. De entre ellas sobresale *La vista del puerto de Palos*⁵⁸, en la que, aparte de su significado histórico, Lee Fontanella⁵⁹ destaca sus cualidades artísticas, al hacer un uso atrevido del lodazal del primer término, que ocupa más de la tercera parte de la fotografía, en una toma estudiada, en la que los charcos de la orilla forman una composición vertical que, con los mástiles verticales de los barcos, complementa el aspecto horizontal que imponen los cuatro planos y las antenas en la foto⁶⁰.



Baldomero Santamaría, «Puerta de los Novios» de la Iglesia de San Jorge, villa de Palos, positivo a la albúmina, AGP, n° 10170185, Madrid, Patrimonio Nacional.

Este emblemático lugar fue declarado como el primer monumento histórico de los pueblos hispanos, así como el tercero español declarado monumento nacional, con fecha de 23 de febrero de 1856. Un año antes, el 15 de abril de 1855, finalizaba la restauración del convento, promovida y financiada en parte por los Duques de Montpensier⁶¹, y gracias también al esfuerzo de la Diputación Provincial de Huelva. En marzo de 1882 lo visitaba personalmente el Rey Alfonso XII, y fue allí donde nació la idea de celebrar el IV Centenario del Descubrimiento en 1892. Con motivo de dichas celebraciones, el fotógrafo onubense Baldomero Santamaría realizó un interesante y extenso reportaje fotográfico, formado por cuarenta y ocho positivos a la albúmina, en el que, entre otras vistas de Huelva y sus alrededores, dedica varias imágenes a la emblemática villa de Palos, de las que destacamos aquellas que detallan la iglesia de San Jorge Mártir, uno de los lugares colombinos por excelencia, y testigo excepcional de la gestación del descubrimiento de América, ya que en ella se desarrollaron trascendentales episodios de la misma, pues en la madrugada del 3 de agosto, después de haber orado y comulgado, como culminación de los actos celebrados en honor de su patrona la Virgen de los



Baldomero Santamaría, Párroco orando ante la Virgen de los Milagros de la villa de Palos, positivo a la albúmina, AGP, n° 10170186, Madrid, Patrimonio Nacional.

Milagros, cuya festividad se conmemoraba y determinó la histórica fecha, la expedición de Colón salió de la iglesia de San Jorge por la puerta mudéjar llamada *de los novios*⁶² hacia el embarcadero. Encontramos también entre ellas al párroco de Palos, Don José Murciano Marsal⁶³, en actitud de adoración ante la bella imagen mariana⁶⁴ (véanse figuras 15 y 16). Dedicó diecisiete tomas al histórico monasterio franciscano, con detalles del interior y el exterior, que en ocasiones se

61. B. Santamaría, *Huelva y la Rábida*, Imprenta de Mendoza, Huelva, 1878.

62. AGP, n° 10170185.

63. AGP, RA13, caja 8.646, expdte.1. El párroco, aprovechando los días de jubileo del Centenario y la visita real, suplica se le digne conceder otro destino eclesiástico, para mejorar su escasez y la poca salud de la que allí disfrutaba.

64. AGP, n° 10170186.

acompañan de un grupo de curiosos o excursionistas que proporcionan una riqueza añadida. Santamaría nos deja también interesante testimonio gráfico de la parada naval que tuvo lugar en la mañana del 10 de octubre de 1892⁶⁵, así como del ya desaparecido monumento a Colón que se erigió en La Rábida con motivo del IV Centenario del Descubrimiento. En 1892 la Diputación de Huelva, gracias a la cesión de unos terrenos que tenía la Casa de Alba en La Rábida, encomendó al arquitecto Ricardo Velázquez Bosco un monumento en homenaje a Colón y a los descubridores de América⁶⁶. El autor levantó sobre un firme de anchas escalinatas un pedestal hexagonal de varios cuerpos, que servía de base a una majestuosa columna, rematada por un globo terráqueo. Monumento que Luis Martínez Feduchi modificará prácticamente en su totalidad en los años sesenta del siglo XX. Estos hechos convierten a la imagen de Baldomero Santamaría en un documento gráfico de inestimable valor, puesto que nos ofrece la versión del monumento tal y como fuera concebido por Velázquez Bosco, incluyendo incluso, en el balconcillo del pedestal, las proas de las carabelas en tamaño reducido, que, poco tiempo después de la inauguración, se dieron por desaparecidas, y que en pocas fotografías de la época se pueden documentar. Este espléndido itinerario gráfico por los lugares que sirvieron de prólogo a la empresa colombina, probablemente encargado por la Casa Real⁶⁷, dio lugar a que con la histórica fecha de 12 de octubre, la Reina Regente concediese al citado fotógrafo el título de Fotógrafo Honorario de la Real Casa, junto con el uso del escudo de las Armas Reales⁶⁸.

La muerte del afamado navegante en la ciudad, entonces Corte, de Valladolid el 20 de mayo de 1506, hizo de esta villa otro de los lugares simbólicos de la historia colombina, ya que desde esa fecha hasta el año 1509 descansaron sus restos mortales, antes de iniciar su peregrinaje por tierras de España y de ultramar.

En relación de alguna manera con la muerte de Colón, conservamos tres imáge-

nes muy dispares. Siguiendo un criterio cronológico, aludiremos en primer lugar a la conocida imagen de Jean Laurent tomada en 1874, de la casa situada en las inmediaciones de la iglesia de La Magdalena en Valladolid⁶⁹, que, por aquellos años, se suponía la casa del navegante y su última morada en este mundo, de aspecto modestísimo y extrema rusticidad. Aunque sobre el edificio en cuestión, situado entonces en la calle llamada Ancha de la Magdalena, no existe documentación alguna que acredite que fuera la última morada de Colón⁷⁰, por acuerdo del Ayuntamiento se colocó en el año 1866 una lápida conmemorativa, obra de Don Nicolás Fernández de la Oliva, con el busto del insigne descubridor, así como diferentes objetos de náutica sobre la inscripción recordatoria de «Aquí murió Colón»⁷¹. No hay, por tanto, documento ni crónica que haya podido verificar esta hipótesis, únicamente avalada en la fecha en que se colocó la inscripción, por la noticia que ofrecía del historiador Sangrador Vitores en su crónica de Valladolid⁷², dato que él mismo dirá haber tomado de la *Historia de Don Cristóbal y de los Reyes Católicos* de William Prescott y de Rafael Eranés. La fotografía nos ofrece una imagen de la vetusta fachada, acompañada por una serie de tipos castellanos y un humilde carro con un tonel tirado por un asno. Laurent incluía con frecuencia este tipo de recursos compositivos para dar vida a sus fotografías, y ésta se conserva en uno de los álbumes históricos de la Colección Real, y que fuera dedicado al Rey Alfonso XII por la juventud vallisoletana, en muestra de respetuosa adhesión en el año 1875, con sesenta y cinco positivos a la albúmina encabezados por un retrato de la Reina Isabel II y una amplio registro de vistas de la ciudad de Valladolid con sus monumentos y obras más significativas.

La segunda de estas visiones destaca principalmente por su valor documental, ya que registra la imagen del yate *Giralda* fundado en Sevilla ante el Palacio de San Telmo, con los restos de Colón, para que descansaran definitivamente en la Catedral hispalense⁷³. Gracias al riguroso estudio de Anunciada Colón de Carvajal y Guadalupe

65. AGP, n° 10170180.

66. J. M. Segovia Azcárate, *Huelva y su monumento a Colón*, Cámara de Industria y Navegación de Huelva, 1992.

67. AGP, AG, leg. 5.308.

68. AGP, RA13, caja 8.646.

69. Álbum de Vistas de la ciudad de Valladolid, RB, fot. 240, p. 57.

70. Carece de toda verosimilitud el documento que publicó en 1875 García Barrasa, en *La Ilustración Española y Americana*, en donde se presenta a un Cristóbal Colón viviendo de limosna en la casa del marinero Gil García, en un lugar próximo a la Iglesia de la Magdalena, testigo este -según Barrasa- único de su muerte. A. Colón de Carvajal y G. Chocano, *Cristóbal Colón: Incógnitas de su muerte 1506-1902. Primeros almirantes de las Indias*, CSIC, Madrid, 1992.

71. C. González García-Valladolid, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, Imp. Juan Rodríguez Hernando, Valladolid, 1900.

72. M. Sangrador Vitores, *Historia de la muy Noble ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*, Valladolid, 1851-1854, p. 309.

73. Positivo a la albúmina n° 10189499. De autor desconocido.



Chocano, en torno al cúmulo de incógnitas generadas sobre a la muerte y numerosos traslados de los restos de Cristóbal Colón, podemos constatar que, con fecha de 11 de abril de 1509, se certificó la llegada de los restos de Colón a la Cartuja de Santa María de las Cuevas, desde donde partirían para la isla española de Santo Domingo en 1536. Más tarde, en diciembre de 1795, a raíz de la cesión de parte de esta isla a los franceses, se volvieron a trasladar sus restos a la Catedral de La Habana, donde permanecieron hasta que se perdiera la soberanía española sobre estas islas, y, finalmente, el 19 de enero de 1899 regresaban a Sevilla donde recibirían definitiva sepultura en la Catedral⁷⁴. Estos hechos se han ratificado también en el año 2006, con el análisis de ADN de los ilustres restos y la confirmación, por parte del Director del Laboratorio de Identificación Genética, Don José Antonio Lorente, de que los restos que descansan en la Catedral de Sevilla pertenecen a Colón.

El conjunto completo de fotografías alusivas al tema colombino constituye un total de 169 positivos, que se encuentran, como ya hemos detallado anteriormente, en todos los formatos habituales de la época, desde su sencilla presentación en soportes secundarios con grandes y medianos formatos, hasta su más esmerada custodia en álbumes, ya formando parte de la ilustración de libros, y que en alguna ocasión fueron enviados a la Real Casa tal y como salieron del laboratorio fotográfico, como es el caso del espléndido reportaje de Baldomero Santamaría, falto de los indispensables soportes secundarios que estas delicadas pruebas requerían para garantizar su permanencia en buen estado. Su estudio nos ha permitido dar a conocer fotografías que el paso y las vicisitudes del tiempo han convertido en verdaderos documentos históricos y que hoy ofrecemos en homenaje al genial y temerario navegante, forjador de una de las mayores hazañas de la Historia.

El Yate Giralda fondeado en Sevilla, con los restos de Colón, *positivo a la albúmina, AGP, n° 10189499, Madrid, Patrimonio Nacional.*

74. A. Colón de Carvajal y G. Chocano, 1992 [*op. cit.* n. 70].

RESTAURACIÓN DE CUATRO ALFARJES MUDÉJARES DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Esperanza Rodríguez-Arana / *Patrimonio Nacional*

Detalle de un papo del alfarje 1 con dos decoraciones pictóricas.

1. En el siglo XV ya existía el palacio plateresco, construido extramuros de la villa de Madrid, que tiempo atrás pudo pertenecer a Don Pedro de Córdoba, o a Don Pedro de Sotomayor, su hijo. Hacia 1520 pasaría a manos de Don Alonso Gutiérrez, Contador del Emperador Carlos V. Con las obras que ejecuta reconvierte el palacio en un importante ejemplo de la arquitectura residencial del primer Renacimiento castellano, y uno de los pocos testimonios que han logrado sobrevivir en Madrid.

2. La Dirección Facultativa de los trabajos realizados bajo la Dirección del Patrimonio Arquitectónico fue llevada a cabo por la Arquitecta María Luisa Bujarrabal Fernández y la Aparejadora Andrea San Valentín González.

3. Para María Teresa Pérez Higuera, el mudéjar es el resultado de la integración del arte hispanomusulmán y de los tres estilos, románico y gótico, e incluso renacentista, al margen de los habituales marcos cronológicos aplicados a los periodos artísticos. *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1993, p. 10. Para Manuel Valdés Fernández, el mudéjar es una manifestación ornamental, fruto de la síntesis de arquitecturas cristianas y musulmanas. *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, Universidad de León, 1984, p. 33.



El Monasterio de las Descalzas Reales, en Madrid, ocupa el antiguo palacio elegido por el Emperador Carlos I para que su mujer, la Emperatriz Isabel de Portugal, se instalara durante el final de la gestación de la que sería su hija Juana. Su alojamiento en Madrid, en el antiguo Alcázar, no ofrecía las suficientes comodidades, y, por el contrario, este palacio, propiedad de Don Alonso Gutiérrez, sí las ofrecía¹. Este hecho condicionaría más tarde la historia de esta casa, porque veinte años después, en 1555, cuando Doña Juana de Austria, viuda del Príncipe Don Juan, heredero de la Corona de Portugal, se propone fundar un monasterio de monjas Clarisas, compra el palacio a los herederos de Don Alonso Gutiérrez y determina qué transformaciones se harían en él

para adecuarlo a su nueva función. Será en 1559 cuando finalmente se aloje en este Monasterio la Comunidad Religiosa de Clarisas Franciscanas, conocida como las Descalzas Reales.

En 1960, Patrimonio Nacional, de acuerdo con dicha Comunidad, decide abrir al público los espacios más importantes del Monasterio. Desde entonces se ha ampliado el área visitable y se lleva a cabo una constante labor de conservación y restauración; una de sus prioridades es la recuperación y restauración de la decoración primitiva del palacio.

Bajo la dirección del Patrimonio Arquitectónico se han estado realizando durante el año 2005 obras en las salas ubicadas en la crujía occidental del patio, utilizadas por la Comunidad Religiosa como locutorios. Ocupan la zona más antigua del Monasterio, y de la decoración primitiva únicamente se conservan las techumbres de madera policromadas. Como resultado de esta intervención se ha conseguido devolver a estas estancias sus dimensiones originales, y recuperar la visión completa de cada alfarje². Precisamente fue trabajando sobre los paramentos cuando se descubrieron, en tres de las cuatro salas, vestigios de un friso de pintura mural con decoraciones geométricas, vegetales y epigráficas, de clara influencia gótico-mudéjar. Únicamente han aparecido restos en la parte superior de los paramentos, y en un principio se suponía que recorrerían el arrocabe de la techumbre.

La casa-palacio que fue en su origen este Monasterio perteneció a la nobleza cristiana castellana y repite los esquemas propios de las construcciones palaciegas del momento, aunque en sus elementos aparezcan formas mudéjares significativas³. Se trata de un palacio plateresco, al estilo de los construidos en el sur de España. En el trazado de la planta predomina la organización islámica del espacio. Un pequeño zaguán de entrada sirve de acceso al patio, cuya puerta no está enfilada con la



del exterior. El patio, descentrado del eje de la fachada, mantiene la tipología de planta cuadrada según la influencia gótica. Para las habitaciones se usa el módulo de sala rectangular muy alargada, con pequeñas alcobas cuadradas en los extremos. Estas salas están recubiertas con techumbres de madera. Otro rasgo del claro origen islámico se percibe en la incorporación del jardín con arbustos y plantas olorosas y también albercas y surtidores. Hay otro tipo de jardín, asimilado como jardín doméstico al patio interior de la vivienda, y por tanto encuadrado entre pórticos.

Tanto la nobleza como la Monarquía en Castilla prefirieron utilizar el arte mudéjar en la construcción de sus palacios, y uno de los rasgos más significativos de la arquitectura musulmana, que continuó con la hispanomusulmana, fue la oposición de la riqueza decorativa de los interiores a la falta de ornamentación en el exterior de los mismos. Es una constante que las paredes de los salones aparezcan cubiertas por completo de ornamentación. Los interiores solían estar decorados con zócalos de azulejos, yeserías y techumbres de madera. Además hay numerosas referencias a que alfombras o guadamecías cubrían las paredes, y que cojines de cordobán se utilizaban para sentarse sobre los estrados. Tenemos constancia de que las paredes se ornamentaban también con motivos pictóricos. Esta técnica de decoración ha desaparecido en su mayor parte por el uso de materiales poco resistentes, como son el yeso en



las paredes y el temple, como técnica pictórica. Se trataba pues de materiales poco duraderos, muy vulnerables a la humedad y a los cambios ambientales. En los locutorios únicamente se conservan las cuatro techumbres mudéjares, pero de la decoración de los paramentos no queda ni rastro. Las partes inferiores debían de estar cubiertas con un zócalo de azulejos, que hoy no se conserva, pero que está documentado que existía⁴.

Como ya se ha mencionado, fue durante los recientes trabajos realizados sobre las paredes de los locutorios cuando se descubrieron en la imposta vestigios de la decoración pictórica primitiva. Ante la idea de que el proyecto decorativo se extendiese también por toda la superficie de los paramentos, se hicieron catas hasta llegar al tapial⁵. Durante el

Detalle de las pinturas murales con luz rasante antes de la restauración.

Friso de pintura mural del alfarje 3 descubierto en el año 2005.

Friso de pintura mural después de la restauración.

4. «Arte protegido», *Memoria de la Junta del tesoro artístico*, Museo del Prado y el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (eds.), Madrid, 2003, p. 19.

5. M. T. Pérez Higuera, 1993, p. 22 [op. cit. n. 3]. El muro de tapial es el aparejo característico del mudéjar, admitiéndose en otros casos la combinación de obra de sillería y partes de ladrillo o la utilización del aparejo de mampostería y ladrillo.

Decoración vegetal, geométrica y epigráfica de la parte alta de los paramentos.



6. Las restauradoras Julia Cerdán Bello y Luz Calderón, junto con la Jefa de Grupo Esther González Ortega, han realizado una labor ejemplar. La empresa de restauración Cambium cuenta con un amplio bagaje profesional en restauración de techumbres y artesonados de estilo mudéjar, y con mucha experiencia en intervenciones sobre madera policromada. Los trabajos han sido coordinados por Carlos Alonso Millán y supervisados por el Jefe del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional, Ángel Balao, y la Coordinadora de Pintura de Patrimonio Nacional, Esperanza Rodríguez-Arana.

7. M. D. Aguilar García, «Técnicas constructivas y decorativas de las armaduras mudéjares», *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 1979, núm. 1, pp. 51-61; G. Borrás Gualis, «Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo como criterio de definición del arte mudéjar», *Actas del III Simposio Internacional del Mudejarismo*, Teruel, 1984, pp. 317-328.

8. J. C. de Miguel, «Los alarifes de la villa de Madrid en la Baja Edad Media», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1987, p. 33.

picado se tuvo un especial cuidado, pero no apareció ningún resto de pintura. Finalmente se ha podido constatar que las paredes fueron tendidas en más de una ocasión, y si hubiera habido una decoración mural al templo, probablemente se habría perdido.

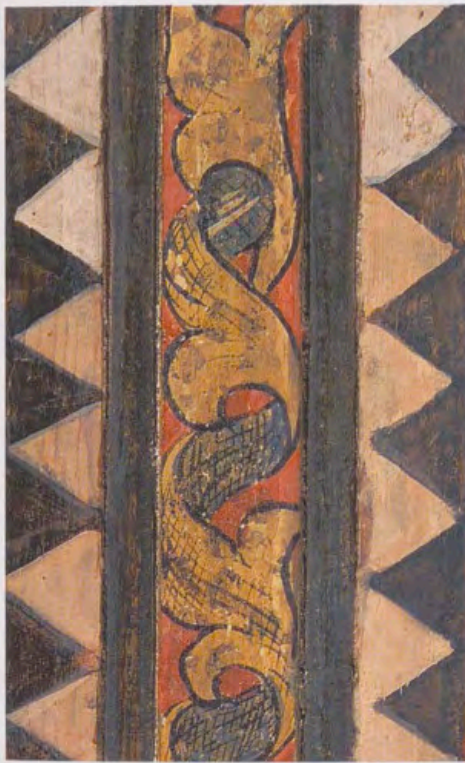
Coincidiendo con las mismas fechas, y de manera fortuita, se descubrieron desde la zona de cubiertas, correspondiendo con la planta primera de los locutorios, unas pinturas murales con decoración epigráfica, idénticas a las que han aparecido recientemente en los mismos. La importancia que tienen estas pinturas es crucial, porque, al haber estado en el hueco existente entre dos muretes, se han hallado bien protegidas y se encuentran en mejor estado que las de los locutorios. No parece que hayan sufrido una intervención anterior, y por lo tanto los paramentos conservan todavía su acabado primitivo. Está prevista su restauración, pero para ello habría que crear un acceso, ya que el actual es complicado y peligroso.

Una vez finalizados los trabajos llevados a cabo bajo la Dirección del Patrimonio Arquitectónico, el Departamento de Restauración preparó un concurso para la restauración tanto de las cuatro techumbres de madera como de las pinturas murales descubiertas. La empresa de restauración Cambium resultó la adjudicataria, y desde febrero a septiembre de 2006 los restauradores han estado trabajando sin interrupción⁶. Con la intervención realizada sobre estos alfarjes mudéjares con-

cluyó la recuperación de estas cuatro salas del Monasterio (véanse figuras 5 y 6).

ESTUDIO TÉCNICO DE LOS ALFARJES

Las techumbres de madera de estas salas, llamadas por su función locutorios, son de estilo mudéjar y se denominan alfarjes, término que procede del vocablo árabe «al-fahrj». Los sistemas constructivos del arte mudéjar se caracterizan por una peculiar forma de trabajar la madera en cubiertas y forjados⁷. Fue precisamente la carpintería, y en general todos los trabajos relacionados con la madera, una de las actividades en las que sobresalieron los musulmanes y luego los mudéjares. Este oficio estaba organizado según una estructura artesanal, basada en el aprendizaje consuetudinario, y, como todo sistema gremial, manejaba una terminología muy precisa. En el oficio de la construcción se agrupaban los alarifes, personajes que estuvieron muy unidos al mundo mudéjar. Eran los jefes de obra, y no sólo inspeccionaban o asesoraban, también dirigían los trabajos que hubiese que acometer, determinaban las labores a realizar, los materiales necesarios y los costos de la obra. En la villa de Madrid del siglo XV muchos alarifes fueron mudéjares, y hubo también algún cristiano, aunque en la práctica la mayoría de los problemas fuesen atendidos por los primeros⁸. Sobre estos personajes



Decoración de los paños de las jácenas de los alfarjes 1, 2, 3 y 4.

se encuentra mucha información en los *Libros de Acuerdos del Concejo Madrileño*⁹. Refiriéndose a ellos, Juan Carlos de Miguel escribe:

los alarifes mudéjares de Madrid no sólo trabajaban para el concejo, también realizaban obras más particulares. Lamentablemente no poseemos información de ninguna de ellas, aunque está constatado que se realizaban; así, cuando se encargó a maestre Yuçuf que arreglara las humedades de la iglesia de San Salvador, éste estaba trabajando en casa de un tal don Pedro...

Pudiera ser Don Pedro de Sotomayor, o su padre Don Pedro de Córdoba, quien encargase la obra de esta casa palacio extramuros de la villa de Madrid¹⁰.




En estas salas el forjado construido para dividir las distintas alturas interiores del edificio está formado por techumbres de madera plana, que constituyen la estructura portante del piso. Los alfarjes se construyen con vigas maestras, llamadas jácenas, dispuestas

9. *Libros de Acuerdos del Concejo Madrileño*, I, 1464-1485, A. Millares Carlo y J. Artiles Rodríguez (eds.), Madrid, 1932; II, 1486-1492, A. Gómez Iglesias (ed.), Madrid, 1970; III, 1493-1499, editado por los Archiveros y Bibliotecarios, Madrid, 1979; IV, 1498-1501, editado por los Archiveros, Madrid, 1982.

10. M. A. Tojas Roger, «Memoria de un Palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, nº 142, Madrid, 1999, p. 23. Pedro de Sotomayor fue un rico hidalgo madrileño, según relata Fernández de Oviedo: «E passó así que en Madrid vivio un cavallero llamado Pedro de Cordova, que fue casado con doña (blanco) de Sotomayor, e fue mucho tiempo, hasta que murio, Alcayde de la fortaleza del Pardo, dos leguas de Madrid rio arriba, criado antiguo de los Católicos Reyes don Fernando e doña Ysabel, de gloriosa memoria. Su hijo mayor se llamó Pedro de Sotomayor, en quien quedó su casa, que (...) fue degollado por comunero e sus bienes confiscados, los quales compró el tesorero Alonso Gutierrez, y en la misma casa deste hizo el tesorero aquella sumptuosa casa que avres visto en Madrid, cerca de la iglesia de Sanct Martin, que es una de las buenas casas de aposentos que ay en España».



11. E. Nuere Matauco, «La carpintería de armar española», Ed. Munillaloría, Madrid, 2003, p. 62.

horizontalmente, por tanto, paralelas al suelo, las cuales descansan sobre el estribado (véase figura 8 ). Sobre estas gruesas vigas puede situarse un segundo orden de vigas transversales de menor escuadría, llamadas jaldetas que, juntamente con las jácenas, constituyen el armazón sustentante del techo. Los alfarjes de estas salas son de un solo orden de vigas. En estas techumbres las jaldetas son las cintas de un techo desprovisto de lazo que cubren la tablación transversalmente, determinando una subdivisión general del alfarje en rectángulos cubiertos con tablas decoradas con pinturas, llamados casetones (véase figura 9 ). Sobre ellos se clavan los saetinos, que son unas piezas de tabla con cortes oblicuos que se sobreponen a la madera para compensar el alto de las cintas (véase figura 10 ). Estas pequeñas tablitas, de sección generalmente trapezoidal, tienen la función de tapajuntas, y rematan cada pequeño casetón formado entre dos cintas consecutivas. Este acabado tan perfecto, basado en el solape de maderas, va a resolver los problemas que origina el secado de la madera, que hace mermar las tablas y ampliar las juntas entre las mismas.

Los forjados se realizan de modo que sobre ellos se pueda transitar, por lo que las soluciones técnicas para su construcción difieren claramente de los artesonados y de las techumbres de cubierta. Para Enrique Nuere:

En edificaciones de cierta categoría, la insonorización eficaz entre distintos pisos tenía su importancia. La forma tradicional de garantizar un buen aislamiento acústico consistía en colocar sobre el forjado de madera una importante capa de arcilla, lo que además garantizaba una cierta impermeabilización de los pisos en caso de ser sometidos a la acción de fregados. Para evitar que la arcilla de estos rellenos pasara al piso inferior, al secarse y disgregarse, había que proporcionar algún tipo de solape a las maderas del entablado, ya que la simple colocación a tope era insuficiente, debido a que la merma previsible, al secarse totalmente la madera, agrandaba las juntas, dejando pasar la arcilla hacia el piso inferior. Las soluciones más elementales se conseguían con el uso de la tabla solapada a medias maderas, o aun mejor machihembrada, pero existen soluciones más sofisticadas, como es la de cinta y saetino,

que es la que se ha utilizado en estas estancias¹¹.



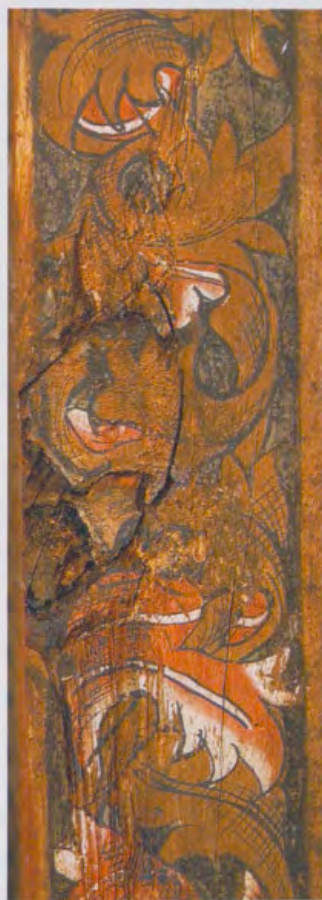
Alfarje 1 antes y después de la restauración.

Junto a los rasgos estructurales de estos alfarjes, de significación gótico mudéjar, cabe destacar en los tres primeros los programas decorativos influenciados por las tempranas manifestaciones de la ornamentación renacentista. Pero, sobre todo, estas salas tienen en común los tres elementos básicos de la decoración islámica: geométricos, vegetales y epigráficos, mezclados con caracteres góticos.

Las vigas maestras, o jácenas, presentan una decoración agramilada en los papos. Sobre el papo de las vigas aparecen pintados motivos de hojas de cardo, encintados, dientes de sierra y hojas entrelazadas. Raramente se policromaban los laterales, y sólo en una de las

salas los hemos encontrado pintados con decoración de llamas o radiantes.

La decoración de los saetinos y las cintas se hace extensible a los casetones de los alfarjes. En estos perfiles aparece una decoración pintada con motivos vegetales de hoja de cardo y de alcachofa. Las tabicas verticales, corridas y puestas de canto entre vigueta y vigueta, constituyen parte del friso en torno al alfarje. Están decoradas con dos escudos que se repiten alternada y reiteradamente en tres salas y que representan la heráldica de los Sotomayor¹² (véase figura 13). Están encajadas en ranuras de sus caras, más o menos enrasadas con el plano



Daños producidos por los nudos de la madera.


12. M^a A. Tojas, 1999, p. 23 [op. cit. n. 10] ya hace referencia al escudo de los Sotomayor: «... Existen algunos vestigios materiales significativos de esta antigua Casa en los alfarjes policromados de las salas bajas en la crujía occidental del patio, donde campea el escudo de los Sotomayor reiteradamente, y en algunas tablas guardadas en el Monasterio, pertenecientes a otros similares».

Alfarje 2 antes y después de la restauración.

13. En los artículos de restauración consultados se ha identificado el temple como la técnica pictórica más utilizada en la decoración de los alfarjes mudéjares, E. Rabanaque Martín, «El artesanado de la catedral de Teruel», *Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*, 1981; M. A. Garrido Martínez y C. González Peculo, «El Alcázar genil. Restauración de una armadura del siglo XIII», *JCOM*, Cuenca, 1994, pp. 407-417; M. D. Gayo, E. Parra y A. Carrason, «Technical examination and consolidation of the paint layers on a mudéjar coffered ceiling in the convent of Santa Fe, Toledo», *Conservation of the Iberian and latino-american cultural heritage IIC*, Madrid, 1992, pp. 54-65.

14. El texto de «las Hordenanzas de los pyntores de Cordoba de 1493» respecto a la pintura de lo morisco, referida a la pintura de «techumbres de iglesias de casa de caballeros e otros logares semejantes» constituye un conjunto de disposiciones destinado a reglamentar el ejercicio de la profesión de pintor, mediante la prescripción del empleo de ciertos materiales y la prohibición de otros. S. Santos Gómez y M. San Andrés Moya, «Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas artísticas», *Revista Pátina*, Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, septiembre de 2001, p. 272.



de la viga en que descansan y que se llama «durmiente». Esta estructura de madera o arrocabe corona los muros de las salas, y funciona de trabazón entre ellos y de asentamiento a la techumbre. Se organiza a modo de friso decorativo con cenefas vegetales entrelazadas (véase figura 14 )

La técnica pictórica generalmente utilizada en los alfarjes era el temple¹³, y éste no es un caso diferente, como bien nos lo confirman los análisis químicos. El artesano encargado de decorar las tablas primero las preparó aplicando una mano de cola de engrudo de pergamino o vacas, y a continuación, otra capa fina de yeso vivo con el objetivo de alisar las irregularidades de la madera. Sobre la preparación dio una base con tierras al temple de

cola animal y después aplicó las capas de color aglutinadas con la misma cola. Tras analizar los pigmentos que se habían tomado como muestra se puede afirmar que la paleta de colores está compuesta por: albayalde, negro carbón, tierra roja, tierra ocre y oropimente¹⁴. Como elemento característico y común en las decoraciones de las cuatro salas habría que destacar el enérgico y brioso perfilado negro que recorta los perfiles y detalles. A lo largo de estos años se han ido aplicando diferentes recubrimientos a estas pinturas con el fin o bien de protegerlas o de «refrescarlas». Antiguamente era muy común aplicar una capa de aceite, o aceite y resina, para conseguir que el pigmento recuperase todo su color. Los análisis han detectado, sobre la pintura, capas de



Friso de pintura mural del alfarje 2 antes y después de la restauración.



color pardo oscuro compuestas de betún y aceite secante y resina de conífera, también con aceite secante. Estas capas con el tiempo se han ido alterando, se han oxidado, oscureciéndose e impidiendo apreciar los verdaderos colores de la decoración de estos alfarjes.

La pintura mural descubierta en la parte superior de los paramentos es un temple a la cola y está aplicado sobre un mortero de yeso basto, compuesto principalmente

por yeso y arcillas. El artesano encargado de la decoración mural primero impregnó la superficie con cola animal como preparación a la pintura. Sobre esta base pasó el dibujo y para pintar aglutinó los colores también con cola animal. Los motivos decorativos de cordón, entrelazo vegetal y geométrico de a dos son ejemplos claros del estilo gótico-mudéjar, y la inscripción está pintada en negro carbón con grafía gótica.



Alfarse 3 antes y después de la restauración.

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ALFARJES

El estado de conservación estructural y material no era malo, los alfarges no presentaban problemas importantes, ya que apenas se apreciaban faltas materiales y no se advertía la actividad de insectos xilófagos. Las alfargías no estaban alabeadas, aunque existían grietas y fisuras longitudinales propias de la contracción y dilatación de la madera, debido a su gran higroscopicidad (véase figura 16). Se apreciaban, eso sí, numerosas, pero pequeñas faltas, en el soporte, provocadas en los nudos por la exudación de la madera.

La aparición de grietas en la superficie de la madera afectaba seriamente a su aspecto

estético. La madera recién apeada tiene un alto contenido de humedad, lo que al secarse provoca la aparición de grandes fendas. Otra de las causas posibles que ha podido provocar grietas y fisuras son las tensiones del forjado (véase figura 18).

La actividad humana ha sido quizá el factor que más ha influido en el deterioro de la obra. Las salas donde se sitúan cada uno de los alfarges han sufrido diversas transformaciones a lo largo de los años, compartimentándose en diferentes habitáculos. La mencionada compartimentación supuso la construcción de tabiques que se elevaron hasta tocar los alfarges, y el yeso empleado en su realización se aplicó directamente sobre la madera que forma las jácenas, afectando a la policromía de las mismas. Al eliminar estos tabiques quedaron abundantes restos de yeso que ocultaban parte de la decoración, y que llegaban a crear lagunas en la pintura (véase figura 19). Además se podía observar la existencia de elementos metálicos, clavos y alguna pletina, así como restos del antiguo cableado eléctrico.

Sobre la superficie pictórica encontramos polvo y suciedad superficial generalizada, principalmente en los laterales de las jácenas, propiciado por las deformaciones de la madera, que creaban zonas donde se depositaba el polvo con facilidad. También se apreciaban restos de elementos orgánicos animales, como telas de araña, nidos de insectos, etc.

La policromía en general se encontraba aparentemente en buen estado, salvo algunas zonas específicas, donde existían pérdidas, en las que se podía ver el soporte de madera. Sin embargo, aparecía cubierta por un velo de suciedad (polvo, hollín, humos y grasa) repartido homogéneamente por toda la superficie. Las reacciones de oxidación y polimerización de los aceites aplicados se manifestaban en el envejecimiento de los mismos y en el oscurecimiento de la pintura.

También se apreciaban restos de escorrentías de polvo en los elementos verticales, provenientes de depósitos situados en la zona existente entre el alfarse y el forjado. Tanto los cúmulos de polvo como los hollines y las deposiciones favorecen la permanencia de



Alfarje 4 antes y después de la restauración.

humedad y la activación de microorganismos, como los hongos y las bacterias, que acaban produciendo la pudrición, y por tanto la descomposición, de la madera. Otras marcas de escorrentías corresponden a manchas de humedad que han disuelto parte del rojo almagra original que tiñe la madera de las jácenas.

Las pinturas de los alfarjes habían sido restauradas anteriormente en diversas ocasiones. Los análisis químicos han identificado restos de impregnaciones de cola animal procedentes de antiguas consolidaciones, y también se ha encontrado superficialmente acetato de polivinilo parcialmente hidrolizado, utilizado como fijativo en una restauración reciente. Además de los restos de antiguos barnices óleo-resinosos, se han hallado barnices pigmentados con tierras y negro carbón y mezclas de resina de conífera con goma laca. Aunque no tenemos documentación acerca de las intervenciones realizadas sobre estos alfarjes, los informes del laboratorio nos han ayudado a datarlas. El aspecto de la pintura rica en tierras indica que la decoración de cordón de la sala cuatro y los repintes del durmiente en las salas dos y tres son del siglo XVII o posterior. La presencia de blanco de titanio en un repinte de la sala

cuatro nos indica que esta aplicación es posterior a 1920. Sobre esta capa de pintura se aplicó otra policromía sobre una imprimación de cola. Y sobre ella, una segunda policromía más reciente con veladura de betún y barniz resinoso. Esto nos lleva a pensar que, en el siglo XX, las pinturas han sufrido varias intervenciones¹⁵. Una vez evaluados los daños, y teniendo en cuenta el informe técnico del Laboratorio Químico, se han podido determinar los diferentes procesos de restauración más adecuados llevados a cabo en cada uno de los alfarjes, y que se detallan en el CD que se adjunta con la Revista.

Con esta intervención se cierra uno de los muchos proyectos de recuperación y restauración que están previstos realizar en este Monasterio, testimonio de tantos estilos artísticos¹⁶.

Tanto la estructura palaciega del siglo XV, como la monástica y conventual de los siglos XVI y XVII, junto con las transformaciones realizadas durante los siglos XVIII, XIX e incluso XX, son elementos de un conjunto arquitectónico que no solo nos muestra una parte de la historia viva del Monasterio, sino un ejemplo interesante de la arquitectura civil y religiosa medieval y moderna.

15. Los análisis químicos han sido realizados por Enrique Parra Crego con el objetivo de conocer la composición de la capa de preparación, en lo que se refiere a la base inorgánica y el aglutinante orgánico, determinar los pigmentos y aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes, y analizar las capas de recubrimientos presentes. Para este estudio se han empleado las técnicas siguientes: Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, Espectroscopia IR por transformada de Fourier, Microscopía electrónica ambiental/análisis elemental por energía dispersiva de Rayos X y Cromatografía en fase gaseosa.

16. Agradezco a la Comunidad Religiosa de las Descalzas Reales la paciencia y generosidad que han tenido con todos los que hemos estado involucrados en este proyecto de restauración, y por permitirnos trabajar en la zona de clausura, teniendo que prescindir durante este tiempo de las estancias que son sus salas de visita. También agradezco la colaboración del Gabinete Fotográfico de Patrimonio Nacional, y de la empresa de restauración Cambium S. L. por cederme el material fotográfico que acompaña a este estudio.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2007

MÚSICA

II CICLO DE MÚSICA SACRA EN EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Patrimonio Nacional, en colaboración con la Comunidad Agustiniana, ha organizado, por segundo año consecutivo, la Semana de Música Sacra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con seis actuaciones que realzaron la Semana Santa en ese Real Sitio.

CICLO DE CONCIERTOS DE ÓRGANO EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID

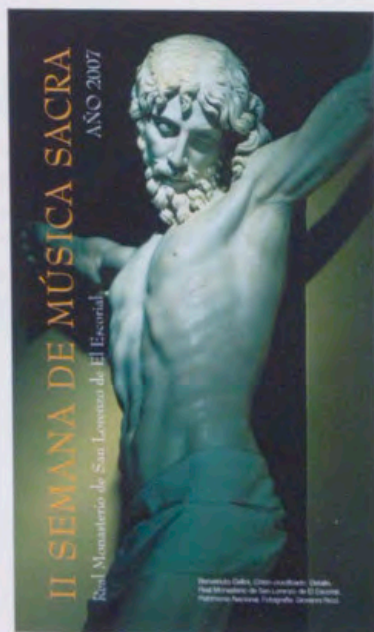
El Ciclo de Conciertos de Órgano que se celebra en la Capilla del Palacio Real de Madrid, ha contado con atractivas interpretaciones, a cargo de reconocidos organistas como Christian Brembeck, José Enrique Ayarra y Roberto Fresco.

Don José Peris Lacasa, Organista de Honor de la Real Capilla, y Martín Baeza, Trompeta Solista de la Ópera de Berlín, cerraron el Ciclo con un programa

centrado en grandes maestros y con la magnífica interpretación de tres *Nanas* dedicadas a la Infanta Sofía.

XIX CICLO PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el XIX Ciclo *Primavera Musical en Palacio*, con interpretaciones variadas a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), dirigida por



el Coronel Músico Francisco Grau Vega-
ra, a lo largo del mes de mayo.

CICLO MÚSICA EN LA ALMUDAINA

Patrimonio Nacional ha inaugurado el
Ciclo *Música en La Almudaina*, en el Sa-
lón Gótico de este Palacio, con la cele-
bración de dos conciertos, en el mes de
mayo.

En el primero, el tenor Joaquín Pixán
embelesó al público balear con una ex-
traordinaria interpretación de Francesco
Paolo Tosti, en la primera parte del pro-
grama. La segunda parte estuvo dedicada
a Federico García Lorca con la interpre-
tación de voz, guitarra y piano de seis
canciones antiguas españolas, en versión
de Rafael Andújar, guitarra flamenca;
Joaquín Pixán, tenor; y Mario Bernardo,
piano.

El Grupo Albéniz de Prosegur, inte-
grado por Jóvenes de la Escuela Superior
de Música Reina Sofía, fue el protagonis-
ta del segundo de los conciertos celebra-
dos en este Ciclo. Animaron la velada
con piezas de Ludwig van Beethoven y
Béla Bartók.

CICLO MÚSICA EN LOS REALES SITIOS

La Unidad de Música de la Guardia Real
(Antigua Banda de Alabarderos), celebró
la Octava del Corpus con un concierto
en el Patio de la Herradura del Palacio
Real de La Granja de San Ildefonso.

En el mes de junio se celebraron
dos conciertos a cargo del Trío Espina-
Tzavaras-Nagasawa, uno con carácter
didáctico, en la Capilla del Palacio Real
de Aranjuez; y otro, en la Casa de las
Flores del Palacio Real de La Granja de
San Ildefonso. En ambos se interpretó el
programa "De Scarlatti y Boccherini a
Falla", con obras de Boccherini, Scarlatti,
Arriaga, Cassadó, Turina y Falla, entre
otros

En la Capilla del Palacio Real de El
Pardo y en la Capilla del Palacio Real
de Aranjuez se ha celebrado el Festival de
Música de Cámara CHAMBERart, en el
que han participado destacados solistas y
orquestas, que han contado con los Di-
rectores Vadim Mazo y Alberto Rodrí-
guez Acuña.

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA EN ARANJUEZ

Se ha celebrado en Aranjuez en XIV
Festival de Música Antigua, iniciativa
puesta en marcha en 1994 para recuperar
y dar a conocer la creación musical de si-
glos pasados de los artistas de esta ciudad,
así como mostrar su gran nivel creativo y
la influencia que su trabajo ejerció en el
resto de España y en Europa.

El Ciclo, galardonado en 2006 con
el Premio a la Excelencia Europea de la
Comunidad de Madrid vuelve a congre-
gar a eruditos y amantes de la música de
los siglos XVI y XVII en los Jardines del
Palacio Real de Aranjuez.

En esta edición de 2007 han partici-
pado grupos como *La Tempestad*, *El Con-
cierto Español*, *The New London Consort*,
L'Orfeo Monteverdi, *Al Ayre Español*, *Ensam-
ble Plus Ultra*, *Ex Cátedra Consort & Baro-
que Ensemble*, *Cor Madrigal*, entre otros

ÓPERA BARROCA

En el mes de mayo, los Músicos del Buen
Retiro, dirigidos por Isabel Serrano y An-
toine Ladrette, representaron la ópera *Las
Amazonas de España*, con libreto de J. Cañi-
zares y música de G. Facco, en el Salón de
Mármoles y en la Casa de las Flores del Pa-
lacio Real de La Granja de San Ildefonso.

Las sopranos María Luz Álvarez y
Raquel Andueza dieron muestra, junto con
los Músicos del Buen Retiro, de su buen
hacer en el ámbito de la música barroca.

XXIII CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Bajo la Presidencia de Honor de Sus
Majestades los Reyes, se celebraron, du-
rante los meses de abril, mayo y junio,
cuatro conciertos de Música de Cámara,
con los Stradivarius de la Colección pala-
tina, en el Salón de Columnas del Palacio
Real de Madrid.

Los intérpretes invitados -Cuarteto
Enesco, Cuarteto Casals, Ensemble Ma-
drid Berlín y Cuarteto Artis de Viena-
mostraron, una vez más, la maestría y ex-
celencia que se alcanza al tocar con el
cuarteto de Stradivarius perteneciente a
la Colección de instrumentos custodia-
dos por Patrimonio Nacional.



INAUGURACIÓN DE LOS JARDINES DEL REY Y DE LA REINA

Con motivo de la esperada apertura al público de los Jardines del Rey y de la Reina, situados en la fachada occidental del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Cuarteto Real de Clarinetes, Profesores Solistas de la Banda Sinfónica de la Guardia Real, ofreció un original programa con obras de G. De Big, F. Grau, Farkas, Grudman y Albéniz.



POESÍA

BLANCA VARELA, XVI PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Blanca Varela ha logrado el XVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, fallado en el Palacio Real de Madrid en el mes de mayo, y al que han concurrido 71 escritores del ámbito hispanohablante propuestos por instituciones académicas, universitarias y culturales de España, Portugal, Estados Unidos, Brasil y los países hispanoamericanos.

Este galardón, convocado conjuntamente por Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, tiene como objetivo reconocer "el conjunto de la obra de un autor vivo que por su valor

literario constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España". El Premio será entregado en el Palacio Real de Madrid por Su Majestad la Reina a finales de este año.

Blanca Varela nació en Lima en 1926. Ingresó en la Universidad de San Marcos para estudiar Letras y Educación. Allí estableció amistades que la introdujeron en el mundo de la poesía. Más tarde se trasladó a París, donde conoció a una figura trascendental para su carrera

En 1959 publica su primer libro: *Ese puerto existe*. En 1978 se edita *Canto villano*, la primera recopilación fundamental de su obra. Por último, apareció su antología de 1949 a 1998, titulada *Y Dios en la nada*. Obtuvo el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en 2001 y ha sido galardonada recientemente con el Premio Federico García Lorca, dentro del *Festival de Poesía Ciudad de Granada*.

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana se compone de un diploma acreditativo, 42.070 euros, unas jornadas académicas de estudio de la obra del galardonado en la Universidad de Salamanca, con la presencia del autor, la edición de un poemario antológico, la encuadernación artística de un volumen del mismo con destino a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y la organización de una velada de poesía con la presencia del autor galardonado en la edición anterior.

VELADA DE POESÍA EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en el mes de mayo, la XIX *Velada de Poesía en Palacio*, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

literaria: Octavio Paz. Después vivió en Florencia y más tarde en Washington. Se estableció definitivamente en Lima.



Tras la apertura del acto por Fernando Rodríguez de la Flor, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca, el violonchelista Jeremías Sanz interpretó la *Suite para violonchelo nº 3 en Do Mayor BWV 1009*, de Johann Sebastian Bach, que dio paso a la lectura de poemas por parte de María Victoria Atencia. A continuación leyeron sus versos: Diego Jesús Jiménez, Carlos Edmundo de Ory y Antonio Gamoneda. Este último presidió la mesa en la que se encontraban los poetas y, en nombre de los cuatro, pronunció un breve discurso en el que agradeció el homenaje que se le estaba rindiendo, así como el reconocimiento al otorgarle el *XV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. Tras la lectura de textos de varias obras, por parte de Gamoneda, cerró la sesión Fernando Rodríguez de la Flor.

ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

SALÓN CON MIS HIJOS

Patrimonio Nacional participó, con Bayard Revistas, líder mundial en publicaciones infantiles y juveniles, en el Primer Salón para niños, *Con mis hijos*, con un atractivo stand, en el Palacio de Congresos de Madrid. Al acto asistieron niños entre los dos y los catorce años, acompañados de sus padres.

En el Salón se ofreció información para los padres y diversión para los pequeños, en torno a tres ejes temáticos: hábitos alimenticios saludables, fomento de la lectura y un buen uso de las nuevas tecnologías, en especial Internet. Sobre estos temas, los padres pudieron asistir a diversas ponencias, a cargo de expertos, mientras los pequeños disfrutaban de distintas actividades, como guiñol, talleres de pintura, magia, cuenta cuentos, minigolf, etc. Es la primera vez que se organiza en España un encuentro de estas características, en el que padres e hijos han podido compartir espacio y realizar actividades de diversa índole: deportivas, culturales y de ocio.

EXPOSICIONES

TESOROS DE FUEGO. ARCABUCERÍA MADRILEÑA DEL SIGLO XVIII

Su Alteza Real el Príncipe de Asturias inauguró la Exposición *Tesoros de Fuego. Arcabucería Madrileña del siglo XVIII*, en el Palacio Real de Madrid.

En la Exposición, organizada por Patrimonio Nacional, se pudieron admirar más de trescientas piezas, entre escopetas, pistolas, accesorios de caza y punzones de arcabucero, tapices, pinturas, mobiliario, documentos históricos y libros, en su mayoría nunca expuestos. Procedían de las Colecciones de Patrimonio Nacional (Real Armería, Palacio Real), Museo Nacional del Prado, Museo Municipal de Madrid y Museo Lázaro Galdiano.

Su Alteza Real recorrió la Muestra acompañado por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña; la Ministra de Cultura, Carmen Calvo; y el Comisario de la Exposición, Álvaro Soler.

Durante los noventa y tres días, entre mayo y septiembre, que permaneció abierta, la asistencia de visitantes ha superado las cifras de exposiciones anteriores, hasta llegar a alcanzar las 104.000 personas.



CONFERENCIAS

CICLO DE CONFERENCIAS TESOROS DE FUEGO. ARCABUCERÍA MADRILEÑA EN EL SIGLO XVIII



Con motivo de la Exposición *Tesoros de Fuego, Arcabucería madrileña en el siglo XVIII*, organizada por Patrimonio Nacional, se ha desarrollado un ciclo de conferencias, en las que intervinieron: Jesús Urrea, Director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con una ponencia titulada: *El Rey va de caza*; Christian Beaufort-Spontin, Director de la Hofjagd und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum de Viena, que habló sobre *La caza en la armería imperial de Viena*. Y,

por último, José-A. Godoy, Conservador de armas y armaduras del Museo de Arte e Historia de Ginebra, que pronunció una conferencia sobre *La colección de armas de caza del Museo de Arte e Historia de Ginebra*.

SEMINARIOS

BASES DE DATOS DE ENCUADERNACIONES HISTÓRICAS: PERSPECTIVA EUROPEA

Patrimonio Nacional ha organizado el Seminario internacional *Bases de datos de encuadernaciones históricas: perspectiva europea*, celebrado desde el 9 al 12 de mayo, en la Real Biblioteca.

El Seminario se ha planteado como una plataforma de encuentro, para facilitar un diálogo interprofesional europeo sobre el desarrollo actual de las bases de datos de encuadernación histórico-artística, y ha contado con la participación de especialistas de los diversos sectores implicados: historiadores de la encuadernación, bibliógrafos, informáticos y técnicos de imagen digital, responsables de grandes o significativas colecciones, involucrados en nuevos accesos a la investigación de fondos históricos.

Se han compaginado las conferencias teóricas con su desarrollo en talleres prácticos. Los ejemplares elegidos por expertos, fueron seleccionados de los fondos patrimoniales de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y de la Real Biblioteca.

Impartieron las conferencias y dirigieron los seminarios: José Luis Checa, Pascal Ract-Madoux, Isabelle Conihout, Nicholas Pickwood, Franca Petrucci, Paolo Crisostomi, Guadalupe Rubio de Urquía, Cristina Misiti, María Luisa López Vidriero, Valentín Moreno, Javier Docampo, Aitor Quiney, Juan A. Yeves y José Luis Rodríguez.

Asimismo participaron representantes de la Universidad Complutense, Universidad de Salamanca, Universidad de



Oviedo, Ministerio de Cultura, Casa de Velázquez, Biblioteca Zabálburu, Biblioteca Conde-Duque, Bibliothèque Mazarine, Biblioteca de Santa Cruz, Librería Susana Bardón, Librería Els Llibres del Tirant, y Hogeschool West-Vlaanderen.

LIBROS

PRESENTACIÓN DE *EL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE YUSTE*

Patrimonio Nacional ha editado *El Monasterio de San Jerónimo de Yuste*, libro del que es autor Francisco Javier Pizarro Gómez, con la colaboración de María Teresa Rodríguez Prieto y José Vicente Serradilla Muñoz.

La obra fue presentada en la Real Biblioteca y en el acto intervinieron, junto al autor, el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña; y Pedro Navascués, Catedrático de la Universidad Politécnica de Madrid.

La publicación de este libro coincide con el galardón del Patrimonio Europeo al Monasterio de Yuste, debido al valor histórico que supone el haber sido la última morada de Carlos V.

En esta obra se hace un recorrido por la historia del edificio desde su gestación arquitectónica, se documentan las distintas etapas de su trayectoria y se analizan los valores patrimoniales que se custodian tras sus muros.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2007

RESTAURACIÓN DE LAS REALES CABALLERIZAS



SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS *acaricia a Bético, un caballo de nueve años, de raza KWPN holandesa.*

Don Juan Carlos visitó las instalaciones de las Reales Caballerizas, en el Palacio Real de Madrid, tras su restauración. Las cuadras están acondicionadas para veinte caballos, con letreos donde se consigna el nombre de cada uno y su fecha de nacimiento. Las rejas que separan las cuadras están rematadas por esculturas de cabezas de caballos, copias de las que existían en las Reales Caballerizas de Aranjuez.

En las obras de restauración llevadas a cabo se han renovado el ladrillo visto en las bóvedas, las paredes de granito y los boxes de madera. Se ha dotado a la Unidad de: Uniformidad, Servicio Veterinario, Herrería, una pequeña Enfermería, y nuevos almacenes para pienso y pajares. Se han realizado nuevas instalaciones para el personal: duchas, aseos y taquillas. Asimismo, se han definido los uniformes de presentación (verde) y de media gala.

Su Majestad el Rey visitó también la nueva Sala de Guarnicionería, donde se custodian las carrozas, la guarnicionería, los penachos, los bastones y las riendas de presentación; y los grandes armarios, donde se conservan, actualizadas, las guarniciones y la pasamanería.

