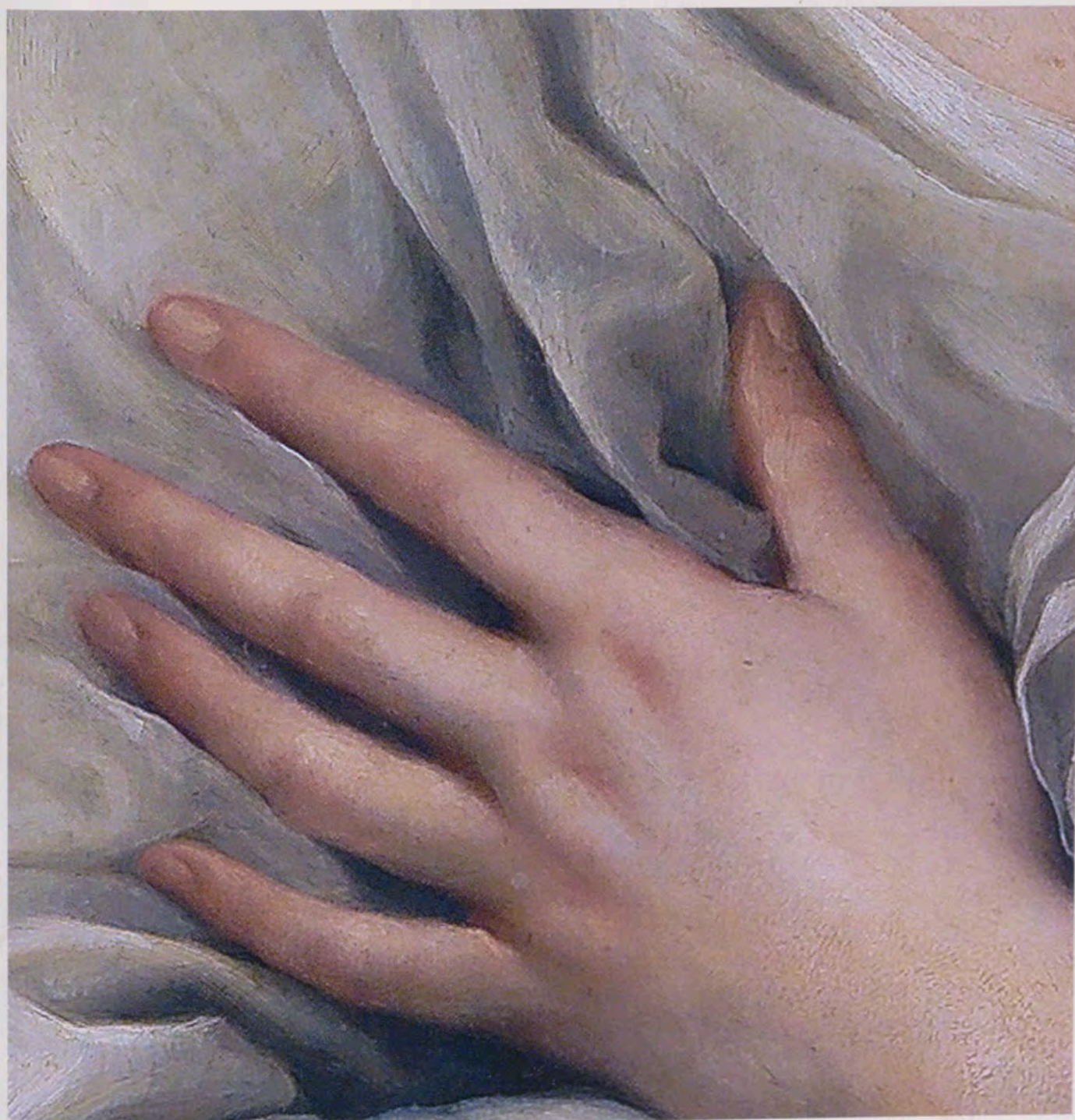


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV N° 173 TERCER TRIMESTRE DE 2007 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)

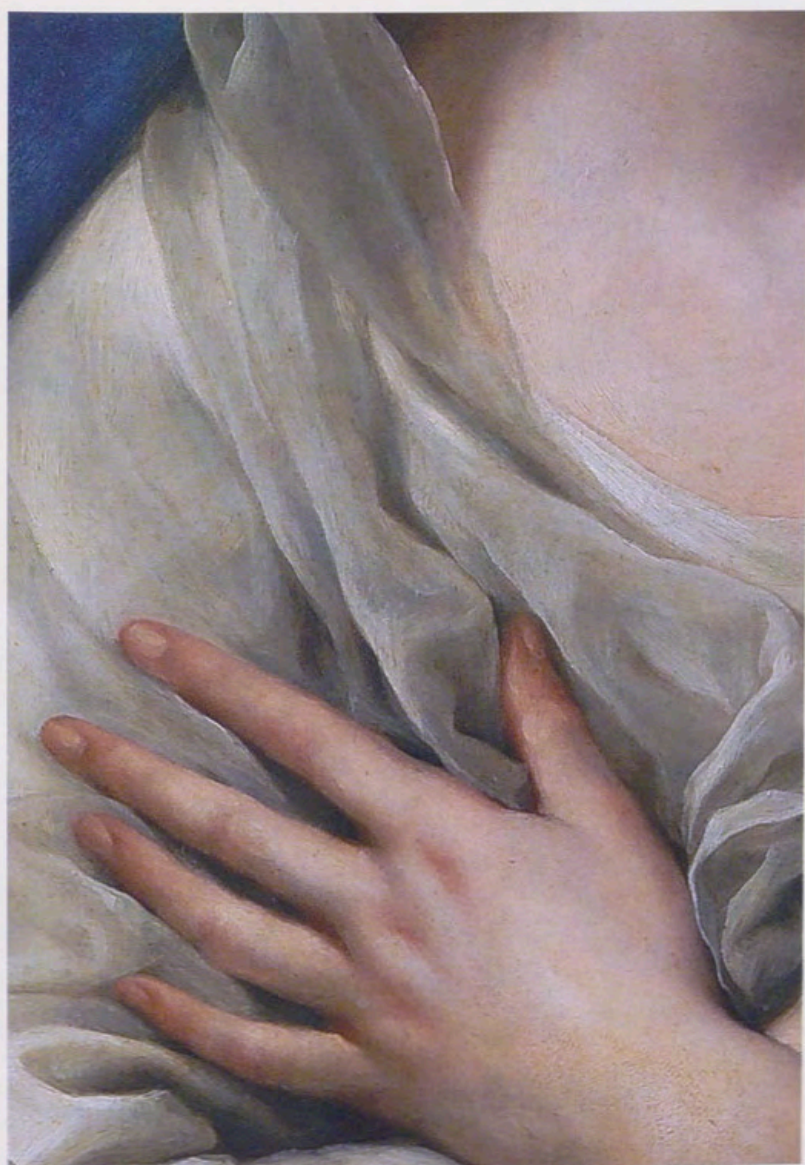


42166

V / RS

Reales Sitios

AÑO XLIV Nº 173 TERCER TRIMESTRE DE 2007



Detalle del cuadro de Anton Rafael Mengs, La Inmaculada Concepción, óleo sobre tabla, Palacio Real, Inv. n.º 10221985, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

José Jiménez Jiménez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

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 173 TERCER TRIMESTRE DE 2007

4

ANA MARÍA SUÁREZ
HUERTA

*El templo de Vesta en Tívoli, fuente
de inspiración para los arquitectos
del siglo XVIII*

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos juegos de dibujos del templo de Vesta en Tívoli. Son copias realizadas a partir de los originales del arquitecto británico George Dance, quien los prestó a James Byres y a John Soane. Ambos copiaron sus dibujos y ocultaron la identidad del diseño original.



20

SONIA CABALLERO
ESCAMILLA

*La Virgen de los Reyes Católicos:
Escaparate de un poder personal
e institucional*

La *Virgen de los Reyes Católicos* es una de las tablas más controvertidas del siglo XV hispano. Apoyándonos en la documentación conservada, y, sobre todo, en la iconografía, proponemos una nueva interpretación de la obra en relación con el contexto histórico en el que surge, el ideólogo del programa y sus intenciones.

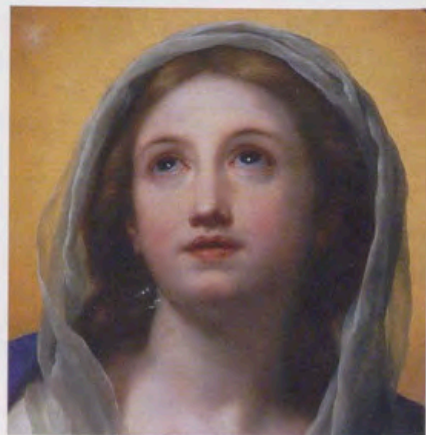


42

Nuevas Adquisiciones

Carmen Díaz Gallegos y
Javier Jordán de Urríes
y de la Colina

*La Inmaculada Concepción
de Mengs para la devoción
de Carlos III*



50

Notas y Documentos

Manuel Santolaya Sánchez

*Estudio y restauración del reloj de
cuatro fachadas de Thomas Hildeyard*

José Luis Sancho

*Un croquis de Mengs en la Real
Biblioteca, primera idea para la
bóveda de la Stanza dei Papiri en
la Biblioteca Vaticana*



67

Exposiciones Temporales

74

Crónica Cultural

78

Actos Oficiales



REALES SITIOS SE RENUEVA

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-Frias 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 Videras
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: V y B
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

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

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-08-006-3
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.

EL TEMPLO DE VESTA EN TÍVOLI, FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA LOS ARQUITECTOS DEL SIGLO XVIII

Ana María Suárez Huerta

Yale Center for British Art

En el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos juegos de dibujos de planta y alzado del templo de Vesta en Tívoli. Se trata de cuatro dibujos de diferentes medidas que presentan una escala gráfica en pies ingleses. Ninguno de ellos aparece firmado o fechado¹. Estos diseños de arquitectura llegaron a la Academia en noviembre de 1783, procedentes de un cargamento de obras de arte y antigüedades que viajaba en una nave inglesa llamada *Westmorland*. Este barco fue apresado en el Mediterráneo y conducido al puerto de Málaga, desde donde el cargamento fue trasladado a Madrid por orden del Rey Carlos III². Una vez en Madrid, el Primer Secretario de Estado, el Conde de Floridablanca, elaboró una lista con el fin de apartar aquellos objetos que fuesen más útiles para la enseñanza pública en la Academia. Entre ellos destaca un "Canuto con seis países de aguada, y quatro dibuxos de la planta, y alzado de una Capilla"³. Estos dibujos viajaban junto a otros diseños de arquitectura en un cajón marcado con las iniciales E.B.⁴. El estudio de esta colección ha revelado que las iniciales corresponden al equipaje de Frederick Ponsonby, Lord Duncannon, un joven aristócrata que enviaba a su padre, el segundo Conde de Bessborough (Earl of Bessborough), todos los objetos adquiridos a lo largo de su *Grand Tour* por Europa. Realizó el viaje a Italia acompañado por el Reverendo Samuel Wells Thompson. Su trayecto no fue excesivamente largo, ya que llegó a Milán en noviembre de 1777 y regresó a Inglaterra en mayo de 1778, tras visitar Roma y Nápoles⁵.

En el siglo XVIII, Tívoli se convirtió en una etapa obligada para todo viajero que visitaba Roma. Situada a pocos kilómetros de la Ciudad Eterna, cuenta con un entorno paisajístico que envuelve a esta localidad de una atmósfera propicia para la creación. Si bien hoy la topografía de Tívoli ha cambiado, durante el siglo XVIII, el promontorio donde se encuentra el templo de Vesta podía ser contemplado desde multitud de puntos de vista. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el interés por la recuperación de restos arqueológicos, unido a una creciente demanda de antigüedades por parte de los viajeros, especialmente británicos

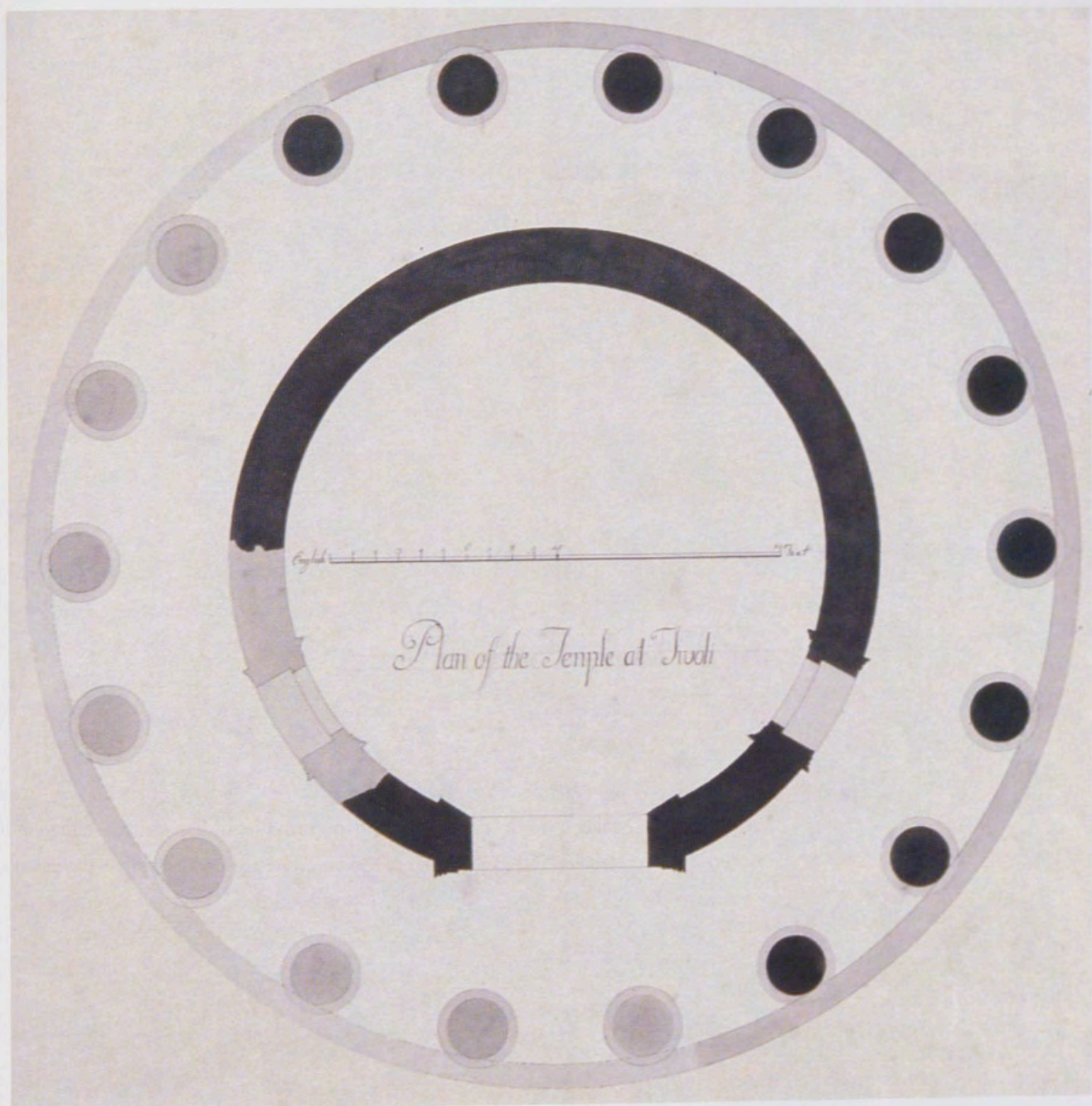
1. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde ahora ASF), Gabinete de Dibujos, A-4721 (514 x 724 mm); 4722 (517 x 725 mm); A-4723 (337 x 428 mm); 4724 (336 x 426 mm).

2. ASF, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1/4.

3. Nota de lo que se ha separado para la Academia de los caxones de Malaga con arreglo a lo dispuesto por el S. Conde de Floridablanca, ASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4/ 1.

4. *Catalogo de los libros estampas, y otros papeles que vinieron en la segunda remesa de los caxones, mandados depositar en la Acad.ª de S. Fern.do de or.n del Ex.mo S.r Conde de Floridablanca*, ASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4-242/ 1-6.

5. J. Ingamells (ed.), *Dictionary of British and Irish Travellers*, New Haven y Londres, 1997, s.v. "Duncannon, Frederick Ponsonby, Viscount".

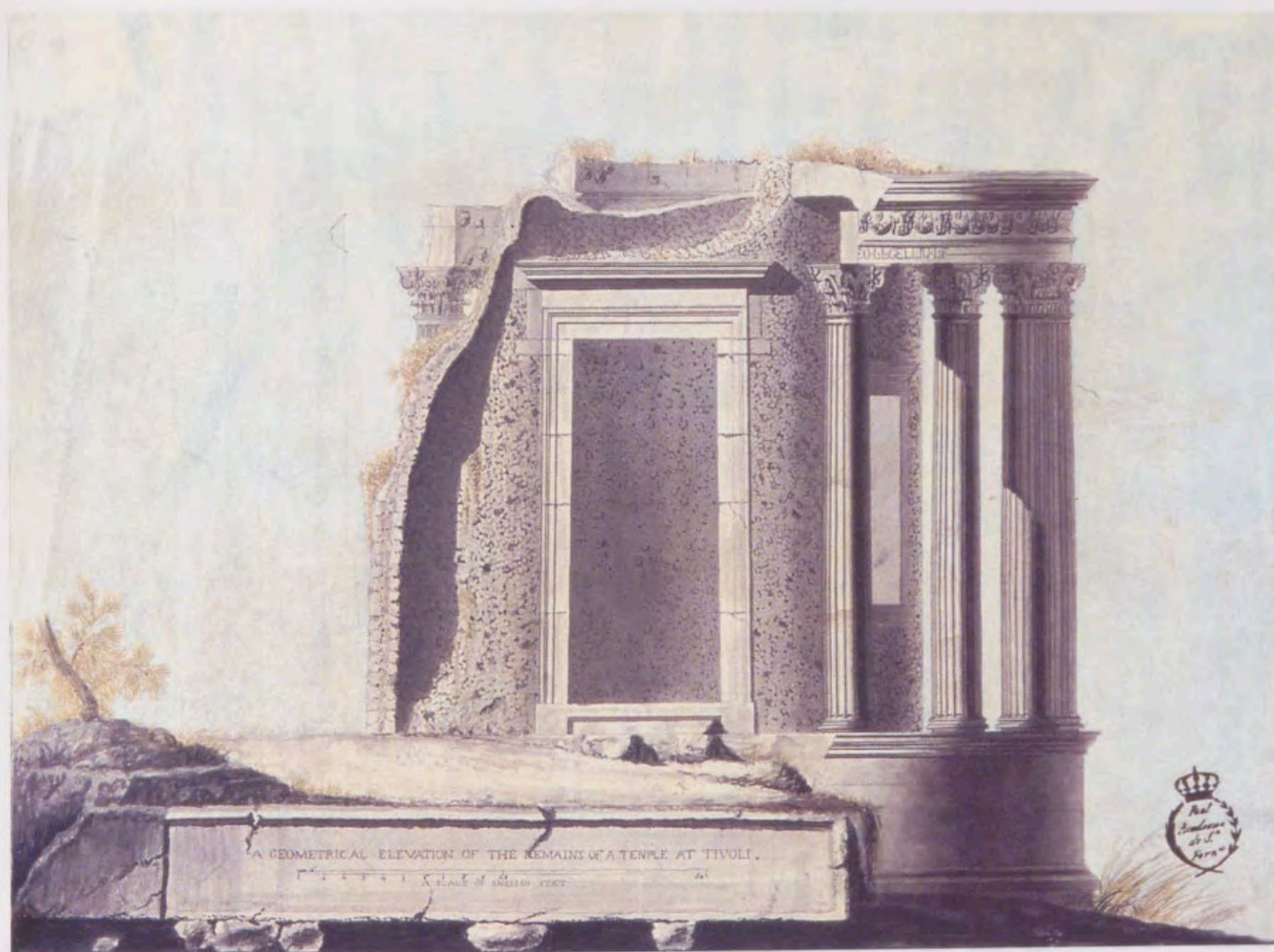


Templo de Vesta en Tivoli, Planta, hacia 1763-1778, Inv. n° A-4721, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.



Templo de Vesta en Tívoli, Alzado, hacia 1763-1778, Inv. n.º A-4722, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

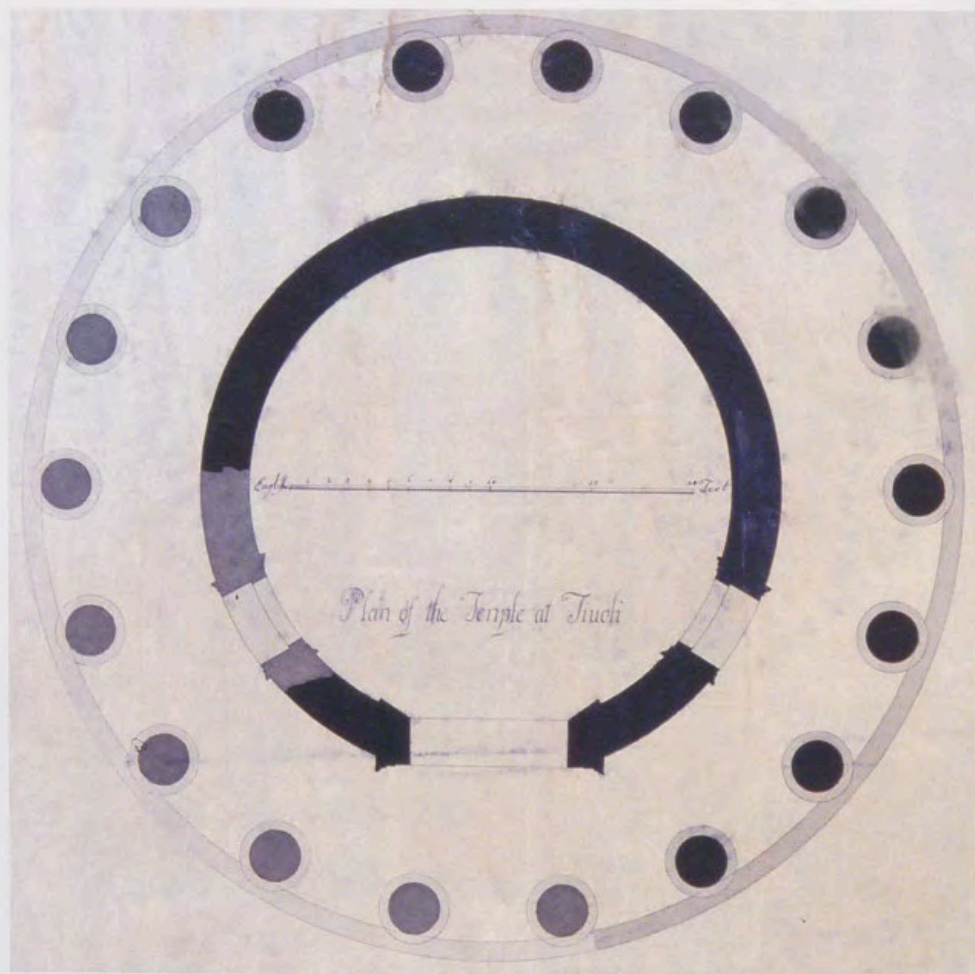
que visitaban Roma, llevó a que se intensificaran las labores arqueológicas, no sólo en la famosa villa Adriana sino también en otras villas de los alrededores. El recorrido consistía en visitar la villa adrianea, la tumba de los Plautos, la villa d'Este, y el famoso templo de Vesta. El interés artístico de este famoso templo se había dejado sentir con anterioridad, pues artistas de renombre como Giuliano da Sangallo, Michelangelo, Baldassare Peruzzi, Andrea Palladio, Sebastiano Serlio, Jacopo Sansovino, Pirro Liborio, Giulio Romano y el español Juan de Villanueva, entre otros muchos, habían encontrado en él una fuente de inagotable inspiración. No es de extrañar que Tívoli fuese calificada como uno de los *teatri di disegno* más fascinantes y atrayentes de Italia para todos aquellos que recorrían el *bel paese* anhelando el encuentro con la Antigüedad clásica. No obstante, este templo no era la única atracción turística. Si consideramos el *Settecento* como el siglo amante de la naturaleza por excelencia, Tívoli presentaba ante el espectador un paisaje de cascadas y torrentes espumeantes inmersos en un sinfín de afloramientos rocosos, en donde la naturaleza parece superarse a sí misma en la creación de una belleza salvaje que, junto a los restos arqueológicos de un pasado de esplendor, constituye un conjunto perfecto de inspiración creadora.



Templo de Vesta en Tívoli, Alzado, hacia 1763-1778, Inv. n° 4724, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

Este templo era uno de los edificios fundamentales en la formación de un arquitecto. No sólo constituía un monumento merecedor de ser estudiado, sino que también suponía una importante fuente de ingresos. A la hora de abordar el viaje a Italia debemos distinguir entre el viaje de instrucción que realizaba la aristocracia, especialmente británica, y el viaje de los artistas y arquitectos, quienes contaban con recursos económicos más limitados. Por esta razón, se veían obligados a elegir con cautela los edificios que era necesario medir, con el fin de aprovechar el máximo posible el tiempo a disposición⁶. Si bien en Roma los artistas sobrevivían, con más o menos dificultades —ya que el mercado de objetos de arte y antigüedades estaba monopolizado por los grandes nombres de la pintura, escultura y arquitectura— en el caso de los arquitectos la competencia era más feroz, puesto que los pintores, principalmente los paisajistas, solían recrear en sus trabajos los monumentos de la Antigüedad. El arquitecto, sin embargo, solamente podía ser competitivo con los dibujos de arquitectura. Para afrontar estas dificultades solían plasmar los edificios inmersos en sugestivos entornos paisajísticos, en muchas ocasiones inventados, con el fin de hacer más atractivo el dibujo de arquitectura y, de este modo, vender un producto final más cercano al gusto de la clientela. En

6. F. Salmon, *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome in English Architecture*, Aldershot, 2001, pp. 27-29.



Templo de Vesta en Tivoli, Planta, hacia 1763-1778, Inv. n° A-4723, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

la Plaza de España de Roma se exhibían habitualmente los planos de arquitectura de los edificios más destacados de la Antigüedad y se convirtieron en uno de los numerosos objetos que se ofrecían a los *grands* turistas. Los dibujos que analizamos son un claro ejemplo del tipo de *souvenirs* que adquirirían los viajeros del *Grand Tour*⁷.

Existen numerosos dibujos del templo de Vesta realizados por los arquitectos más importantes del siglo XVIII. Analizando la obra de George Dance, el joven, llegamos a la conclusión de que los dibujos que estamos estudiando son cuatro copias basadas en los dibujos originales de este arquitecto británico, que fue el primero en medir completamente este templo⁸. George Dance emprendió el viaje a Italia en diciembre de 1758, junto a su hermano el pintor Nathaniel Dance. Después de llegar al puerto toscano de Livorno y visitar Florencia se instaló en Roma en mayo de 1759⁹. Entre abril y octubre de 1762 visitó en numerosas ocasiones Tivoli. Existe una caricatura de George Dance en la que recuerda de forma divertida cuál era el alcance de su interés por desplazarse hasta Tivoli.

En una carta enviada a su padre el 4 de octubre de 1760 manifestaba la intención de medir minuciosamente el templo de Vesta, ya que, a su juicio, era el mejor método, no sólo de conocer el sistema de proporciones romano, sino también de

7. G. Darley, *John Soane. An Accidental Romantic*, New Haven y Londres, 1999, p. 27.

8. M. Richardson, "John Soane and the Temple of Vesta at Tivoli", *Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 2003, vol. 46, p. 133.

9. D. Stroud, *George Dance, Architect 1741-1825*, Londres, 1971, p. 62.



Louis Ducros, Cascada de Tívoli, 1786, The Hoare Collection (The National Trust), Stourhead, Ref. 39202, Fotografía: NTPL/John Hammond.

llegar a entender y desentrañar los secretos de los órdenes arquitectónicos, proponiéndose, de esta forma, un interesante reto para su formación como arquitecto¹⁰. Sabemos que las primeras medidas fueron tomadas en octubre de 1761, ya que existe un dibujo preliminar fechado en este momento¹¹. El principal objetivo de Dance consistía en encontrar los errores de medición cometidos por Andrea Palladio en su segundo libro de arquitectura¹² y, al igual que Robert Adam, descubrir las inexactitudes cometidas por Antoine Desgodetz en la obra *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, dedicada al estudio de veintitrés monumentos antiguos de Roma y el templo de Vesta en Tívoli¹³.

En relación a estos dibujos ha existido una cierta confusión en la historiografía¹⁴. En el siglo XVIII era habitual que los dibujos de arquitectura se copiasen sin tener en cuenta a quién pertenecía el diseño original. En el caso de estos dibujos, la relación existente entre George Dance y John Soane, el más afamado arquitecto inglés del Clasicismo romántico, nos ayuda a reproducir la secuencia temporal.

John Soane llegó a Roma en el mes de mayo de 1778, y, tras pasar dos años en tierras italianas, regresó a Londres en junio de 1780. Al parecer durante este viaje perdió los dibujos que había realizado del templo de Tívoli y los pidió

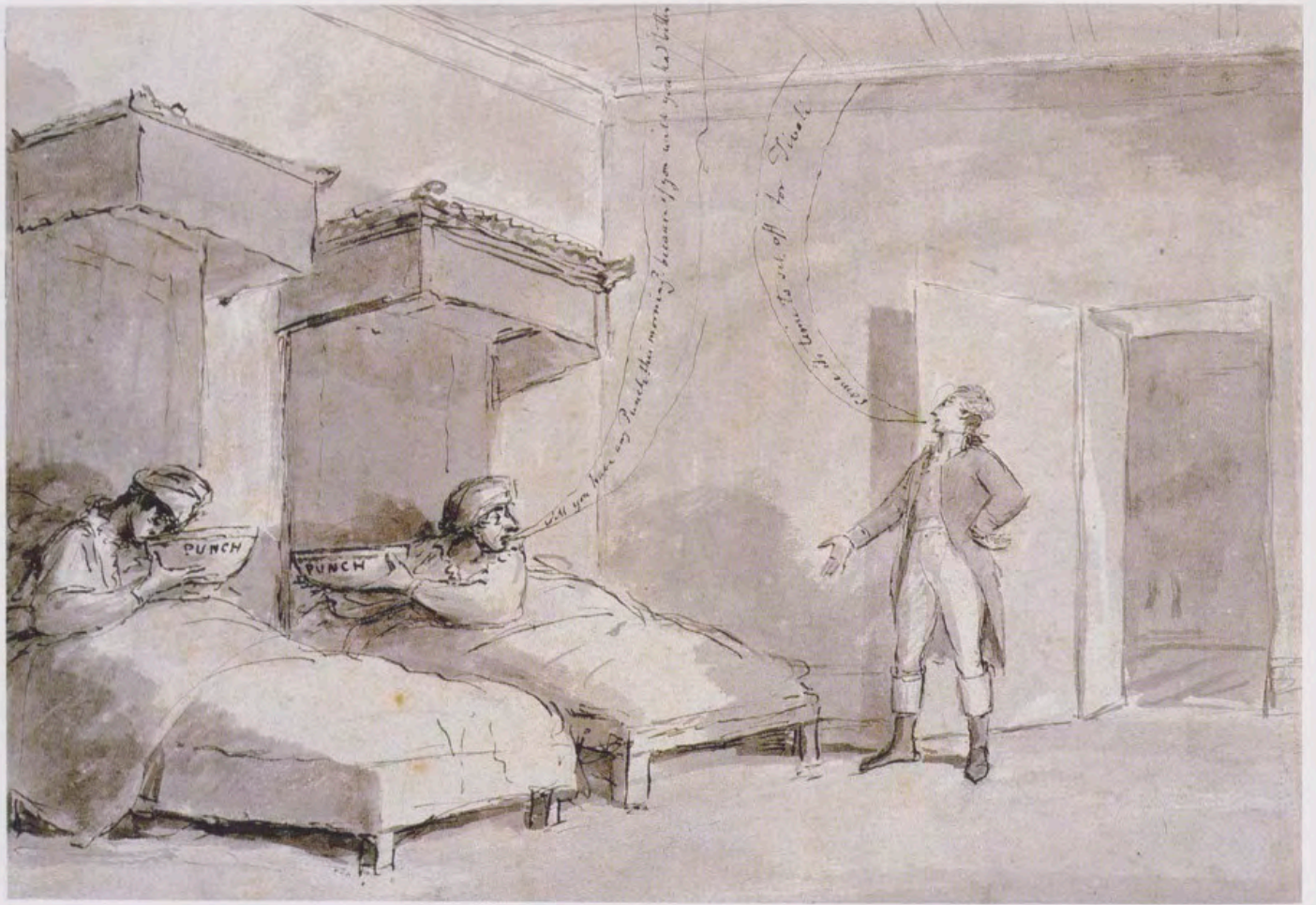
10. Ídem, p. 64. "Honour'd Sir... The Architect I/ study with, answers to my expectation in every respect. I am measuring the Antiquities, practicing Drawing with asuidity, & studying Geometry very closely".

11. J. Lever, *Catalogue of the Drawings of George Dance the Younger (1741-1825) and of George Dance the Elder (1695-1786) from the Collection of Sir John Soane's Museum*, Londres, 2003, p. 66.

12. A. Palladio, *I Quatro libri dell'architettura*, Venecia, 1570, Libro IV, XXIII.

13. A. Desgodetz, *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, París, 1762.

14. P. Moleón Gavilanes, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour (1746-1796)*, Madrid, 2003, pp. 128-133.



George Dance, Entretenimiento matutino antes de ir a Tívoli, 1780, Inv. n° 889(6), Fitzwilliam Museum, Cambridge.
 En la escena uno de los personajes comenta: ¿Tendremos algún esfuerzo que hacer esta mañana?
 El personaje en pie contesta: "Venga, es tiempo de ir a Tívoli".

15. J. Farington, *The diary of Joseph Farington*, New Haven y Londres, 1982, vol. X, p. 3.610.

16. J. Lever, 2003, pp. 66-71 [op. cit. n. 11]. En el Museo John Soane se conservan el plano y alzado del templo del que son copia los dos juegos de la Academia (SM, D3/1/2 y D3/1/3).

17. A. T. Bolton (ed.), *Lectures of Architecture by Sir John Soane*, Londres, 1929, p. 57. "I shall exhibit a drawing of the Temple at Tívoli as given in his book, and likewise a drawing of the same building from my own mensurations which have been collated with those of several other persons. The uncommon accuracy of one of them in particular, who is a member of this Institution, is well known (George Dance)".

prestados a George Dance, tal y como aparece narrado en el diario de Joseph Farington el domingo 4 de marzo de 1810:

On Soane's return from Italy He told Dance that after He left Rome He lost His sketches owing to the bottom of His trunk coming out. He afterward borrowed Dance's drawing of the Sybils Temple at Tívoli and copied it, and hung it up in His House with John Soane written under it, as if the drawing had been originally made by Himself. This being remarked to him He claimed originality for this drawing, saying that He borrowed Mr. Dance's drawing only to compare it with his own¹⁵.

En la casa Museo John Soane de Londres se conservan los dibujos que George Dance realizó de este templo¹⁶. Las copias que Soane hizo de ellos sirvieron para ilustrar algunas de sus conferencias como Profesor de Arquitectura de la Royal Academy de Londres. En las lecturas II y III, dedicadas a los órdenes arquitectónicos, describe minuciosamente el templo como uno de los más paradigmáticos a la hora de estudiar los templos de planta centralizada, advirtiendo de la inexactitud de las medidas de Antoine Desgodetz, el arquitecto que el Ministro francés Colbert envió a Roma para medir los edificios más importantes de la ciudad. Para ello, ilustró la lectura III comparando uno de sus dibujos con una de las copias que realizó a partir de los originales de George Dance¹⁷.



John Soane, Vista del Templo de Vesta, Inv. n° 19/7/3, Trustees of Sir John Soane's Museum, Londres.

El dibujo original de la planta del templo de Vesta efectuado por George Dance no está datado. Sin embargo, el alzado está fechado en 1763. Este último no se encuentra actualmente en muy buen estado, ya que estuvo colgado durante años en el estudio del arquitecto¹⁸. En el Royal Institute of British Architects se conserva una copia anónima similar a los diseños de San Fernando, aunque, en este caso, en la cartela donde se especifica la escala en pies ingleses aparece escrito "TEMPLE AT TIVOLI"¹⁹, en lugar de "A GEOMETRIAL ELEVATION OF THE REMAINS OF A TEMPLE AT TIVOLI" que encontramos en el original de George Dance, en la copia de John Soane y en los dibujos de la Academia.

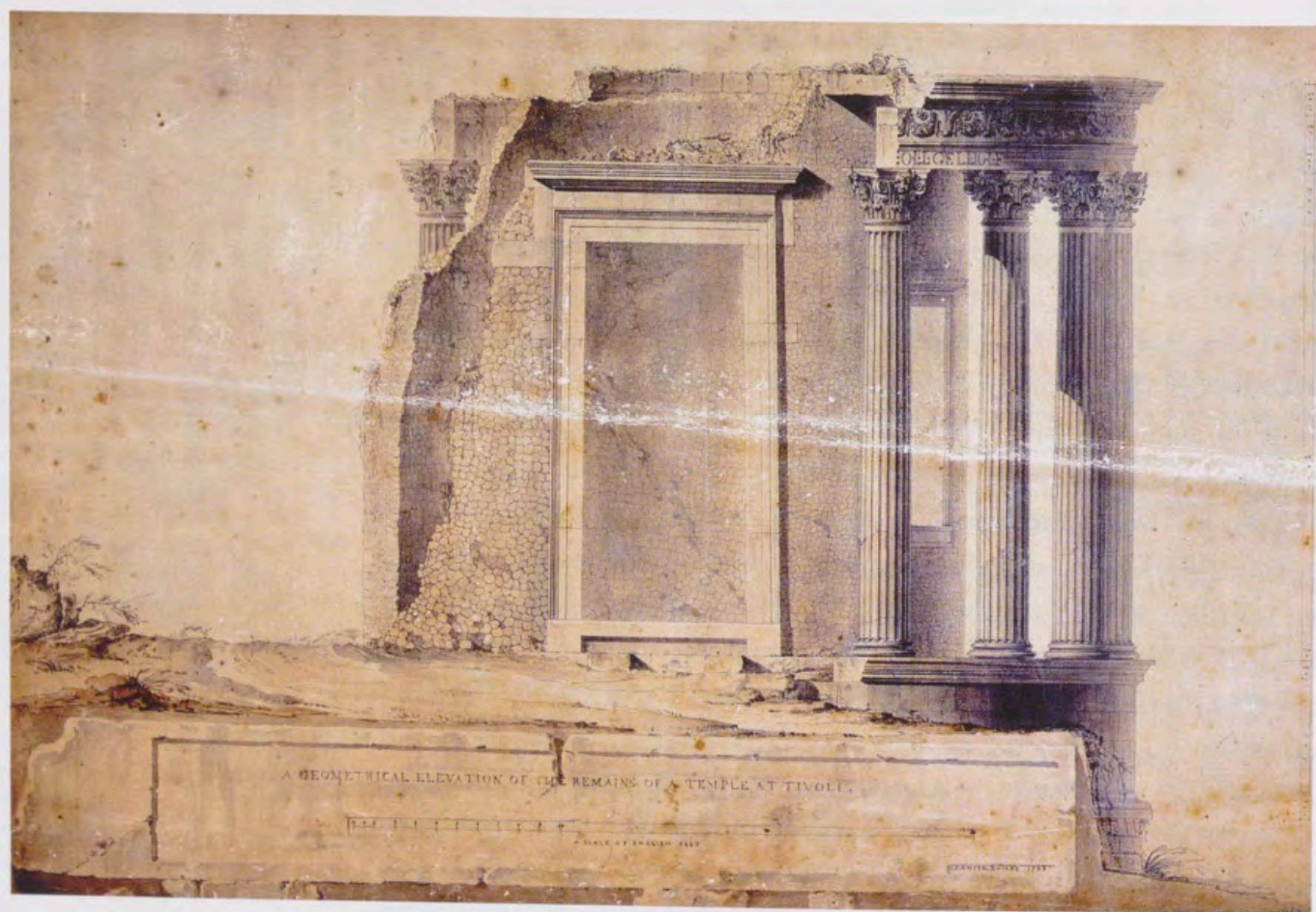
El enredo historiográfico en torno a las copias de los dibujos de George Dance comenzó cuando Pierre de la Ruffinière du Prey afirmó que existía otra copia llevada a cabo por un arquitecto español. Llegó a esta conclusión tras analizar las cartas de George Dance y comprobar que no estudió solo en Roma sino junto a otros arquitectos. Entre ellos hay que destacar a Giovanni Stern, un italiano de ascendencia germana, y el español Juan de Villanueva. Tal y como apunta Pedro Moleón, es muy probable que Dance y Villanueva se conociesen midiendo el templo de Júpiter Stator, hoy denominado templo de Cástor y Pólux, y el templo de Vesta aprovechando los

18. The Sir John Soane's Museum (desde ahora S.M.) Private Correspondence, III D.5. 32 citado por J. Lever, 2003, p. 67 [op. cit. n. 11]. En una carta del hijo de George Dance dirigida a Soane, y fechada el 6 de abril de 1836, tras la muerte de su padre, escribe: "I have/ your old friends the Views taken by my Father/ of the Temple of Tivoli ...hanging up/ in nice order in my Study". El 18 de noviembre de 1836 Soane adquirió los dibujos por 500 libras.

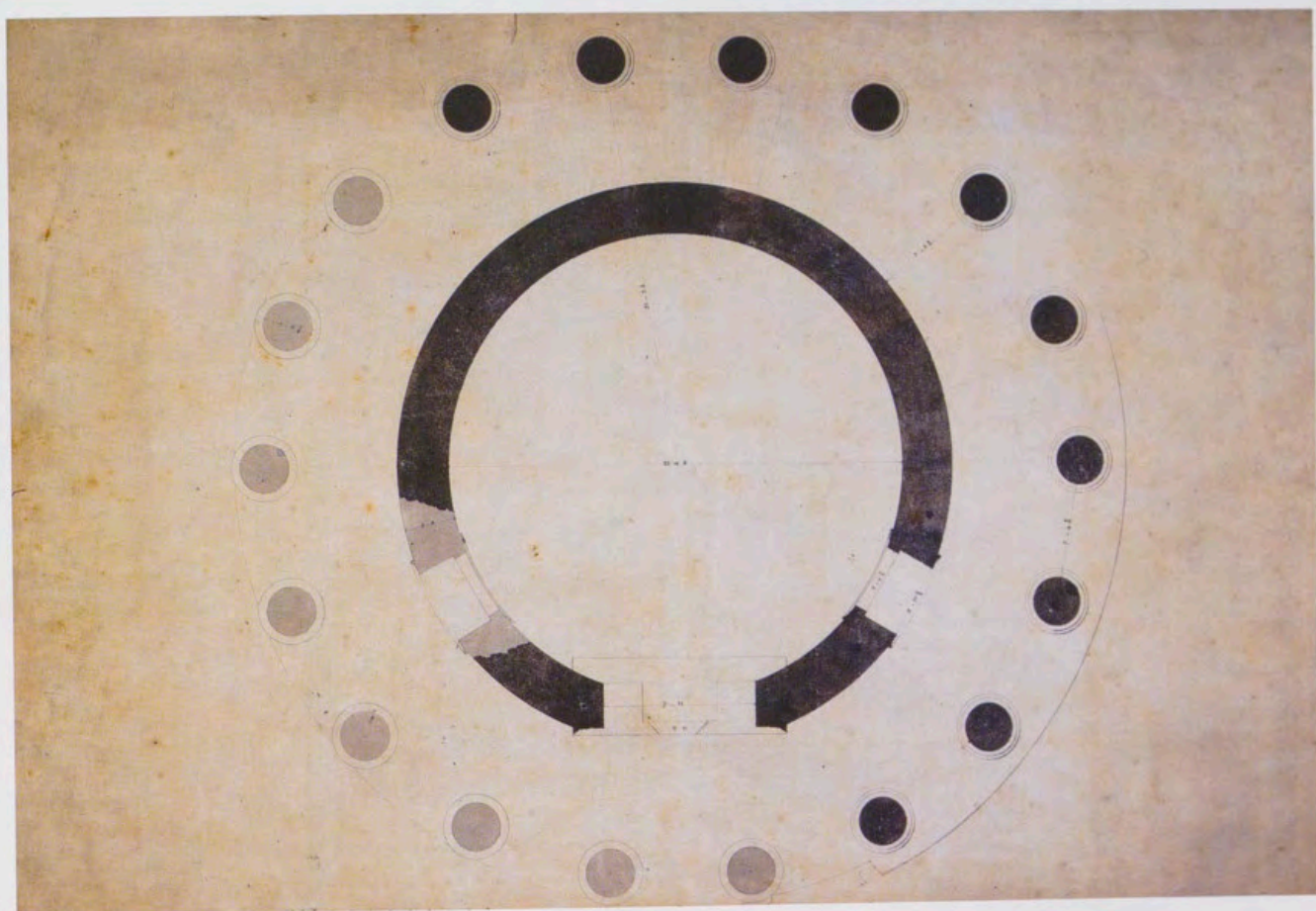
19. RIBA Library Drawings and Archives Collections (desde ahora RIBA), SC42/5 (2), citado por P. de la Ruffinière du Prey, *John Soane. The Making of an architect*, Chicago, 1982, p. 149.



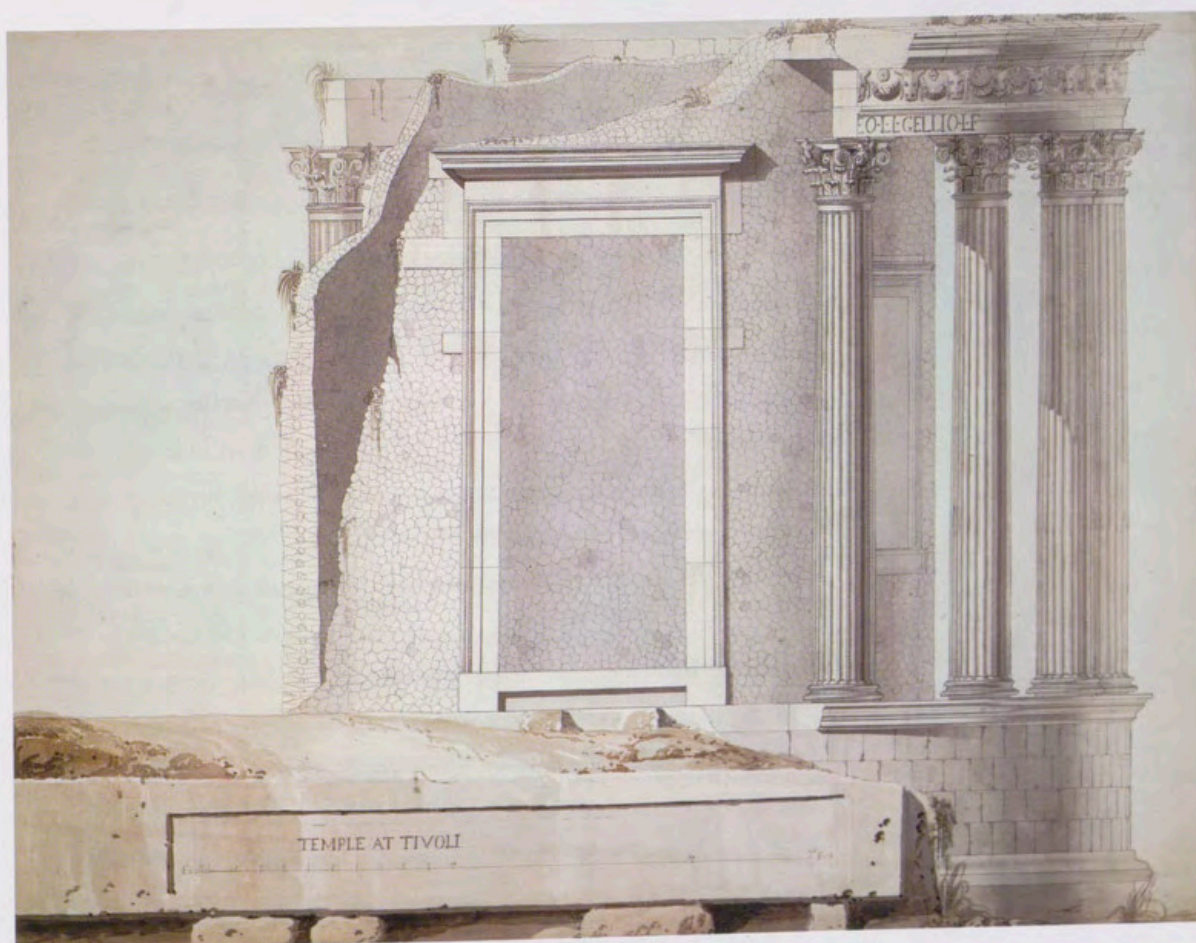
John Soane, Alzado del Templo de Vesta, Inv. n° 19/7/2, Trustees of Sir John Soane's Museum, Londres.



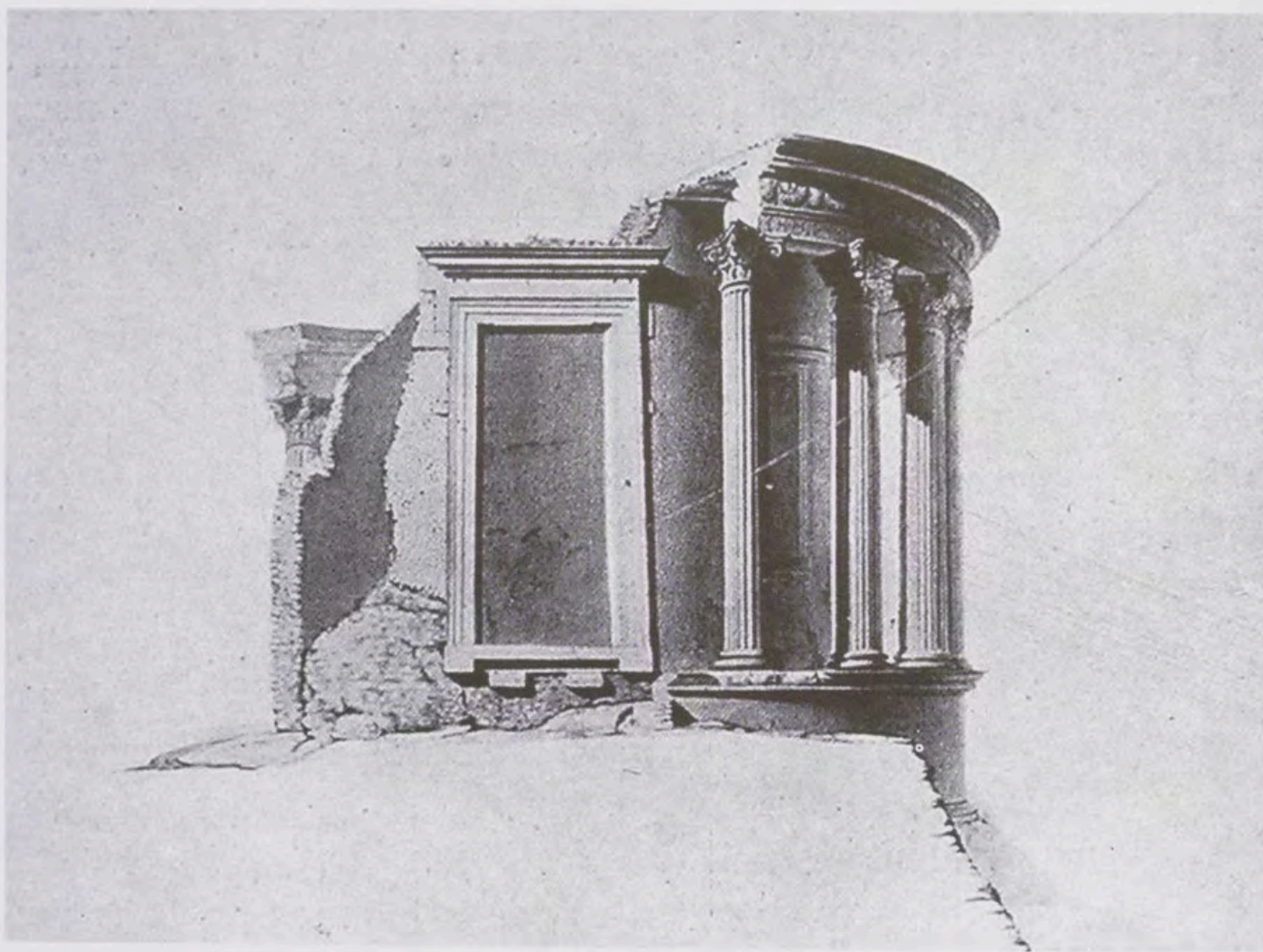
George Dance, Alzado del Templo de Vesta, Inv. n° SM, D3/1/2, Trustees of Sir John Soane's Museum, Londres.



George Dance, Planta del Templo de Vesta, Inv. n° SM D3/1/3, Trustees of Sir John Soane's Museum, Londres.



Anónimo, Alzado del templo de Vesta, Inv. n° SC42/5 (2), RIBA, Library Drawings and Archives Collections, Londres.



Antonio López Aguado, Templo de Vesta, Inv. n.º A-4587, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

20. D. Stroud, 1971, p. 64 [op. cit. n. 9].

21. F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva. Estudio biográfico artístico*, Madrid, 1949, p. 90.

“Habiendo llegado a Roma los que ha trabajado. Dn. Juan de Villanueva, que son tres de las Ruinas del Templo de Júpiter Tonante, y ocho de las del Templo de la Sivila en Tivoli...”.

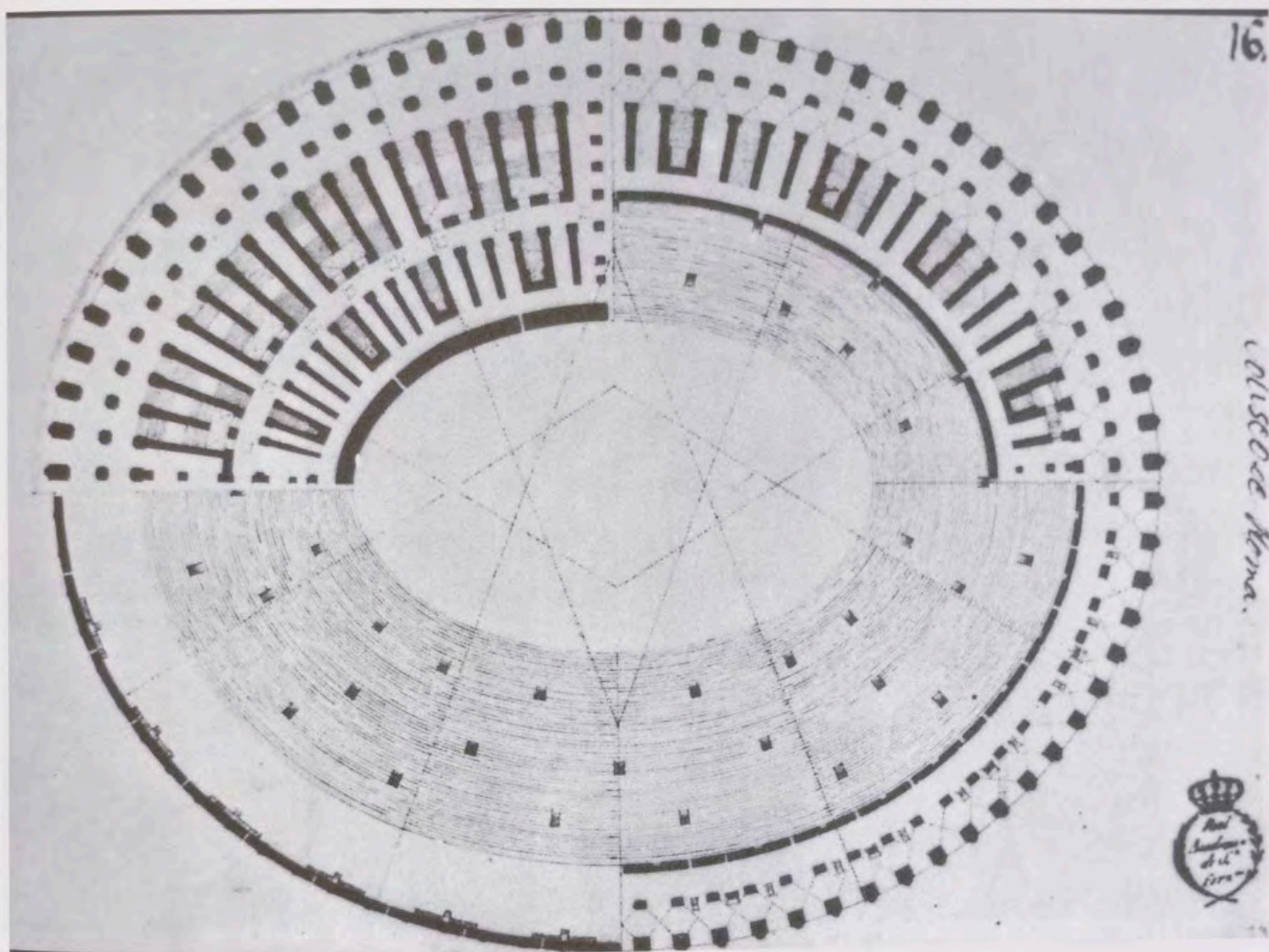
22. P. Moleón, 2003, p. 132 [op. cit. n. 14].

23. P. de la Ruffinière du Prey, 1982, p. 151 [op. cit. n. 19].

andamios que se habían levantado para su restauración²⁰. El joven Villanueva había llegado a Roma el 15 de enero de 1759, unos meses antes que George Dance. Gracias a la pensión que le fue concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tuvo la oportunidad de residir en Roma durante seis años (1758-1764). Como merecedor de tal privilegio la Academia madrileña le exigía enviar periódicamente dibujos de los edificios antiguos más importantes, sin tener en cuenta el estado de conservación en el que se encontrasen.

A finales del año 1762 y principios del 1763 Juan de Villanueva estaba realizando el dibujo del templo de Tivoli, y a su vez había estado vaciando el mismo capitel que George Dance estaba dibujando a escala 1/1. Los dibujos del templo de Vesta de Tivoli llegaron a Madrid en el correo de 26 de mayo de 1763²¹. Tal y como señala Pedro Moleón, Villanueva debió comenzar a realizar bocetos en 1761 y su primera puesta en limpio no debió ser concluida hasta marzo de 1763²².

Pierre de la Ruffinière du Prey identificó un dibujo que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con una copia de los originales de George Dance efectuada por Juan de Villanueva²³. En realidad, se trata de un ejercicio premiado realizado en Madrid en 1782, y firmado al dorso por el archi-



Anónimo, Coliseo de Roma, Inv. n.º A-3416, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

tecto Antonio López Aguado²⁴. Este dibujo aparecía reproducido en un libro sobre la vida y la obra de Juan de Villanueva, sin embargo, en ningún momento se atribuía al célebre arquitecto español²⁵. De lo que no se percató Pierre de la Ruffinière fue de la presencia en la Academia de los cuatro dibujos que estamos estudiando que, sin embargo, sí son copias de los dibujos de George Dance²⁶. No obstante, hay que señalar que sobre el dibujo de Antonio López Aguado aparece escrito: "Ortographía Degradada de el Templo de la Sibila tivurtina según los residuos que se hallan en la Academia". Esto quiere decir que, auspiciado por el dictado de instrucciones para este ejercicio dado por la Academia, lo cierto es que el autor debió inspirarse en los dibujos que sobre el templo de Vesta pudo ver en esta institución, entre los que destacamos los dos juegos de dibujos objeto de estudio que, como hemos ya comentado, ingresaron en la colección de la Academia con la finalidad de servir para la enseñanza de la arquitectura.

Por otro lado, Carlos Sambricio publicó, como diseño del arquitecto Silvestre Pérez, uno de los dos alzados, que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del templo que estamos estudiando, sin tener en cuenta que la escala aparece en pies ingleses²⁷. A su vez, publicó una planta del Coliseo que, a causa

24. P. Moleón, 2003, p. 131 [op. cit. n. 14].

25. F. Chueca y C. de Miguel, 1949, il. 16, p. 70 [op. cit. n. 21].

26. Cfr. n. 1.

27. Este alzado se corresponde con el Alzado del Templo de Vesta. ASF, Gabinete de Dibujos, Inv. n.º A-4724.



Anónimo, Templo de Vesta, *Anverso*, Inv. n.º 2604, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

de un inapropiado almacenamiento, aparece parcialmente impresa sobre la planta número 7 del templo de Vesta²⁸. Este hecho, y el que figurase escrito en español sobre el dibujo “Coliseo de Roma”, probablemente le condujo a este autor a pensar que se tratara de dibujos realizados por el mismo arquitecto. Sin embargo, este dibujo también viajaba junto a los cuatro diseños de arquitectura que estamos estudiando, ya que aparece en el listado de las obras procedentes del *Westmorland*: “Otra de la Rotunda en Roma” y, tal y como sucede en otras muchas láminas, la numeración y la identificación del lugar que aparecen representados fueron anotados por el personal de la Academia²⁹.

Aunque no existe documentación relativa al respecto, es más que probable que existiese una estrecha relación profesional entre George Dance y Juan de Villanueva, ya que, tal y como apunta Pedro Moleón, contando tan sólo con el contacto directo con las antigüedades, es imposible garantizar y explicar el giro neoclásico de la arquitectura durante este período³⁰. Lamentablemente los ocho dibujos del templo de Vesta de Tivoli que Villanueva envió a Madrid se han perdido. Sin duda, hubiese sido muy interesante parangonar la tarea de dos arquitectos que trabajaron en el mismo momento y lugar. Si comparamos los dibujos originales de George Dance, que se conservan en la Casa Museo de John Soane en Londres, con los dos juegos de planta y alzado de la Real Academia de Bellas Artes

28. ASF, Gabinete de Dibujos, Planta del Templo de Vesta en Tivoli, Inv. n.º A-4723.

29. C. Sambricio, *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975, p. 53. ASF, Gabinete de Dibujos, El Coliseo de Roma, Inv. n.º A-3416.

30. P. Moleón, 2003, pp. 23-35 [op. cit. n. 14].

de San Fernando, no queda duda de que se trata de copias realizadas por diferentes manos a partir de originales de mayor calidad. Esto se hace evidente en el modo de emplear la aguada y la dificultad del dibujante a la hora de imprimir los contrastes de luces y sombras, así como los matices entre planos superpuestos³¹. Aunque a la hora de plasmar los detalles encontramos tan sólo ligeras diferencias, sin embargo, las líneas de encuadre y el modo en el que están montados son similares. El hecho de que la cartela —donde se representa la escala— aparezca en pies ingleses confirma que se trata de dibujos efectuados a partir de un original diseñado por un arquitecto británico. A pesar de que no están fechados, los dibujos deben de ser posteriores a los originales de George Dance, realizados entre 1761-1763 y anteriores a 1778 o de este mismo año, pues el barco donde viajaban zarpó en diciembre de 1778 del puerto de Livorno³².

Lord Duncannon, el propietario de las copias de la Academia, se encontraba en Roma en abril de 1778, y, tal como señala Thomas Jones, estuvo realizando compras:

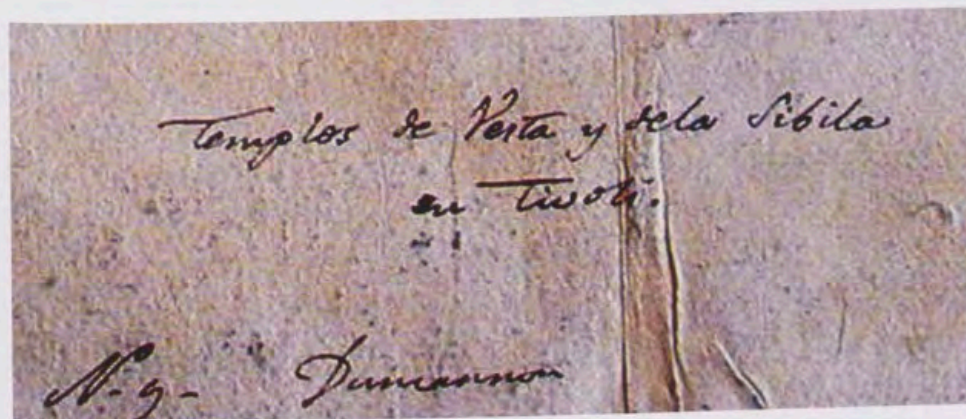
*-In questo periodo ci sono a Roma Molti nobili inglesi e credo che tutti mi abbiano fatto l'onore di venire a vedere i miei lavota. Alcuni hanno anche comprato. Tra di essi ricordo: il vescovo di Derry, Lord Lewisham e Duncannon*³³.

Sabemos que no sólo adquirió los planos y alzados del templo sino que, entre los objetos que formaban su equipaje, se han encontrado dos dibujos coloreados al guache de este mismo edificio, que recrean una de las estampas de Piranesi³⁴. Ambos dibujos están firmados por los propietarios, en este caso Lord Duncannon y su tutor, Mr. Thompson.

El viernes 10 de febrero de 1797 Joseph Farington llamaba la atención acerca de un episodio anterior al de los dibujos que George Dance prestó a John Soane:

*Soane borrowed Dance's d[r]awing of the Sybills Temple and copied it, then hung it up, inserting his own name for that of Dance, as having drawn it on the spot. Byres borrowed the same drawing from Dance, copied it and sold a great number of copies of that as from his own measurement*³⁵.

Al parecer, el hecho de que John Soane pidiese los dibujos y después pusiese su propio nombre no le pareció extraño a George Dance, ya que, en una ocasión anterior, había ocurrido prácticamente lo mismo cuando el arquitecto esco-



Reverso del dibujo del Templo de Vesta, con la firma de Lord Duncannon, Inv. n° 2604, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, Madrid.

31. *Ibidem*, p. 132.

32. A. M. Suárez Huerta, "Un barco inglés en el puerto de Livorno", en *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Cat. Expo., J. M. Luzón (com.), Sevilla, 2002, pp. 48-67.

33. A. Ottaviani Cavina, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, Milán, 2003, p. 134.

34. ASE, Gabinete de Dibujos, Inv. n° D 2604 y D 2594.

35. J. Farington, 1982, vol. III, p. 767 [op. cit. n. 15].



36. B. Ford, "James Byres. Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome", *Apollo*, vol. XCIV, n° 148, 1974, pp. 446-447.

37. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British patrons*, Londres, 1993, p. 88. "As he did not yet have any experience of paintings his assistance was presumably limited to fetching and carrying".

38. E. Gibbon, *The Miscellaneous Works of Edward Gibbon, I. Memoirs and Letters*, 1814, pp. 196, 209 y ss. "My guide was Mr. Byres, a Scotch antiquary of experience and taste; but, in the daily labour of eighteen weeks, the powers of attention were sometimes fatigued till I was myself qualified, in a last review, to select and study the capital works of ancient and modern art".

39. A. Ottaviani Cavina, 2003, p. 164 [op. cit. n. 33].

cés James Byres le pidió prestados los mismos dibujos y, sin su consentimiento, hizo copias para su posterior venta a los ingleses.

El escocés James Byres viajó a Italia probablemente en 1756, aunque hasta el 6 de mayo de 1758 no lo encontramos registrado en la lista Hayward de artistas británicos³⁶. Al hablar de su formación se enorgullecía por el hecho de haber trabajado durante cinco años con el artista alemán Anton Raphael Mengs. Fue su ayudante durante la realización del fresco de la Gloria de San Eusebio en Roma junto a Anton von Maron, con quien entabló una estrecha amistad³⁷. Las escasas aptitudes para la pintura que Mengs pudo ver en él, así como la partida del pintor alemán a la Corte española en 1761, le impulsaron a probar con la Arquitectura. En un principio parecía contar con un futuro prometedor, al ganar en 1762 el tercer premio de dibujo de Arquitectura de la Academia de San Luca de Roma, sin embargo, a lo largo de su carrera no cosechó muchos éxitos, puesto que la gran mayoría de sus proyectos nunca se materializaron.

En 1764, con la muerte de James Russel y el Abate Ridolfino Venuti, quienes habían dirigido a los turistas durante muchos años, decidió dedicarse al mercado de obras de arte y antigüedades. Cabe destacar el comentario del historiador británico Edward Gibbon, que calificó de prodigiosa la compañía de James Byres durante su visita a Roma³⁸. Como conocedor de la realidad romana, de los monumentos, además de impartir clases de antigüedades, dedicó su vida a acoger, acompañar e introducir a los viajeros británicos en el mercado de obras de arte y antigüedades. Llegó a ser uno de los agentes más importantes de la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII y el más instruido en arquitectura clásica. Thomas Jones, en su diario, explica del siguiente modo cuál era la situación de los artistas británicos en Roma:

*Due personaggi sono stati per anni la guida del gusto e della vita economica dei gentiluomini inglesi, ed è dalle loro mani che piovevano le ricompense: Jenkins e Byres... Byres diceva di essere architetto, ma si occupava anche di quadri e oggetti antichi. Era inoltre per gli inglesi il più importante anticuario —cioè la persona che accompagna gli stranieri e illustra i palazzi, le statue, i quadri e le bellezze di Roma e dei dintorni [...]*³⁹.

Es únicamente una hipótesis considerar que las cuatro copias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se correspondan con las que James Byres hizo de los dibujos originales de George Dance, ya que no existe ningún tipo de marca que pudiese ayudarnos a identificar al autor. Como ya hemos comentado, los arquitectos no siempre tenían el tiempo suficiente y los recursos económicos necesarios para poder realizar todo el trabajo deseado. Por esta razón, solían copiar dibujos de otros colegas con el fin de contar con dibujos en los que las medidas hubiesen sido tomadas recientemente. No obstante, no todos tenían la honestidad de declarar que se trataba de copias tomadas de originales de otros colegas. También solían pedir prestados dibujos a estudiantes o copiaban de libros y grabados para crearse un *corpus* de diseños que pudiesen vender a su regreso a Gran Bretaña. Lo cierto es que un mismo dibujo podía ser copiado infinidad de veces, cambiando el punto de vista o reproduciendo fielmente los detalles, sin que fuese posible saber de quién era el dibujo original a partir del cual se realizaron las copias.

James Byres como arquitecto y comerciante no sólo diseñaba sino que vendía y alquilaba dibujos. Entre estos cabe destacar los de las termas de Caracalla⁴⁰, así como el alzado y secciones de la Rotonda y una serie de dibujos del Vaticano⁴¹, que fueron utilizados por arquitectos como Thomas Hardwick, quien, en los años previos a la captura del *Westmorland* (1778), estuvo realizando dibujos de diversos monumentos antiguos y modernos de Roma. Este arquitecto, a pesar de la animadversión que sentía por James Byres, copió muchos de sus dibujos de las termas romanas⁴². Además, colaboró con numerosos arquitectos, entre los que destaca John Soane, con quien estuvo en Tívoli durante el verano y el otoño de 1778⁴³. Debemos descartar la posibilidad de que los dibujos que estamos estudiando perteneciesen a este arquitecto; puesto que Lord Duncannon, el joven aristócrata que los adquirió, regresó a Inglaterra en mayo de 1778. En la colección del Royal Institute of British Architects se conserva un dibujo del templo de Vesta en Tívoli de Thomas Hardwick, fechado en 1777, que, sin embargo, no se ajusta al modelo de George Dance⁴⁴. No obstante, en esta misma institución, y tal y como hemos comentado con anterioridad, se conserva un dibujo anónimo, copia del templo de Vesta de George Dance que, a juicio de Pierre della Ruffinière, podría atribuirse a James Byres⁴⁵.

No son muy numerosos los arquitectos británicos que se encontraban en Italia en aquel momento, y que presumiblemente hubiesen podido realizar estos dibujos. La lista se reduce a: George Richardson (1760-1763); John Baxter (1761-1767); William Newton (1766?); James Paine (1768-1769); Charles Cameron (1768-1769); Thomas Harrison (1769-1776); James Lewis (1770-1772); Michael Sanan (1770-1772); Thomas O'Brien (1770-1778); Sir Roger Newdigate (1774-1775); Edward Stevens (1774-1775); Christopher Ebdon (1774-1777); John Henderson (1774-1779); y Thomas Hardwick (1776-1779). No obstante, la escasa calidad de los dibujos hace pensar que pueda tratarse de copias realizadas para el amplio mercado de *souvenirs* monopolizado por el agente comercial James Byres, que posiblemente encargaría este tipo de copias a estudiantes de arquitectura que trabajaban para él. Hemos de recordar que George Dance comenta cómo James Byres efectuó multitud de copias de sus dibujos⁴⁶. El hecho de que una gran parte de las obras de arte y antigüedades que viajaban junto a estos dibujos en el barco que fue capturado fuesen adquiridas a través de este conocido agente escocés, como, por ejemplo, el cuadro mitológico que constituye la pieza más importante del cargamento, el *Perseo y Andrómeda* de Anton Raphael Mengs⁴⁷, así como distintos retratos de viajeros⁴⁸, confirmaría su procedencia.

A pesar de que en muchas ocasiones es difícil saber el modelo original a partir del cual se copian los dibujos, en este caso, es indudable que se trata de copias basadas en los diseños originales de George Dance, que fue el primero en medir minuciosamente este templo. Sin lugar a dudas, estos dibujos ingresaron en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la finalidad de ser útiles para la enseñanza de la Arquitectura y, como hemos visto, no pasaron desapercibidos.



40. J. Lever, 2003, p. 93 [op. cit. n. 11].

41. B. Ford, p. 448 [op. cit. n. 36]. 'Mr Byres with the assistance of two or three Architects after about six weeks Application has made a very exact plan of them'.

42. B. Ford, 1974, pp. 446-461 [op. cit. n. 36].

43. J. Soane, *Memoirs*, Londres, 1835, p. 15.

44. RIBA, Inv. n.º H1/2, f. 85 verso SC53/7. Este dibujo está firmado. *Tempio della Sibilla a Tivoli. T.H. 1777*.

45. P. de la Ruffinière du Prey, 1982, p. 149 [op. cit. n. 19].

46. J. Farington, 1982 [op. cit. n. 15].

47. A. M. Suárez Huerta, "Perseo y Andrómeda. Un hito de la belleza ideal", *Storia dell'arte*, 2007, vol. 115, n. 15, pp. 76-102.

48. Ídem, "Retrato de Lady Anne Clifford", *Anuario del Departamento de Historia del Arte (UAM)*, volumen XVIII, 2006, pp. 125-133.

LA VIRGEN DE LOS REYES CATÓLICOS: ESCAPARATE DE UN PODER PERSONAL E INSTITUCIONAL

Sonia Caballero Escamilla

Doctora en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Salamanca

En la colección de pintura hispana de finales del siglo XV conservada en el Museo Nacional del Prado, una tabla, conocida como la *Virgen de los Reyes Católicos*, ha generado una dinámica discusión entre los historiadores e historiadores del arte sobre su iconografía y autoría, máxime cuando apenas disponemos de documentación que arroje un pequeño foco de luz sobre la cuestión. Teniendo en cuenta el origen de la obra y el espacio para el que se concibió, nos proponemos explicar el significado de la misma en relación con el contexto inquisitorial en el que surgió. Para ello, disponemos de una importante descripción del siglo XVII realizada por un cronista que pudo ver la tabla en su ubicación original y, lo que es más importante, de los antecedentes del propio conjunto al que perteneció, el Convento de Santo Tomás de Ávila, como sede del Tribunal de la Inquisición, con un programa iconográfico diseñado con la finalidad de generar una determinada opinión sobre el problema del criptojudasmo, a la vez que prestigiar la política inquisitorial que gozaba no sólo del apoyo de los dominicos, Orden que regentaba el Convento, sino también de los Reyes¹.

La Comisión de Monumentos, encargada de recoger las obras que habían sido desamortizadas, encontró la tabla en el Convento de Santo Tomás de Ávila, desde donde pasó a formar parte, en primer lugar, del Museo de la Trinidad, y posteriormente del Museo Nacional del Prado (Nº de inventario 1260). Se trata de una composición en la que se representan varios personajes arrodillados frente a la Virgen con el Niño. De este modo, aparecen los miembros de la Familia Real siguiendo la separación de sexos propia de la época, los hombres a la izquierda del espectador y las mujeres a la derecha². Fernando e Isabel mantienen una actitud orante ante dos reclinatorios sobre los que se han situado sendos libros de oraciones abiertos. Se trataría, pues, de un acto devocional propio de la época y que, en el caso de la Reina, aprendió en su primera instrucción recibida de manos de religiosos mendicantes, ya que, probablemente, Doña Isabel se educó en sus primeros años en el Convento de religiosos franciscanos de Arévalo³, donde aprendería el modo de orar basado en la lectura atenta y personal de los textos y la meditación,

1. Véanse S. Caballero Escamilla, «Iconografía del prestigio: la escultura monumental del Convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano», *Res Publica* (Revista de filosofía política), nº 18, año 10, 2007, pp. 395-413; idem, «El Códice como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila», en *Libros con Arte. Arte con Libros*, Cáceres, 2007, pp. 147-159.

2. D. Arasse, «Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle», en *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XVI^e siècle*, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1981, p. 145.

3. N. Salvador Miguel, «La instrucción infantil de Isabel, Infanta de Castilla (1451-1461)», en *Arte y Cultura en tiempos de Isabel la Católica*, Valladolid, 2003, pp. 155-177.



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.



Iglesia del Convento de Santo Tomás de Ávila, finales del siglo XV, Ávila, Fotografía: Marisol.

acompañada de recursos visuales, que le permitirían un diálogo más cercano con la divinidad. Contando con el apoyo visual de las imágenes artísticas, el fiel se convertía, así, en un testigo directo de los acontecimientos sagrados.

Isabel la Católica ejerció un importante mecenazgo literario⁴, aprovechando el carácter propagandístico de los textos, a la vez que satisfacía su afición por la lectura de carácter devocional. La imagen que nos proporcionan los cronistas es la de una mujer tremendamente religiosa, «rezaba todos los días el Oficio Divino en el Breviario como los sacerdotes»⁵. Así lo demuestra el predominio de libros de carácter religioso que conformaron su «biblioteca». Entre los títulos se encuentran los más representativos de la nueva corriente espiritual, conocida como *Devotio Moderna: Imitatione Christi et de contemptu mundi* de Tomás de Kempis, las *Meditationes vitae Christi* de Ludolfo de Sajonia, las *Revelationes sanctae Brigittae*, biblias, breviarios, colecciones de sermones, integraban su colección particular⁶. Lecturas orientadas a la recreación mental de esos textos, tremendamente minuciosos en las descripciones, que le llevarían a gozar de una experiencia visionaria. Esta facultad acercaba, al que la poseía, a la condición de personaje santo. Así lo pusieron de manifiesto en sus obras San Agustín y después Santo Tomás; sólo los santos, ayudándose de Dios y de su fe, podían gozar de la visión sagrada⁷. De ello da buena cuenta la literatura coetánea, en la que los místicos

4. Ídem, «El mecenazgo literario de Isabel la Católica», *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Cat. Expo., Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004, pp. 75-86.

5. V. González Sánchez, «Isabel la Católica: su afán misionero», *Las Edades del Hombre. Testigos*, Cat. Expo., Catedral de Ávila, mayo-noviembre de 2004, p. 383.

6. E. Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2004.

7. J. L. González García, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», 2004, p. 103 [op. cit. n. 4].



*¿Fray Pedro de Salamanca?,
Virgen de los Reyes
Católicos, detalle del Rey
Fernando el Católico, finales
del siglo XV, Museo Nacional del
Prado, Inv. 1260, Madrid.*



*¿Fray Pedro de Salamanca?,
Virgen de los Reyes
Católicos, detalle de la Reina
Isabel la Católica, finales del
siglo XV, Museo Nacional
del Prado, Inv. 1260, Madrid.*



¿Fray Pedro de Salamanca?, *Virgen de los Reyes Católicos*, detalle del Príncipe Don Juan, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

narraban sus propias experiencias frente a grupos sagrados que cobraban vida ante los laicos⁸.

Junto a los Reyes aparecen el Príncipe Don Juan y la Infanta Isabel. Esta última era la primogénita de los Reyes, casada en 1497 con el Rey Manuel de Portugal. Con motivo de este matrimonio los Reyes Católicos exigieron como regalo de boda el compromiso de expulsar a los judíos de Portugal, según documento fechado en 30 de noviembre de 1496⁹. Para entonces ya se había producido el Decreto de expulsión de los judíos de España, y muchos de ellos habían buscado refugio en Portugal. El Rey Don Manuel, consciente de las graves pérdidas económicas que la expulsión ocasionaría al Reino, prefiere imponer un bautismo forzoso. De cualquier manera, este matrimonio estuvo vinculado a la institución inquisitorial, puesto que dichas medidas se tomaron como consecuencia del compromiso del Rey lusitano con la hija de los Reyes Católicos. En 1497 muere el Príncipe Don Juan, y la Princesa Isabel, junto a su marido, se convierten en los Príncipes de Asturias. Las Cortes de Toledo de 1498 los juran como herederos de la Corona de Castilla.

La presencia de los Reyes entronca también con la tradición milenarista del momento, que presentaba al Rey Fernando como un Monarca universal que

8. Otro ejemplo de este tipo, *El mariscal Boucicaut y su mujer en adoración delante de la Virgen*, fol. 26 v, Museo Jacquemart-André, París; también véase el *Libro de oraciones de Jacques IV de Écosse*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, col. 1897, fol. 243 r.

9. J. Pérez, «Los hijos de la Reina. La política de alianzas», en *Isabel la Católica, Reina de Castilla*, Lunewerg, Madrid, 2002, pp. 53-85.



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de la Infanta Isabel, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

vencería al Mal, inaugurando un período de paz y prosperidad¹⁰. Igualmente, la Reina es considerada responsable de la erradicación de las herejías gracias a la expulsión de judíos y musulmanes. Es una de las muchas virtudes que la adornan y así es presentada como modelo de mujer en la edición en castellano del *Carro de las donas* de Eiximenis. Al final del texto original el autor añadió tres capítulos en los que se propone a Isabel como modelo femenino¹¹.

Acompañando a los Reyes aparecen los tres santos titulares de los retablos de la iglesia: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo y San Pedro Mártir. Su relación y significado en el contexto inquisitorial en unos casos fue real, y, en otros, se tergiversaron los hechos históricos, poniendo de manifiesto una falsa vinculación con la Inquisición. El Santo de Aquino fue el santo intelectual de la Orden que destacó por sus escritos sobre la Eucaristía. Aunque no tuvo una relación directa con la Inquisición sí expresó el apoyo a esta causa en más de una ocasión, como lo demuestra el siguiente texto:

Bajo ningún concepto se puede ser indulgente con los herejes. La compasión llena de amor de la Iglesia permite ciertamente que sean amonestados, pero caso de que se muestren obstinados, tiene que entregarlos al brazo secular para que la muerte les saque de este mundo. ¿No es esto una prueba de amor infinito de la Iglesia? Por eso

10. En esta línea se sitúa el *Espejo del mundo* de Alfonso de Jaén.

11. I. Fernández Terricabras, «Tres imágenes de Isabel la Católica», 2004, pp. 87-98 [op. cit. n. 4].



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de Santo Tomás de Aquino, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

también el hereje arrepentido es siempre admitido a penitencia y por eso se le respeta la vida. Pero si se convierte en relapso, puede en verdad acceder a la penitencia para el bien de su alma, pero no puede librarse de la pena de muerte¹².

De hecho, sus escritos fueron considerados como un arma contra la herejía, y, como vencedor ante la heterodoxia, es representado en uno de los principales templos de la Orden en Italia; se trata de las pinturas de Filippino Lippi en la capilla Caraffa de la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma, centro inquisitorial en el que aparece Santo Tomás sobre los libros de los herejes y un personaje que sostiene el siguiente texto: *Sapientia vincit malitiam*¹³.

Santo Domingo fue el fundador de la Orden dominica. Su participación en actos de castigo contra herejes parecen confirmarla las actas de reconciliación conservadas, como la de Arnalda Fremiac «que fue hereje pública durante seis años; se confesó con fray Domingo, que la reconcilió, poniéndola por penitencia llevar delante dos cruces hasta que se casase»¹⁴. Pero la actitud pacífica del fundador y su empeño por lograr el arrepentimiento de los herejes, al margen de la pena de muerte, parece definir el grado de intervención de Santo Domingo. La tradición que le califica como inquisidor proviene de la propia Iglesia y su objetivo fue ennoblecer y prestigiar las raíces del Tribunal desde los primeros años de su

12. J. Belmonte Díaz, *Judíos e Inquisición en Ávila*, Caja de Ahorros de Ávila, Ávila, 1989, p. 131.

13. A. Pérez Santamaría, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III, nº 5, 1^{er} semestre, 1990, p. 34.

14. L. Getino, O.P., *Santo Domingo de Guzmán*, Madrid, 1939, p. 107.



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de Santo Domingo de Guzmán, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

fundación. Una tradición que permanecería viva y cuyo eco se observa en algunas obras realizadas para este Convento u otros, entre las que destacamos el *Auto de Fe* o la tabla principal del retablo de Santo Domingo de Guzmán, conservados en el Museo Nacional del Prado y atribuidos a Pedro Berruguete, pertenecientes en su día al Convento de Santo Tomás; o la escultura que lo representa en la portada de entrada a la iglesia con la presencia de la alegoría de la herejía bajo sus pies¹⁵ (véase figura 11 🗺), que también vemos en la portada de la iglesia del Convento de Santa Cruz de Segovia en relación con el contexto inquisitorial (véase figura 12 🗺). Puesto que, como apuntan todos los indicios, el diseñador del programa iconográfico fue el Inquisidor General Fray Tomás de Torquemada¹⁶, tendría una explicación lógica. Utilizó el prestigio del fundador de la Orden, y una práctica surgida siglos antes, para presentarlo como un antecesor en su cargo de inquisidor —a pesar de no corresponderse con la realidad—, ejerciendo su particular lucha contra los herejes. Sin embargo, sí se dio esta circunstancia en el tercer dominico representado, situado detrás de la Reina Isabel, San Pedro de Verona. Revestido con el hábito de la Orden, muestra en su pecho el puñal con el que fue asesinado por unos herejes cuando regresaba de Como a Milán después de una de sus predicaciones públicas. Ocupó el cargo de inquisidor y su muerte violenta le

15. Ch. R. Post, *A History of Spanish painting*, Massachusetts, 1947, p. 36; J. Yarza, «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en *Historias Inmortales*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, 2002, pp. 25-54; E. Carrero Santamaría, «Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia», *Gil de Siloé y la escultura de su tiempo*, Actas del Congreso Internacional, Burgos, 13-16 de octubre de 1999, Burgos, 2001, pp. 447-462; ídem, «Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia», *Pedro Berruguete y su entorno*, Actas del Simposium Internacional, Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2004, Diputación de Palencia, Palencia, 2004, pp. 361-370.

16. S. Caballero Escamilla, «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes» [*op. cit.* n. 1].



Pedro Berruguete, Auto de Fe, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 618, Madrid.



Pedro Berruguete, Santo Domingo de Guzmán, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 616, Madrid.

17. D. Rico Camps, «La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón», *Locus Amoenus*, I, 1995, pp. 107-119; ídem, «El sepulcro de Pedro de Arbués y su contexto», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX, 1995, pp. 169-203.

18. J. Yarza, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993; D. Rico Camps, 1995 [op. cit. n. 17].

19. Anteriormente lo había identificado con Torquemada, en G. M. Borrás Gualís, «La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Museo del Prado», en *Historias Mortales. La vida cotidiana en el arte*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Barcelona, 2004, pp. 115-126. Cambia de opinión en una conferencia presentada en el marco del curso extraordinario *Promoción y Mecenazgo artístico*, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca en diciembre de 2004, considerando que se trata del autor de la tabla, Fray Pedro de Salamanca.

20. Con esta identificación coincide la teoría más reciente, G. Fournes, «La Virgen de los Reyes Católicos, masque et miroir de la royauté», e-*Spainia*, (en línea, consulta: 29 de junio de 2007). URL: <http://e-spainia.revues.org/document87.html>.

21. C. Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, 1978; L. Arbeteta Mira, «La Corona rica y otras joyas de estado de la reina Isabel I», 2004, p. 172 [op. cit. n. 4].



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de San Pedro de Verona, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

presenta como un mártir y adalid de la fe. De hecho, las características de su fallecimiento, su cargo de inquisidor y el propio nombre sirvieron de base para que se estableciera un paralelismo entre éste y el inquisidor Pedro de Arbués, que murió en unas circunstancias semejantes en la Seo de Zaragoza¹⁷.

Por tanto, tres dominicos, canonizados, que tuvieron una importante presencia en el Convento abulense y que fueron presentados como defensores de la fe frente a la herejía, y víctimas de su insidia que, tras pasado al siglo XV, encontraría sus ecos en la amenaza judía y el problema del criptojudasmo.

Junto a ellos, un personaje situado tras la figura del Rey Fernando ha sido objeto de diferentes teorías. Hombre de cierta edad y tonsurado, parece ser un dominico. El Profesor Yarza lo identificó con San Pedro de Arbués, el inquisidor asesinado por unos judíos en Zaragoza en 1485. Se establecería de este modo un paralelismo entre el San Pedro Mártir y el nuevo Pedro Mártir¹⁸. Recientemente Gonzalo Borrás ha expresado su convicción de que se trata del pintor de la tabla, Fray Pedro de Salamanca¹⁹. Pero creemos que, en función del lugar que ocupó la pintura, debe ser identificado con Fray Tomás de Torquemada, como explicaremos a continuación²⁰.

Si consideramos el vestido de la Reina Isabel y prestando atención a las modas del momento, la pintura fue ejecutada después de 1490²¹. En mi opinión,



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de Fray Tomás de Torquemada, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.

el momento en el que debió encargarse el cuadro correspondió a los dos últimos años del inquisidor, cuando dejó su oficio y se retiró, enfermo, al parecer, de gota, al Convento de Santo Tomás, «donde vivió aquellos dos años con grande humildad y paciencia con los dolores de su enfermedad»²². Estamos ante un auténtico retrato en el que se han intentado reflejar las huellas acusadas del paso del tiempo. Si esto es así, habría que modificar la cronología de la obra, fechada tradicionalmente en torno a 1493. Dado el transcurso de los acontecimientos y el espacio en el que se ubicó la pintura, y que ahora expondremos, creo que estaría más cerca del año 1497²³.

Fray Tomás de Torquemada murió en 1498 y fue enterrado en el Capítulo del Convento. Según un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional, el Obispo de Salamanca, Francisco de Salazar, también inquisidor, pidió ser enterrado en ese mismo espacio «...y porque el Capítulo no se le pudo dar por estar enterrado en él el muy reverendo padre fray Tomás de Torquemada, confesor de los Reyes Católicos y primer inquisidor general de Castilla, por vía de concierto, se le dio la capilla de San Miguel adonde está enterrado»²⁴.

El Capítulo del Convento, que actuaba a su vez como capilla funeraria del inquisidor, sufrió un incendio en 1699, que acabaría con la mayor parte de las obras

22. Palabras del cronista Fray Juan de la Cruz, en L. Getino, O.P., «Dominicos españoles confesores de reyes», *Ciencia Tomista*, noviembre-diciembre, 1916, p. 45.

23. Antes de la restauración la figura de Don Juan estaba cubierta con un repinte que mostraba un joven de mayor edad. Según Carderera, en el siglo XIX era un repinte de la propia mano del pintor y serían los propios Reyes quienes ordenaran el cambio. Véase Carderera, *Iconografía española*, tomos III, LX, 1853-1864.

24. Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 540, fol. 62.



25. Archivo del Convento de Santo Tomás de Ávila, *Sobre el incendio que hubo en la sacristía de este convento de Santo Tomás el día de las llagas de San Francisco de 1699*, 27/30.

26. G. González Dávila, *Teatro de las Iglesias de España*, (ed. facs.), Ávila, 1981; J. Belmonte Díaz, 1989, p. 185 [op. cit. n. 12].

27. D. Rico Camps, 1995, p. 119 [op. cit. n. 17].

28. Fray Joan López, *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid, 1613, p. 370.

29. Archivo del Convento de Santo Tomás de Ávila, *Libro Becerro 1776. Sacado en septiembre de 1688* (por un diputado de Ávila), Cajón nº 1, Nº 4, fól. 11; Fray Joan López, 1613, p. 371 [op. cit. n. 28]; J. Milanés, «El Convento de Santo Tomás de Aquino», *Semanario Pintoresco Español*, 1852, p. 150; M. Scholz-Hänsel, «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruete en el contexto de su tiempo», *Norba Arte*, 1992, p. 75.

que, sin duda, colgaban de sus muros: «...cuando sucedió la desgracia...diferentes personas...le hurtaron y llevaron diferentes alhajas de oro, plata y dinero y bienes...»²⁵.

El enterramiento de Torquemada se reducía únicamente a una sencilla lápida original de piedra que cubría la sepultura. Si bien en el siglo XVI fue sustituida por un sepulcro más suntuoso, de granito y alabastro desaparecido, en el incendio del siglo XVII²⁶. Gil González Dávila llegó a ver la sepultura con el siguiente epitafio:

HIC IACET REFERENDISSIMUS PATER FRATER THOMAS DE TURRECREMATA, PRIOR SANTA CRUCIS, INQUISITOR HUIUS DOMUS FUNDATOR. ANNO DOMINE 1498. 16 SEPTEMBRIS.

Se repite, pues, la misma historia del sepulcro de Pedro de Arbués, el inquisidor de la Corona de Aragón que había sido asesinado en 1485. Su primera sepultura se compuso también de una sencilla lauda con representación del yacente en bajorrelieve y un epígrafe alrededor:

[HIC] IACET REVERENDUS MAGISTER PETRUS ARBUES, EPILA ORIUNDUS, HUIUS ALMAE SEDIS CANONICUS, HAERETICAE PRAVITATIS INQUISITOR INTEGERRIMUS, EODEM IN LOCO AB HAERETICIS GLADIO INTEREMPTUS 15. KALEN. OCTOBRIS ANNO 1485²⁷.

En aquel caso también decidieron sustituir esa primera y sencilla sepultura por una más suntuosa, aunque el clima que rodeó tal decisión fue otro muy diferente al que nos ocupa. Quienes tomaron esa determinación fueron los Reyes Católicos, que encargaron la elaboración de la obra a Gil Morlanes, que lo daría por terminado en 1490. Ordenaron además la inclusión de otros dos epitafios con una intención propagandística clara. Mientras que en el caso de Torquemada la iniciativa surgió del Padre Domingo de Ulloa, que, considerando la indecencia de su sepultura, mandó hacer un túmulo más suntuoso, tal y como nos informa el cronista Fray Joan López en el siglo XVII²⁸.

Sobre el aspecto originario de la capilla y su sepulcro, antes del incendio, nos informa un documento importantísimo, puesto que fue escrito por un diputado de Ávila en el siglo XVII, antes de las llamas, y, por tanto, testigo de primera mano de lo que allí se conservaba:

Hay en el altar de dicho capítulo en un túmulo de alabastro con el escudo y sus armas. Sobre él una Coronación con varias labores. En medio un nicho cuyo vano llenan un retablo de pinturas finas: en el medio Nuestra Señora, en el lado de la epístola Santo Tomás y San Pedro Mártir y a los pies la Católica reina Doña Isabel. En el lado del Evangelio, Santo Domingo, glorioso patriarca de su religión y más abajo, una efigie verdadera y propia del inquisidor general y confesor de los Reyes Católicos fray Tomás de Torquemada, en correspondencia de San Pedro Mártir, haciendo con el santo inquisidor correspondencia como quien le siguió en el Tribunal santo de la Santa Inquisición. A los pies de Nuestra Señora el Católico rey Don Fernando. Tenía alrededor una reja de hierro para evitar pisar por encima²⁹.

La información que ofrece sobre el sepulcro es más bien parca. De cualquier manera, se ve una intención de engrandecer y ensalzar la figura de Torquemada

con un monumento digno de su condición. Sobre la decoración del mismo solamente sabemos que mostraba el escudo y una Coronación.

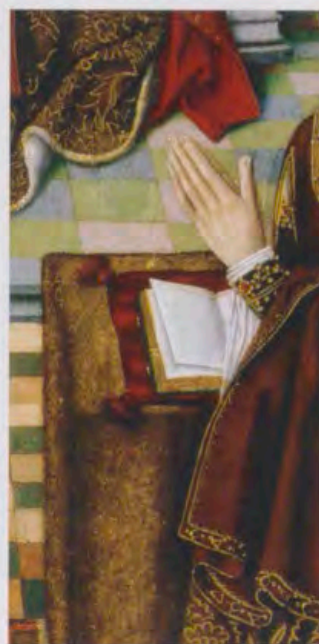
Cuenta el cronista que en el siglo XVI, al abrir su sepultura, surgió una agradable fragancia que envolvió a los presentes, considerándole a partir de entonces como un hombre santo, y dignificando por tanto su tumba³⁰. Pero su carácter sacro ya fue puesto de manifiesto en el siglo XV en el «retablo de pinturas finas», donde aparece junto a los Reyes y los principales miembros de la Orden en plena experiencia visionaria que les confiere un aire de santidad.

La última noticia que se conserva de su tumba está fechada en enero de 1846 y la aporta la Comisión de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: «...en una capilla de este mismo templo está el sepulcro de Torquemada y otros cuyas inscripciones no pudo leer por la oscuridad del lugar»³¹, «...en el mismo templo y en una capilla de su costado descubrí el sepulcro del célebre Torquemada»³².

De lo anterior se deduce que el enterramiento sufrió un nuevo traslado a la iglesia de su Convento, donde fue visto por última vez en el siglo XIX. Ya había pasado la Guerra de la Independencia y su sepulcro continuaba allí, por tanto hay que desechar la teoría tradicional de que sus restos fueron destruidos en ese momento.

¿Qué lectura se desprende de la obra después de los datos anteriores? Algunos autores relacionan la pintura con los Reyes Católicos, como Isabel Mateo que lo consideró como una «escena de acción de gracias de la familia real junto al anhelo de perpetuidad de la monarquía»³³. Joaquín Yarza cree que los Reyes intervinieron en la obra y, como consecuencia de ello, identifica al personaje de la izquierda con San Pedro de Arbués, puesto que su muerte proporcionó beneficios políticos a los Monarcas; por tanto, fecha la pintura en los años próximos a 1485, en que fue asesinado³⁴.

La pintura formó parte de la capilla funeraria de Torquemada. Estuvo situada sobre el sepulcro del propio inquisidor y así se haría representar en un retrato que reproduce los rasgos típicos de un hombre de su edad, como igualmente apostilla el documento al que nos hemos referido más arriba, que describe esta obra «... y más abajo, una efigie verdadera y propia del inquisidor general y confesor de los Reyes Católicos fray Tomás de Torquemada, en correspondencia de San Pedro Mártir». Su presencia en la pintura tendría una doble intención que se puede resumir en dos palabras: de prestigio —al representarse junto a la principal autoridad celeste y terrestre, la divinidad, los personajes santos de su Orden y los Reyes—, y de memorial, una vez muerto. Su imagen perpetuaría el recuerdo entre los vivos y, a su vez, serviría de guía ejemplar a los miembros de su comunidad religiosa. Todos los personajes que le acompañan tienen vinculación, de una forma u otra, con la institución que él preside. Por un lado, Santo Tomás, titular del Convento, Doctor en Teología y defensor de la ortodoxia; Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores, predicador contra la herejía albigense y santo utilizado en muchas ocasiones por el Santo Oficio, en una búsqueda de legitimación junto a San Pedro de Verona, mártir dominico asesinado por unos herejes en



30. Fray Joan López, 1613, p. 370 [op. cit. n. 28].

31. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comisiones provinciales. Ávila, 44-7/2. Ep. 5, Sección 3, enero 1846.

32. Ídem, Carta de 9 de agosto 1845, de Mariano de Marcoastre al Señor Presidente de la Comisión Central de Monumentos.

33. I. Mateo Gómez, «Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos», en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, III Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», CSIC, 1991, pp. 377-381.

34. J. Yarza Luaces, «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», *Poderes públicos en la España medieval: principados, reinos y coronas*, 23 Semana de Estudios Medievales de Estella, 22-26 de julio de 1996, Pamplona, 1997, p. 465.

35. M^a. I. del Val Valdivieso, «La reina Isabel en las crónicas de Diego Valera y Alonso de Palencia», en *Visión del reinado de Isabel la Católica*, Instituto de Historia de Simancas, Valladolid, 2004, p. 78.

36. L. Cardaillac, «El príncipe Juan vivió de amor», en *Isabel la Católica. La construcción de una gran potencia*, Institución Gran Duque de Alba, Fuenlabrada, 2002, p. 28.

37. S. Caballero Escamilla, «El caso del Santo Niño de La Guardia y sus efectos sobre la convivencia entre culturas en la ciudad de Ávila», en *La convivencia en las ciudades medievales*, Nájera, Encuentros Internacionales del Medievo (en prensa), Nájera, 24-27 de julio de 2007.

38. Sigue, además, una composición muy similar a la de un grabado conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sala Goya, Inv. 35428) atribuido al Monogramista B, quizá Hans Baldus o Baldof. Véase en *Grabados alemanes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1997, p. 36.

39. L. Protonotario, «Epístola exhortatoria a las letras», en A. Paz y Meliá, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid, 1892.

40. Brans lo relacionó con un cuadro de la colección de Ignacio Zuloaga. J. V. L. Brans, *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco*, Madrid, 1952, p. 86.

41. P. Silva Maroto, «La Pintura castellana en tiempos de Gil de Siloés», (1999), 2001, p. 109 [op. cit. n. 15].

pleno desarrollo de sus funciones. Finalmente, los Reyes Católicos, bajo cuyo reinado se estableció el Tribunal de la Inquisición; defensores de la religión católica y quienes, en última instancia, firmaron el Decreto de expulsión de los judíos. Coincide con la imagen ofrecida por los cronistas, quienes los presentan unidos en el asunto de la Inquisición. Es el caso de Diego de Valera, que lo considera como «un acto de buen gobierno protagonizado por Isabel y Fernando alumbrados por la divina gracia»³⁵. El Príncipe Don Juan, antes del fatal destino, heredero de la Corona y, por tanto, continuador de la labor de vigilancia (así le presentaría Marineo Sículo en el epitafio que escribió a su muerte, «lo temían los de Jerusalén, los turcos y los moros, ya que era el enemigo de todos los enemigos de Cristo»³⁶); y finalmente, la Infanta Isabel, cuyo matrimonio con Don Manuel de Portugal supuso la expulsión de los judíos de aquel Reino. Junto a ellos se hizo representar Fray Tomás de Torquemada, dominico, Inquisidor General y máximo responsable del Decreto de expulsión. Utilizó todos los medios a su alcance para lograr ese fin tan esperado; manipuló documentación, dirigió el ánimo de las masas contra los judíos y conversos mediante los sermones y las artes, y presionó a los Reyes tras el proceso del *Santo Niño de La Guardia*³⁷, razón fundamental que provocaría el fatal desenlace.

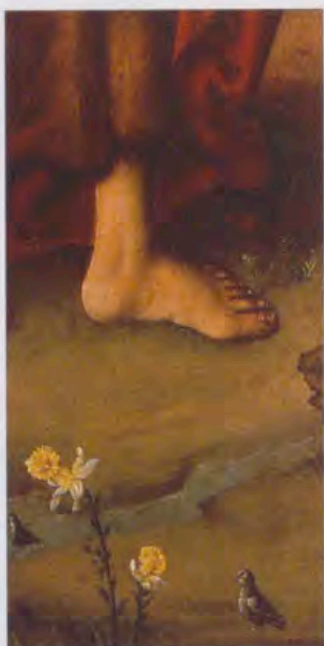
Todos ellos ante la imagen de la Virgen con el Niño, una imagen que cobra vida y que con su visión sacraliza a los personajes ante los que se presenta³⁸. Recordemos, solamente los santos pueden gozar de la experiencia visionaria, según San Agustín y después Santo Tomás. Quedarían de este modo sacralizados, además de la institución, junto a sus máximos representantes, presentados bajo la protección de la Virgen. La institución gozaría por tanto de plena legitimidad y se animaría al espectador de la obra a seguir los pasos de sus protagonistas. De la influencia que ejercían los Reyes en sus súbditos da buena cuenta la literatura coetánea: «jugaba el Rey, éramos todos tahúres; studia la Reina somos agora estudiantes»³⁹.

En conclusión, la *Virgen de los Reyes Católicos* sería un encargo de Fray Tomás de Torquemada para el espacio que iba a albergar sus restos. Realizado al final de su vida, habría que fecharlo en torno a 1497, tras la expulsión de los judíos y el matrimonio de la Infanta Isabel con Don Manuel de Portugal. Si esto fuera así la denominación con la que se ha conocido la pintura hasta ahora habría que ponerla bajo un interrogante. No perteneció a los Reyes Católicos, sino al Inquisidor General, que utilizó constantemente la imagen y emblemas de los Monarcas en pro de su prestigio personal y el de la institución que presidía.

Pasando al apartado de la autoría, la larga lista de artistas que se han señalado como ejecutores del encargo da cuenta de su indefinición estilística para atribuirlo a una mano concreta del panorama pictórico español del momento. Pedro Berruguete, Michel Sittow, Melchor Alemán, el *Maestro Antonio* o el *Maestro de Miraflores* son algunos nombres que han barajado varios autores⁴⁰. Sin embargo, los estudios técnicos practicados a la obra, a partir de sus dibujos subyacentes, ponen de manifiesto una mayor aproximación a la forma de trabajar del pintor salmantino Fernando Gallego⁴¹. Gudiol la puso en relación con la tabla de la *Virgen con el*



¿Fray Pedro de Salamanca?, Virgen de los Reyes Católicos, detalle de la Virgen con el Niño, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, Inv. 1260, Madrid.



42. Para conocer el recorrido historiográfico de la obra, ficha técnica de P. Silva Maroto en *La pintura gótica hispanoflameña: Bartolomé Bermejo y su época*, Cat. Expo., Museo Nacional de Arte de Cataluña y Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona, 2003, p. 412.

43. J. Yarza, «El retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo de Fernando Gallego», E. Azofra Agustín (ed.), *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 15-60.

44. P. Silva Maroto, (1999), 2001, p. 412 [op. cit. n. 15].

45. C. M^a. Ajo, *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana*, Centro de Estudios e Investigaciones ascético-místicas histórico-bíblicas y literarias, tomo XII, Salamanca, 1994, p. 970.

46. M. Gómez Moreno y E. Tormo, «Sobre Fernando Gallego», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, pp. 350-351; J. R. Nieto González, «La Salamanca artística de Fernando Gallego (c. 1440-1507)», *Fernando Gallego (1440-1507)*, Cat. Expo., Caja Duero, Salamanca, 1995, p. 46.

Niño del Museo Nacional del Prado firmada por el *Maestro Bartolomeus*. Post o Sánchez Cantón la adscribieron al *Maestro Santa Cruz* y, finalmente, Isabel Mateo apuntó la posibilidad de que se tratase del *Maestro de Osma*⁴².

No conservamos documentación que nos confirme la autoría de la obra y, en cuanto a sus características estilísticas, estamos en condiciones de apuntar su relación con Fernando Gallego y su huella en algunas de las últimas creaciones del maestro salmantino. Me estoy refiriendo sobre todo al retablo de Ciudad Rodrigo, en el que participaron muchas manos de su entorno⁴³. Es posible señalar un ramillete de artistas coetáneos que presentan puntos de conexión y cierta relación con Gallego. Entre ellos, el *Maestro de San Ildefonso*, cuya obra se sitúa sobre todo en Valladolid; Pedro Díaz de Oviedo, el pintor del retablo de la Catedral de Tudela, considerado como un seguidor del *Maestro de Ávila*; Sancho de Zamora o Juan de Segovia, autores del retablo de la capilla de Don Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo, son pintores situados en la misma onda estilística, cuya formación debió partir de un tronco común.

El autor de la *Virgen de los Reyes Católicos* no es un pintor de corte septentrional, como opinara Mayer, sino un español influido por el espíritu flamenco que monopolizaba la esfera artística española, y relacionado con Fernando Gallego en su procedimiento técnico, pero también con uno de los principales artistas del área abulense, el conocido como *Maestro de Ávila*. Aunque la dureza de este último, empleada en la fisonomía de sus personajes, se ha dulcificado en gran medida en este caso, presenta paralelismos que nos hablan de un conocimiento mutuo. Pilar Silva propuso la atribución de la tabla al pintor Fray Pedro de Salamanca⁴⁴. Probablemente de origen salmantino, es conocido en la esfera artística abulense del siglo XV como pintor en la Catedral. De la escasa documentación que puede aportar luz en el panorama pictórico abulense del siglo XV, tenemos noticia de su participación, junto a García del Barco, el *Maestro de Ávila*, en la decoración del claustro de la Catedral de Ávila, además de otros pintores importantes como Sansón Florentino⁴⁵. Ambos debían tener cierto reconocimiento, por cuanto son elegidos, por su condición de «pintores famosos», como mediadores entre el Cabildo de la Catedral de Coria y Fernando Gallego:

Se concordaron con Fernand Gallego pintor vecino de Salamanca que estava presente él con los dichos señores sobre cierta obra que ha de faser para la dicha iglesia en la forma siguiente: quel dicho Fernand Gallego faga seys retablos para la dicha iglesia de Coria e que estos sean a vista del señor don Iñigo manrique e del señor deán. E que si entre los dichos sennores don Iñigo e deán e el dicho Ferrand Gallego oviere alguna descrepación sobre los dichos e sobre el presçio dellos que estarán por lo que sobre ellos determinaren frey Pedro o Garçia del Barco pintores o qualquier dellos u otro pintor que sea famoso...⁴⁶

La fecha de este documento es la de 1473 y, ya por entonces, la fama de estos artistas estaba totalmente reconocida, mientras Fernando Gallego comenzaba su carrera. La teoría tradicional que presenta al *Maestro de Ávila* como seguidor de Gallego tendría que revisarse para comprobar si no estamos ante una situación inversa.

Fray Pedro de Salamanca era un artista que trabajaba en Ávila a finales del siglo XV, con una fama importante que le pudo hacer merecedor de un encargo



Anónimo castellano, San Juan Bautista, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de San Telmo, San Sebastián, Fotografía: Museo de San Telmo.



de estas características. A pesar de sus deficiencias técnicas, debemos ser conscientes de que la valoración que efectuamos hoy día de las obras de arte no coincide con la que se les otorgaba en su época. Otros eran los aspectos que se tenían en cuenta y, acaso, su reconocimiento dentro del panorama pictórico abulense, como artista que había trabajado para el Cabildo de la Catedral de Ávila, le pudo servir para recibir un encargo del Inquisidor General. Su propia condición religiosa, no sabemos si dominico, puede incidir aún más en esa posibilidad. Por otro lado, teniendo en cuenta que estamos ante una obra a medio camino entre el procedimiento técnico de Gallego y el estilo del *Maestro de Ávila*, Fray Pedro de Salamanca pudo ser la persona idónea. Artista, muy probablemente originario de Salamanca, dado su apellido, y ejecutor de varios encargos en Ávila junto a García del Barco, identificado con el *Maestro de Ávila*, pudo encontrarse detrás de la realización del encargo.

No se conserva ninguna muestra de su intervención en la Catedral de Ávila que nos pudiera servir para reconocer su estilo. Tan sólo se atisba su colaboración en obras relacionadas con Fernando Gallego, como el retablo de Ciudad Rodrigo, hoy en Tucson. En concreto, su estilo se encuentra en la *Creación de Dios*, como ya ha señalado la Profesora Gómez Bárcena⁴⁷. Por otro lado, en 1940 el Museo Nacional del Prado depositó en el Museo de San Telmo de San Sebastián dos tablas con las imágenes de San Juan Bautista y Evangelista⁴⁸. Figuran como anónimos castellanos del siglo XV y han sido relacionadas con el autor de la *Virgen de los Reyes Católicos*⁴⁹. La altura de las tres obras es bastante aproximada: 1,23 en el caso de la última, y 1,10 para las de San Telmo. Si bien, esta última cifra corresponde a las medidas actuales. Las caras exteriores muestran en grisalla las figuras de la Virgen y el arcángel San Gabriel incompletas en su parte superior, lo que revela que la altura original fue mayor. Teniendo en cuenta su formato y medidas, así como la representación de la *Anunciación* que ofrece en sus lados exteriores⁵⁰, no hay duda de que fueron las alas de un tríptico. La identidad estilística entre San Juan Evangelista y la *Virgen de los Reyes Católicos* es innegable sobre todo en el rostro, con caras ovaladas, párpados pesados y boca menuda. Por otro lado, la presencia de una granada sobre la cabeza de San Juan evidencia una posible relación con el entorno de los Reyes Católicos, muy presente también en la decoración escultórica de varias partes del Convento, como por ejemplo, bajo el águila del San Juan Evangelista situado en la portada de la iglesia. San Juan es el santo de mayor devoción de la Reina, y la presencia de la granada no hace sino remitir a la pareja regia tan ligada a la fundación del Convento. Como ocurre con los santos de la tabla central, los dos Santos Juanes portan filacterias con inscripciones. En este caso sí conocemos el contenido de las mismas. Ambas están tomadas del capítulo 1 del Evangelio de San Juan y contienen los siguientes versículos: en la tabla de San Juan el Bautista: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (San Juan, 1, 29). Para el Evangelista se ha elegido el siguiente versículo: «Y el Verbo se hizo carne, y habitó con nosotros, y nosotros vimos su gloria, gloria cual de unigénito venido del Padre lleno de gracia y de verdad» (San Juan, 1, 14). Las dos inciden en el carácter redentor de Cristo y su doble naturaleza, por lo tanto enlazarían

47. M^a. J. Gómez Bárcena, «El sepulcro del infante Alfonso», (1999), 2001, p. 213 [op. cit. n. 15].

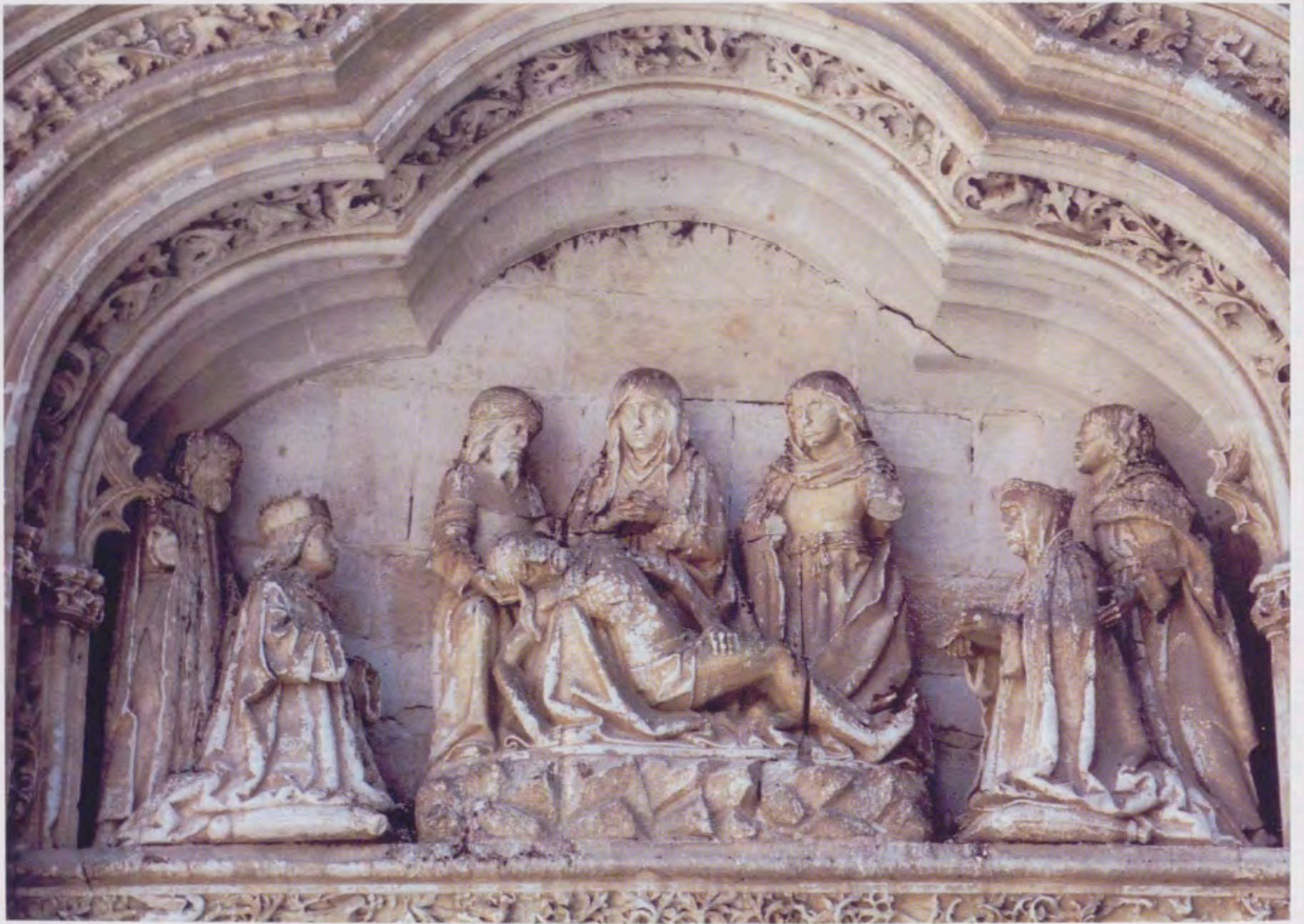
48. Museo Nacional del Prado, *Catálogo de pintura*, Madrid, 1996, Fichas 864 y 871, pp. 264 y 266.

49. A. L. Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, p. 151.

50. Según las noticias de Mayer, *ibidem*.




Anónimo castellano, San Juan Evangelista, finales del siglo XV, Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de San Telmo, San Sebastián, Fotografía: Museo de San Telmo.



Iglesia del Convento de Santa Cruz, detalle del tímpano, finales del siglo XV, Segovia.

51. No olvidemos que en la Carta de privilegio firmada por los Reyes en Medina del Campo en 1504, por la que mandaban erigir la Capilla Real de Granada, se dispuso que la Capilla se a de llamar de Ssant Johan Baptista et de Ssant Johan Evangelista. Véase M. Reyes Ruiz, *Las tablas de devoción de Isabel la Católica. La colección de pintura del museo de la Capilla Real de Granada*, Granada, 2004, p. 6.

con la tabla central y la defensa cristológica planteada en las demás obras analizadas, principal tema del debate judeocristiano. El comienzo de la Redención y su Encarnación se plasmaría en la *Anunciación*, escena visible con el tríptico cerrado, y, una vez abierto, se resolvería el Misterio anunciado por los dos Juanes, Cristo hecho hombre, del que serían testigos privilegiados los Reyes Católicos y Fray Tomás de Torquemada. Es arriesgado afirmar la pertenencia de las tres obras a un mismo conjunto, pero tampoco se puede negar rotundamente, sobre todo, si tenemos en cuenta la condición de patronos regios de los dos Juanes, su representación en la portada de la iglesia y la aparición de la granada⁵¹. Su vinculación directa con la fundación abulense y la Inquisición es resaltada por Torquemada en esta tabla, y la elección de San Juan Bautista y Evangelista estaría justificada por la presencia de los Monarcas. En la portada de la iglesia del Convento de Santa Cruz, los Reyes, arrodillados ante el grupo de la Piedad, están acompañados de los Santos Juanes. También ocurría en el proyecto de retablo que Juan Guas trazó para la iglesia de San Juan de los Reyes, conservado en el Museo Nacional del Prado. San Juan Evangelista ocupa el nicho central, como titular que es del templo, mientras San Juan Bautista acompaña al Rey Fernando el Católico. Finalmente, los dos Juanes flanquean la portada de acceso a la iglesia de Santo Tomás, distinguido el

Evangelista con una granada bajo su símbolo, el águila (véanse figuras 19 y 20 ). Si realmente las tablas de San Telmo hubieran constituido las alas del tríptico, la novedad iconográfica de situar a Torquemada, los Monarcas y sus hijos en la misma tabla central, junto a los personajes santos, y no en las alas laterales a las puertas de la escena sagrada, acompañados de sus mediadores, como viene siendo habitual en la iconografía de este tipo, marcaría un cambio de mentalidad respecto a ejemplos anteriores y respondería al deseo del inquisidor de sacralizar a los principales responsables del movimiento inquisitorial. La introducción de la Familia Real junto al donante de la pintura, en el mismo ámbito espacial de la divinidad, contribuye a abolir cualquier distancia física, fusionando, de este modo, dos realidades en una sola: el mundo sobrenatural y el terrenal⁵².

Resumiendo, podemos decir que la *Virgen de los Reyes Católicos* es algo más que una pintura hispanoflamenca de finales del siglo XV, que procede del Convento de Santo Tomás de Ávila y que, en la actualidad, forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado. Atendiendo a sus orígenes, la tabla es un escaparate en el que se muestra la unidad de la divinidad (Virgen con el Niño) y los personajes santos de la Orden dominica (Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino y San Pedro de Verona) con la Monarquía (Familia Real) y la Inquisición (personificada por el inquisidor Torquemada). Se plasma así el prestigio y eficacia de la institución en la lucha contra el infiel y de quien la representa, Fray Tomás de Torquemada⁵³.



52. Sobre los grados de realidad, P. Philippot, «*Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande des XV^e XVI^e siècles*», *Bulletin, Musée Royaux de Beaux-Arts de Belgique*, 1966/4, pp. 225-243.

53. Para la realización de este trabajo he contado con una beca de investigación de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

Nuevas Adquisiciones

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2007

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MENGES PARA LA DEVOCIÓN DE CARLOS III

Carmen Díaz Gallegos y Javier Jordán de Urríes y de la Colina
Patrimonio Nacional

1. Dado de alta en el inventario de Patrimonio Nacional con el número 10221985, mide 63,4 x 58,2 cm, en óvalo. Para el cuadro, véase la monografía de S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. 1: *Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999, p. 489, QU 1, con bibliografía anterior, y *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. 2: *Leben und Wirken*, Múnich, 2003, pp. 241-243 y 598-599, NN 1/2 (olim QU 1). En el Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez, actual Tocador de Isabel II, colgaba todo el año la tabla del *Cristo crucificado* de Mengs, cuya anatomía fue dulcificada por el pintor, según se desprende del dibujo preparatorio conservado en el Museo Nacional del Prado (E.A. 695) y de las radiografías realizadas a la tabla. En el Oratorio contiguo, que ocupaba el extremo norte del actual Salón de Baile, tenía *La Inmaculada Concepción* de Mariano Salvador Maella (1778).

2. Esta expresión festiva la hemos tomado de una carta de Juan de Chindurza, Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho, que acompañaba al Rey en las jornadas (Biblioteca Nacional de España, en Madrid, Manuscrito 7215).

A comienzos de este año Patrimonio Nacional ha concretado la compra de una importante obra de Anton Raphael Mengs, perteneciente a un particular británico y durante largo tiempo en paradero desconocido: el cuadro ovalado de *La Inmaculada Concepción*, pintado al óleo sobre tabla de caoba, que Carlos III tenía todo el año junto al cabeceero de su cama, ya fuera en el Palacio Real de Madrid o en los Palacios de El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y San Lorenzo de El Escorial, pues trasladaba esta imagen de devoción en las jornadas a los Sitios Reales¹.

Es conocida la «vida filipina de monte en monte» que hacía Carlos III², desplazándose con regularidad previsible a los Sitios Reales establecidos en torno a Madrid. Así, el Rey permanecía en Madrid el mes de diciembre y primeros días de enero, hasta el 7, en que partía hacia El Pardo. De allí volvía a la capital para la Semana Santa y el miércoles de Pascua se trasladaba con la Corte a Aranjuez con idea de disfrutar junto al Tajo la estación de la primavera. A finales de junio regresaba a Madrid y, tras una estancia de unas tres semanas largas en su Palacio Nuevo, salía con destino al Real Sitio de San Ilde-

fonso, para pasar a continuación una parte del otoño, desde el 6 ó 7 de octubre, en San Lorenzo. El 1 de diciembre estaba por lo general de vuelta en Madrid, dando así término al ciclo anual de las «jornadas reales» que mantendría hasta su muerte el 14 de diciembre de 1788, que le llegó, claro está, en su Dormitorio del Palacio Real de Madrid.

Éste había sido decorado durante su reinado con una colgadura de punto de tapicería fina y un ciclo pasionista pintado por Mengs en 1768-1769, compuesto por cuatro sobrepuestas: *Oración en el huerto*, *Cristo a la columna*, *Caída camino del Calvario* y *Noli me tangere*, y entre estas dos últimas la gran tabla de la *Lamentación* —«el quadro de la filosofía», al decir de Azara— y sobre ella la del *Padre Eterno*. Poco tiempo después se añadieron a la decoración del Dormitorio dos pequeñas pinturas «romanas» de Mengs: el cobre de *San Juan Bautista en el desierto*, realizado en 1761, inmediatamente antes de venir a España por vez primera, y la tabla de *Magdalena penitente*, enviada desde Roma en noviembre de 1771. Más adelante fueron incorporadas al Dormitorio otras dos obras del mismo pintor ejecutadas ya en su segunda y



Anton Raphael Mengs, La Inmaculada Concepción, óleo sobre tabla, Palacio Real, Inv. n° 10221985, Madrid, Patrimonio Nacional.

Esteban Boix, La Purísima Concepción, grabado, 1799, en la revista *El Arte en España*, tomo VI, Madrid, 1867, p. 139, Biblioteca Nacional de España, sign. E/102, Madrid.



3. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara [...]*, Madrid, 1780, pp. XLIV-XLV. Esta noticia no difiere de la que aportó Andrés de la Calleja en su «Lista de las pinturas que executó en Madrid D.^o Ant.^o Raphael Mengs, primer Pintor de Cámara, tanto en el Palacio y Sitios Reales de S. M. como para su Real familia y varios particulares en el tiempo que estuvo en el Real Servicio», de 28 de julio de 1779: «Pintó otro cuadro de menos de vara de alto, y tres quartas de ancho de N. S.^a de la Concepción de medio cuerpo, y otro de S.^o Antonio de Padua de igual tamaño a poca diferencia, que S. M. lleva a las Jornadas» (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, signatura 7/CF2), ni de las que dieron en sus libros Ratti (1779), Bianconi (1780), Doray de Longrais (1782), Jansen (1786), Prange (1786), o Fea (1787).

última estancia en España (1774-1777), puesto que no figuran en el inventario de Palacio de 1772 ni consta su envío desde Roma: la tabla ovalada de *La Inmaculada Concepción* que nos ocupa y el lienzo vertical de *San Antonio de Padua*, ahora en Apsley House, Londres.

Hasta hace poco, del cuadro de *La Inmaculada Concepción* sólo se tenía la breve noticia de la *Lista de las pinturas de Mengs* publicada por José Nicolás de Azara en 1780, que omite toda referencia a la iconografía, al formato y al soporte:

Dos quadros casi de igual tamaño, de menos de vara de alto, y tres quartas de ancho, el uno de la Concepción de Nuestra Señora, y el otro de San Antonio de Padua. Los lleva el Rey siempre a los Sitios Reales³.

Sin embargo, en 1781 José Merlo redactaba una *Descripción de las Obras de Pintura, así Históricas como Alegóricas, q.^e S. M. (que Dios gue.) tiene en su Palacio Nuevo de Mad.^d executadas p.^r D.^o Antonio Rafael Mengs, su primer*

Pintor de Cámara, extractada y publicada en fecha reciente, que aporta una cumplida explicación del cuadro de *La Inmaculada*, llena de pormenores:

El de la Concepción tiene dos pies y medio en Círculo, en el que pintó a la Señora de medio cuerpo del tamaño del Natural, está dispuesta de modo que en tan corto espacio se goza perfectamente, hasta del expresivo movimiento de los brazos y manos, que están en actitud de unirse, los ojos elevados al Cielo como que se presentó desde aquel primer instante, y se ofreció a su Dios como una pura Víctima en honor del poder del mui Alto, y oprovio del Dragón ilusor de la primera Eva, y pisado por la segunda.

Una Túnica blanca y Manto Celeste son su hermoso Vestido, todo iluminado por una Luz Celestial, que sobre la Cabeza de la Señora en que tiene un blanco velo vaja del Cielo, es Ymagen mui tierna y de bello gusto.

El manuscrito de Merlo abunda en otros detalles de interés, como que en el Palacio de Madrid el de la *Concepción* estaba colocado sobre el *San Antonio* «y ambos a el lado izquierdo de la Cama entre el Relox de



Roberto Prádez, La Purísima Concepción, dibujo, 1799, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 1237/P, Madrid.

Péndola Real y el Espejo de sobre Mesa», o que estos cuadros eran «de particular devoción y aprecio de S. M., por lo que se conducen a los R.^s Sitios»⁴, como hacían los Príncipes de Asturias y el Infante Don Luis, respectivamente, con sus tablas del *Descanso en la huida a Egipto* del mismo pintor. De hecho, estos cuadros de la *Concepción* y *San Antonio de Padua* desbancaron a otras dos imágenes «de la particular devoción de S. M.» ubicadas en su Dormitorio de Madrid: una «pintura de tres cuartas de caída y más de media vara de ancho, de Nuestra Señora de la Soledad, de medio cuerpo» y el «óvalo de Cristo Ecce-homo, poco más que cabeza, hecha de mosaico, de dos tercias de caída y media vara de ancho, con marco de bronce», es decir el mosaico regalado por el Papa Clemente XII a Carlos y María Amalia con motivo de su matrimonio en 1738⁵.

El cuadro de la *Concepción* pasó con Carlos IV a su Oratorio reservado en el Pala-

cio de Madrid⁶, y allí fue copiado en 1799 por los jóvenes grabadores Roberto Francisco Prádez y Esteban Boix con motivo del concurso convocado por la Real Academia de San Fernando para ese año. Sus estampas y dibujos para grabar, junto a la descripción de Merlo y al estilo de la pintura, han sido determinantes para la identificación del cuadro, del cual Francesco Bartolozzi realizó un grabado «de puntos» en Londres por encargo de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios⁷.

Sabemos también que Carlos IV solicitó la pintura desde su exilio romano, en junio de 1816, indicando entonces que su formato era ovalado⁸. Pero estas gestiones resultaron infructuosas, puesto que *La Inmaculada* había sido sacada de Palacio cuando tuvo lugar la ocupación francesa y Guerra de la Independencia, según leemos en la *Nota de los cuadros que han faltado en el Real Palacio de Madrid* [...], de febrero de

4. J. L. Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, núm. 1133, 1997, p. 528.

5. A. González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Cat. Expo., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 287-292, núm. cat. 65; J. L. Sancho, «El ornato del "Real dormitorio" en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», *DecArt. Rivista di arti decorative*, núm. 2, 2004, pp. 41 y 53, nota 18; idem, «Carlos III y los tapices para el Palacio Real de Madrid: la serie del "Real Dormitorio"», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV, 2004, p. 369.

6. *Inventarios reales. Carlos III*, transcripción F. Fernández-Miranda y Lozana, Madrid, 1988-1991, tomo I, p. 24, núm. 144: «Tres cuartas en círculo. Nuestra Señora con las manos cruzadas sobre el pecho: original de Mengs ... 10.000».

7. J. Jordán de Urríes y de la Colina, «Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVIII, núm. 36, 2000, p. 74.

8. I. J. Rose Wagner, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1983, tomo I, pp. 131 y 153, nota 74.

9. Archivo General de Palacio, Fernando VII, caja 387/6. «Nota de los cuadros que han faltado en el Real Palacio de Madrid, y en los R.⁵ Sitios de Aranjuez, S.¹¹ Lorenzo, S.¹¹ Yldefonso y sus respectivas casas de campo pertenecientes al Real Patrimonio de S. M.», redactada el 4 de febrero de 1818, *cf.* J. Jordán de Urries y de la Colina, 2000, p. 82, nota 14 [*op. cit.* n. 7]. Había sido registrado en Palacio en 1808 («Vierge les bras croisés, R. Mengs: belle Intention», véase J. L. Sancho, «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S. M. C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, tomo CLXIX, núm. 665, Madrid, 2001, p. 114, núm. 227) y en 1811 (J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, p. 88, núm. 334).

10. *Catalogue of Old Pictures the property of a Gentleman; also Pictures of the late Lady Wetherall; and from numerous private collections and different sources: which will be sold by auction by Messrs. Christie, Manson & Woods [...] On Saturday, April 18, 1903 [...]*, p. 9: «RAPHAEL MENGES. / 41 THE MADONNA - oval / On panel - 25 in. by 22 1/2 in.», con la anotación a pluma del precio de remate («21,0» libras esterlinas) y el nombre del comprador («Grant»).

11. [G. C. Amaduzzi], *Adunanza tenuta dagli Arcadi in morte del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs, detto in Arcadia Dinia Sipilio*, Roma, 1780, pp. LVI-LVII; S. Roettgen, 1999, pp. 27-28, Kat. Nr. 3 [*op. cit.* n. 1].

12. S. Stratton, «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, núm. 2, 1989, p. 35, fig. 26.

13. *Ibidem*, pp. 3-6 y 115-116; E. Martínez Albesa, «La Inmaculada en la historia de la devoción cristiana», *Eclesia*, XVII/4, 2003, pp. 463-490.

1818, que precisa por vez primera el soporte: «Otro [cuadro], tabla en círculo, tres cuartas su diámetro. N.³ S.³ con las manos cruzadas sobre el pecho: original de Mengs»⁹. Es probable que esta tabla de pequeño formato formara parte del equipaje del Rey intruso, y tenemos noticia de que fue llevada a Gran Bretaña, donde se puso a la venta, en Londres, en 1903¹⁰.

La pintura representa a la Virgen María bajo la advocación de su Inmaculada Concepción, con una enorme semejanza formal, que no iconográfica, con la *Virgen* vestida de blanco que Mengs guardó para sí y Azara compró en la testamentaria del pintor (Musée du Louvre, N.º inv. RF 1997-24)¹¹. Son escasísimas las Inmaculadas vestidas únicamente con una túnica cándida, lo que se ha venido interpretando como una manera de destacar la pureza de María. Suzanne Stratton, en su pormenorizado estudio iconográfico de la Inmaculada Concepción, aporta datos acerca de la imagen de María *Tota pulchra* que pueden ser clarificadores para entender esta variante. Hace referencia al «Ahrenkleidjungfrau» alemán, y cita expresamente una xilografía tardo-medieval donde se presenta a María en el templo, antes de prometerse en matrimonio con San José, como una mujer joven, con las manos unidas en oración y los cabellos sueltos sobre los hombros. No se trataba, en principio, de representar la Inmaculada Concepción sino de hacer hincapié en la perpetua virginidad de María. Este modelo iconográfico de la Virgen *Tota pulchra* pasará, según la teoría de Stratton, a adaptarse al nuevo propósito de exaltar el misterio de la Inmaculada Concepción¹².

Por otro lado, la *Concepción* de Mengs destinada a la devoción de Carlos III se atiene a las normas tradicionales españolas del siglo XVII de representar a María Inmaculada según la visión de San Juan en la Isla de Patmos, recogida en el libro del *Apocalipsis* (12, 1-2):

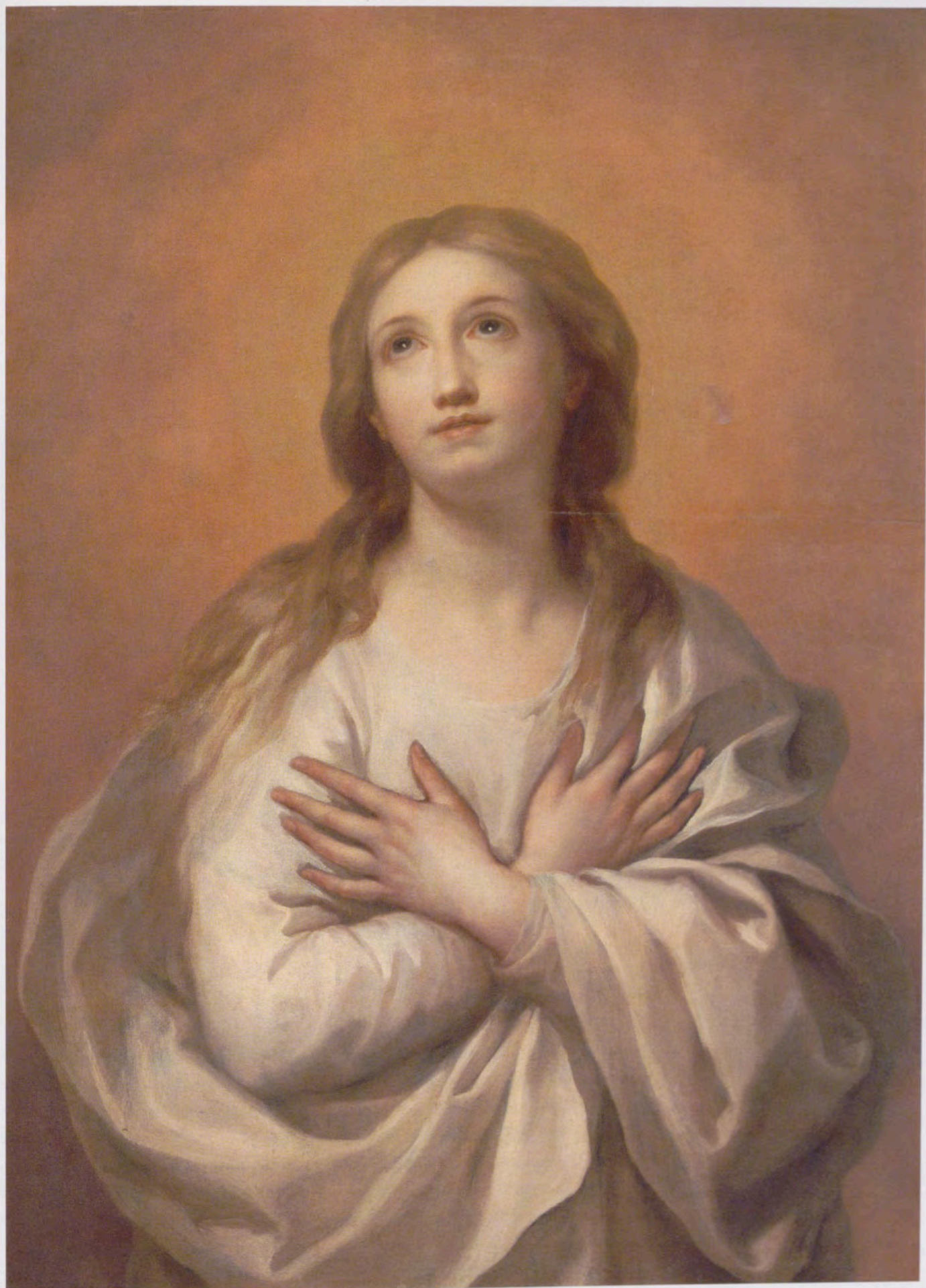
«Apareció una figura portentosa en el cielo, una mujer envuelta en sol, la luna bajo sus pies, coronada de doce estrellas», si bien debe hacerse la salvedad de que *La Inmacu-*

lada de Mengs se aparta del tipo de representación compleja y demasiado descriptiva característica de algunos maestros del Barroco, para plasmar una imagen que por su propia sencillez y belleza favorece la contemplación, y que en su rostro se asemeja a los modelos femeninos de Guido Reni, de mirada alta y extasiada.

La concepción de la Virgen María sin mancha de pecado original fue una idea originaria de la iglesia griega, donde, ya en el siglo II, esta devoción mariana era una realidad. Pronto pasó a Occidente y, a pesar de las tortuosas implicaciones teológicas de la doctrina, el culto a la Inmaculada Concepción siguió creciendo y se fue incorporando a la liturgia.

Fue precisamente en España donde el culto a la Inmaculada tuvo grandes defensores, teólogos y clérigos, aunque fue favorecido de manera especial por los Reyes. El aliento para la Inmaculada Concepción comienza en la Corte de los Reyes de Aragón, continúa con los Reyes Católicos y se extiende por toda la Península cuando España acaba unificándose bajo su reinado. Este apoyo queda menos explícito bajo los reinados de Carlos V y Felipe II, no porque ellos no profesaran devoción personal a la Inmaculada Concepción, sino por evitar cualquier argumentación teológica que pudiera provocar la oposición de los reformadores protestantes. El apoyo de la doctrina en este período quedó en manos de las Órdenes que la defendían, en especial los franciscanos y la recién fundada Compañía de Jesús. Aunque el Concilio de Trento no avaló la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, el asunto siguió planteándose y los «inmaculistas» españoles estuvieron determinados a que alcanzase el rango de dogma, con la ayuda de los Reyes. Es sabido que tanto Felipe III, como Felipe IV y Carlos II pusieron todo el peso del poder de los Habsburgo españoles al servicio de esta causa¹³.

En el siglo XVIII la nueva Dinastía retomó la defensa de la doctrina de que la beatísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue preservada inmune de toda mancha de culpa original por singular



Anton Raphael Mengs, La Inmaculada Concepción, óleo sobre lienzo, Département des Peintures, N° inventaire RF 1997-24, Fotografía: RMN, Hervé Levandowski, Museo del Louvre, París.



Anton Raphael Mengs, La Inmaculada Concepción, detalle, óleo sobre tabla, Palacio Real, Inv. n° 10221985, Madrid, Patrimonio Nacional.

privilegio y gracia de Dios omnipotente. Felipe V, con las Cortes de Aragón y Castilla (1713) y con los Obispos de la nación (1732), pediría expresamente al Sumo Pontífice su declaración dogmática. La devoción personal de su hijo Carlos III le llevó a favorecer a los Concepcionistas franciscanos —por ejemplo con la fundación del convento de San Pascual Bailón en Aranjuez, con el cuadro del santo tutelar por Mengs— y llegó a tener incluso repercusión en la vida pública. Buena prueba de ello es haber declarado a la

Inmaculada Concepción patrona universal de España y demás reinos de la Monarquía (los de Hispanoamérica y Filipinas) e instituir la nueva Orden que llevaría su nombre bajo el patrocinio de dicha devoción mariana. La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, destinada a premiar y singularizar a personas beneméritas y adeptas al Monarca, fue instituida por Decreto de 24 de octubre de 1771 en acción de gracias por el nacimiento, mes y cinco días antes, del Infante Don Carlos Clemente, primogénito de los



Príncipes de Asturias. Este feliz alumbramiento, que prometía la continuidad dinástica de la Casa de Borbón en España, daría probablemente lugar al encargo de la gran tabla de *La adoración de los pastores*, o «Nacimiento», de Mengs (Museo Nacional del Prado, P2204)¹⁴. El Papa Clemente XIV confirmó por bula la institución de esta nueva Orden, otorgándole indulgencias y otras gracias espirituales. Después de un largo proceso el Papa Pío IX designaría el 8 de diciembre de 1854 el misterio de la In-

maculada Concepción de María como dogma de fe de la Iglesia Católica¹⁵.

Gracias a las gestiones de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y de Patrimonio Nacional se ha podido recuperar esta bella e importante obra de Mengs, perdida hace casi doscientos años, que formó parte esencial de la devoción privada de Carlos III y le acompañó en sus oraciones hasta el momento mismo de su muerte.

Anton Raphael Mengs, La Inmaculada Concepción, detalle, óleo sobre lienzo, Département des Peintures, N° inventaire RF 1997-24, Fotografía: RMN, Hervé Lewandowski, Museo del Louvre, París.

14. J. Jordán de Urries y de la Colina, «Adoración de los pastores, La [Menges]», en la *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, 2006, tomo II, pp. 333-334.

15. W. Rincón García, «Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III», *Fragments*, núms. 12-13-14, 1988, pp. 145-161.

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2007

ESTUDIO Y RESTAURACIÓN DEL RELOJ DE CUATRO FACHADAS DE THOMAS HILDEYARD

Manuel Santolaya Sánchez / *Patrimonio Nacional*

Durante más de doscientos años han estado circulando por el mundo dos impresiones de un folleto en el que, además de describir con todo lujo de detalles las características y complejidades de un reloj de cuatro fachadas, se adjuntaban cuatro hermosas láminas plegadas en las que, a tamaño natural, se dibuja con toda fidelidad cada una de ellas¹.

Una de las ediciones, en latín, está fechada en Lieja en 1726; la otra, inglesa, es del año siguiente. Su título reza *Chronometrum mirabile Leodiense*, y su autor es Thomas Hildeyard, Profesor de Matemáticas en el Colegio Inglés de Lieja.

Hildeyard, nacido en Londres el 3 de marzo de 1690, ingresó en la Compañía de Jesús en septiembre de 1707; enseñó Filosofía, Teología y Matemáticas en el Colegio Inglés de Lieja, como ya se ha dicho. Años más tarde, entró como Capellán de la familia Bodenham, en su residencia de Rotherwas. En 1743 fue nombrado Director del Colegio de San Francisco Javier, en cuyo cargo murió tres años más tarde.

Siguiendo su pista, en el *Suplemento a la Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús*,

editado en Roma en 1814, el Padre Caballero deja constancia de que Hildeyard había publicado esa descripción, añadiendo además que «algunos de sus relojes están en Holt y en Rotherwas».

La bibliografía antigua sobre relojería siempre puso en duda la existencia de algún ejemplar del reloj descrito e incluso que éste llegase a construirse².

Sin embargo, Patrimonio Nacional cuenta en su Colección con el reloj número de inventario 10055705; se trata de una pieza de sobremesa, de bronce pulido; su mueble es de caja cuadrada a la manera de los ingleses, va moldurada y en las esquinas lleva adosadas columnas toscanas con entablamento, y, sobre él, cuatro ampollas de vidrio con adornos de bronce, que le dan aspecto de fanales de barco a tamaño reducido; la parte superior es cupuliforme, truncada, y sobre ella va colocada una esfera mapamundi encerrada en otra mayor de cristal de roca, figurando una esfera armilar con sus líneas en oro y los signos del zodiaco. En cada una de las fachadas lleva una esfera plateada con múltiples indicaciones.

1. Fechadas en 1725, y firmadas por Petrus Balthazar Bouittats, han sido recientemente adquiridas por Patrimonio Nacional en la casa de subastas Christie's.

2. «Clocks and Watches, An Historial Bibliography», Londres, 1951; P. Guerin, y A. Thiry, «Horloge astronomique liégeoise dans le bureau du roi d'Espagne», en *Horlogerie ancienne*, nº 49, en Besançon, 2001.



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la fachada principal, Patrimonio Nacional, Madrid.

Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la fachada segunda, Patrimonio Nacional, Madrid.





Reloj de cuatro fachadas, Láminas de las fachadas principal, segunda, tercera y cuarta, en la obra *Chronometrum mirabile Leodiense*, 1725, firmada por Petrus Balthazar Buttats, Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10221959, 10221961, 10221960 y 10221962, Madrid.



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalles de las fachadas tercera y cuarta, Patrimonio Nacional, Madrid.

Se trata de una pieza del siglo XVIII que imita la tipología de las obras del XVI.

De las escasas publicaciones que se han ocupado de la Colección de Relojes de Patrimonio Nacional, cabe destacar la de Paulina Junquera, *Relojería Palatina*³, en la que cita esta pieza como el reloj más antiguo de la Colección. Lo data erróneamente en el siglo XVII, lo denomina ya como de «cuatro fachadas», y lo cataloga como «obra excepcional y extraordinaria cuyo autor se desconoce».

A lo largo de los años, el destino no fue muy favorable con piezas tan singulares. Quienes conocieron el texto del que hemos hablado al principio no tuvieron constancia de la existencia material del reloj, y quienes tuvieron acceso a éste desconocían el texto de su descripción.

Es otra vez Paulina Junquera, ya en 1973, quien publica por primera vez el reloj

junto con los grabados de Petrus Balthazar Bouittats, y atribuye su autoría a Hildeyard⁴.

El reloj de Thomas Hildeyard es una máquina muy compleja de ejecución admirable. Lleva un motor a resorte con tracción por caracol y cadena; su escape es de paletas con rueda catalina y péndulo corto; tiene múltiples accionamientos y transmisiones para conseguir las indicaciones y movimientos que se van a describir a continuación, siguiendo el relato de su propio autor⁵.

FACHADA PRINCIPAL

«En la que se muestran los años, los meses, los días de la semana, los días del mes, las salidas y puestas de sol, las horas a nuestra manera y a la de Italia, las fases de la luna, la duración de los días, los solsticios y los equinoccios.

3. P. Junquera, *Relojería Palatina. Antología de la colección Real Española*, Roberto Carbonell, Madrid, 1956.

4. Ídem, «Relojes astronómicos en las colecciones de los Palacios Reales», *Reales Sitios*, n° 36, Madrid, 1973, pp. 66-67.

5. Seguimos la versión de N. Blandford publicada en Londres en 1724.

Este frente, además del círculo horario que ocupa gran parte de él, tiene un pequeño círculo en cada esquina con los días de la semana, el día del mes, los meses y los años del Señor. Es muy particular cómo el mecanismo que regula el día del mes, hace la corrección en los meses de treinta días: abril, junio, septiembre y noviembre, así como en febrero, por lo cual el día del mes es siempre verdadero.

En la mitad de este frente hay un gran círculo horario dividido en veinticuatro horas, medias y cuartos. El fondo dorado y con tres placas o sectores de acero pulido. Se representa así el tiempo diario de acuerdo con el alargamiento o acortamiento de éste, en curso del año sobre la parte dorada y los sectores representan las noches en igual proporción. La duración del día y de la noche se muestra por la subida o bajada de estos dos sectores de tal manera que en el "equinoccio" el área está dividida en dos partes iguales y por lo tanto, los días y las noches son iguales. Desde el solsticio de invierno, cuando los días comienzan a alargarse, se descubre una mayor proporción de parte dorada, bajando o acortándose los sectores de acero, hasta llegar al solsticio de verano,

en que se vuelve a invertir el ciclo, acortándose los días.

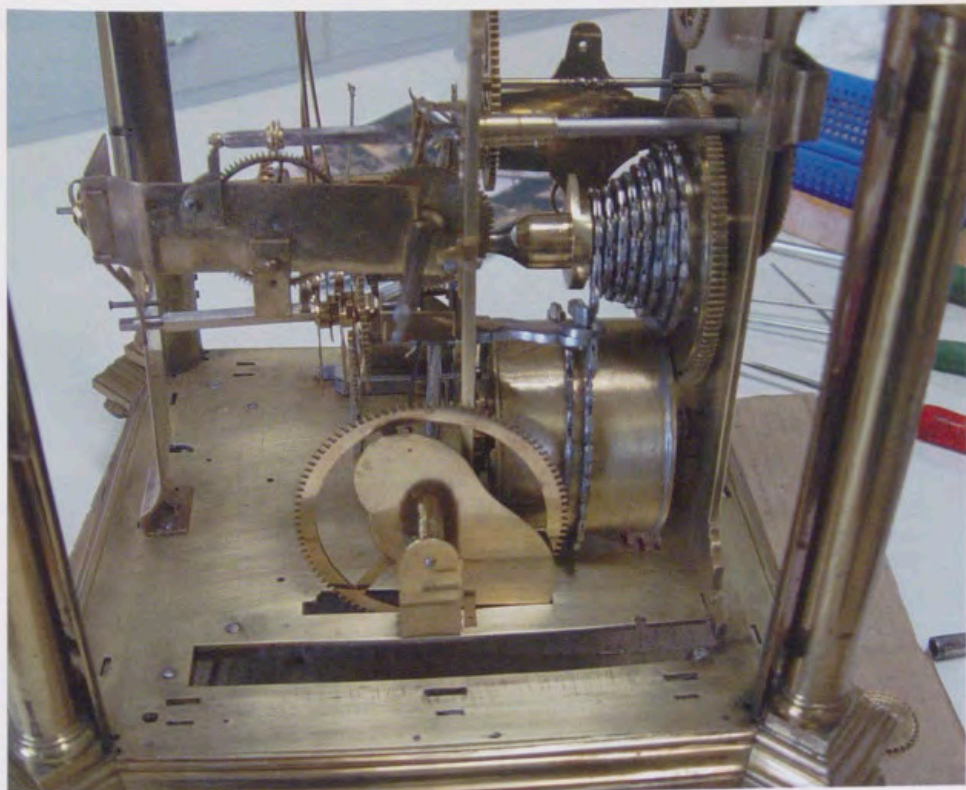
Ello representa perfectamente la duración del día y de la noche. Está también representado por medio de un "sol" que aparece y desaparece por entre las placas de acero, la salida y puesta del sol.

A un costado del círculo horario aparece un pequeño globo que porta un movimiento de rotación mensual y muestra los diferentes aspectos del realce de la luna, presentando las mismas fases que aparecen en el firmamento. En el costado opuesto, se haya un círculo con la hora a la manera italiana, esto es, con la puesta de sol a las veinticuatro horas. En esto hemos seguido el estilo de los matemáticos. Debajo del círculo horario se señala el lugar del sol en el zodiaco».

FACHADA SEGUNDA

«En la que aparecen las fiestas móviles, la edad de la luna y una escala con higrómetro.

En la parte central aparece una espiral de dos revoluciones, con un índice señalando el día o edad lunar.



Thomas Hildyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle del motor por tracción por cubo-caracol, Patrimonio Nacional, Madrid.



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, Regleta colocada por Bartholony en su restauración, Patrimonio Nacional, Madrid.

Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la aguja retráctil de la edad de la luna, Patrimonio Nacional, Madrid.

Para la comprensión de esto, diremos que sobre la espiral están señalados dos meses lunares de acuerdo con el orden del calendario. Del día uno al treinta del primer mes en la primera mitad del círculo. La otra mitad es para el segundo mes del uno al veintinueve, en la parte exterior. Puesto que los meses lunares constan de treinta o veintinueve días.

Para que el índice recorra esta espiral, es necesario que sea retráctil.

La novedad de este descubrimiento es que el índice, después de dar la primera vuelta, no vuelva a recorrer los mismos puntos (caso de los óvalos de Lions y de los cuadrados, triángulos y octógonos de Schottus), sino que continúe recorriendo los puntos restantes de la otra mitad.

En la parte superior existe un calendario con las fiestas móviles del año con el día en que caen, sin tener que alterarlo en cada año, pues el reloj lo cambia por sí solo.

En la parte inferior aparece un dial sobre el que un pequeño pájaro con las alas expandidas, indica con el pico, los grados de humedad (higrómetro).

Las fiestas móviles que se indican son las siguientes:

- Letra Dominical.
- Número Áureo.
- Epacta.
- Septua Gesima.
- Ceniza.
- Pascua.
- Ascensión.
- Pascua del Espíritu Santo.
- Hábeas Cristie.
- Indición Romana.

Llegados a este punto de la descripción del propio Hildeyard tenemos que señalar que hoy en día todas estas fiestas se corres-

ponden a las de los años comprendidos entre 1789 y 1804, pues la regleta en donde se indican las fiestas móviles es posterior a su fabricación. Durante los trabajos de restauración se ha podido comprobar que debajo de ésta que ahora es visible se encuentra la original, grabada directamente sobre la esfera.

De igual manera podemos afirmar que el disco en que se señalan los años también es posterior; indica los años correspondientes entre 1789 y 1804, siendo, como ya sabemos, la construcción del reloj anterior; posiblemente todos estos cambios fueran realizados por Miguel Bartholony en una restauración que ejecutó antes de 1775 y de la que hablaremos más adelante»⁶.

FACHADA TERCERA

«En esta fachada es en la que se señalan las horas del día y de la noche, con minutos y segundos, así como la salida y la puesta del sol en la mayor parte del mundo.

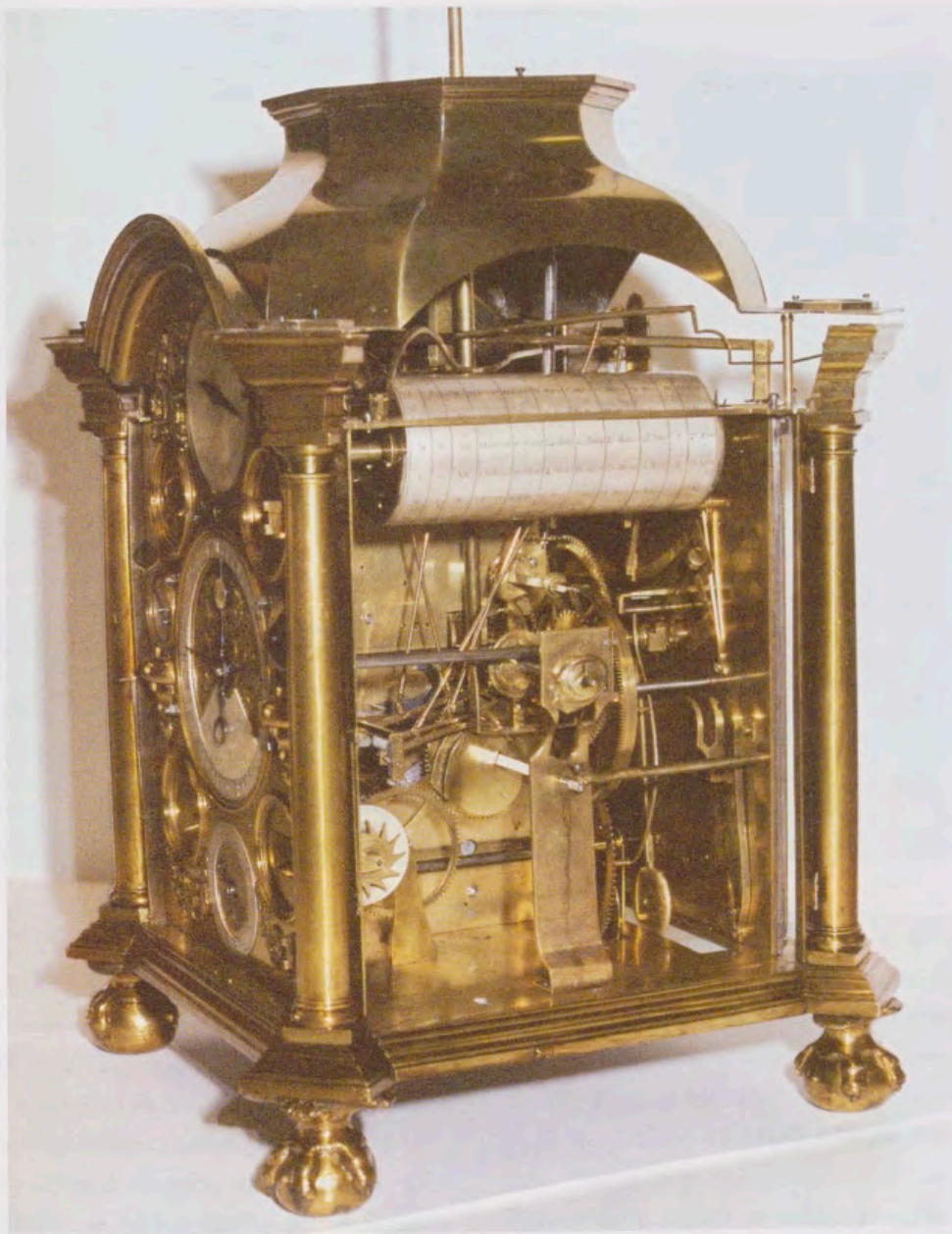
Una proyección del hemisferio norte da una vuelta alrededor de su centro en un disco plateado dividido en veinticuatro horas.

Se distingue el día de la noche por un alambre que se extiende entre dos puntos diametralmente opuestos del círculo (círculo del ecuador) y que por medio de un movimiento anual, se traslada en la línea de los polos hacia arriba y hacia abajo.

Teniendo representado el horizonte del sol, se sabe en todo momento la salida o puesta de sol, donde está el día y donde está la noche en la mayor parte del mundo habitado.

De la misma manera, puede ser visualizada qué hora del día o de la noche en cualquier lugar de este hemisferio.

6. Fiestas móviles correspondientes a los años 1789-1804 (véase cuadro en el 5).



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la transmisión del disco de las fiestas móviles, Patrimonio Nacional, Madrid.



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle del grabado original de las fiestas móviles, Patrimonio Nacional, Madrid.

Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle del anverso del disco de la hora universal, grabado por Francisco Asensio, Patrimonio Nacional, Madrid.



En la parte superior hay dos círculos de minutos y de segundos».

FACHADA CUARTA

«Es en la que se ve la salida y puesta de las estrellas fijas, los grados de frío y de calor, con índice de ecuación y la indicación de la reserva de cuerda del reloj.

Se muestran en un gran círculo, en sus respectivos sitios, las constelaciones. Desde el polo ártico al trópico de capricornio.

Trasladándose alrededor del polo por un movimiento anual, retrógrado al orden de las horas, trabajadas en un dial exterior. Sobre el centro y por un movimiento diurno, gira en sentido contrario una media luna dorada representando nuestro horizonte, con un índice indicando la hora.

Encima un pequeño pájaro sirve de indicador de un termómetro con los diferentes grados de temperatura.

Abajo, en un lado, un índice de ecuación para la regulación del reloj. Al otro se da un índice para conocer los días de reserva de cuerda».

LOS PILARES

«Donde se muestran los flujos y reflujos de las mareas en varios puertos de Europa.

En el remate de los cuatro pilares se hallan situadas cuatro pequeñas ampollas de vidrio, indicando el flujo y el reflujo del mar en Calais, Dunkerque, Dieppe y Texel.

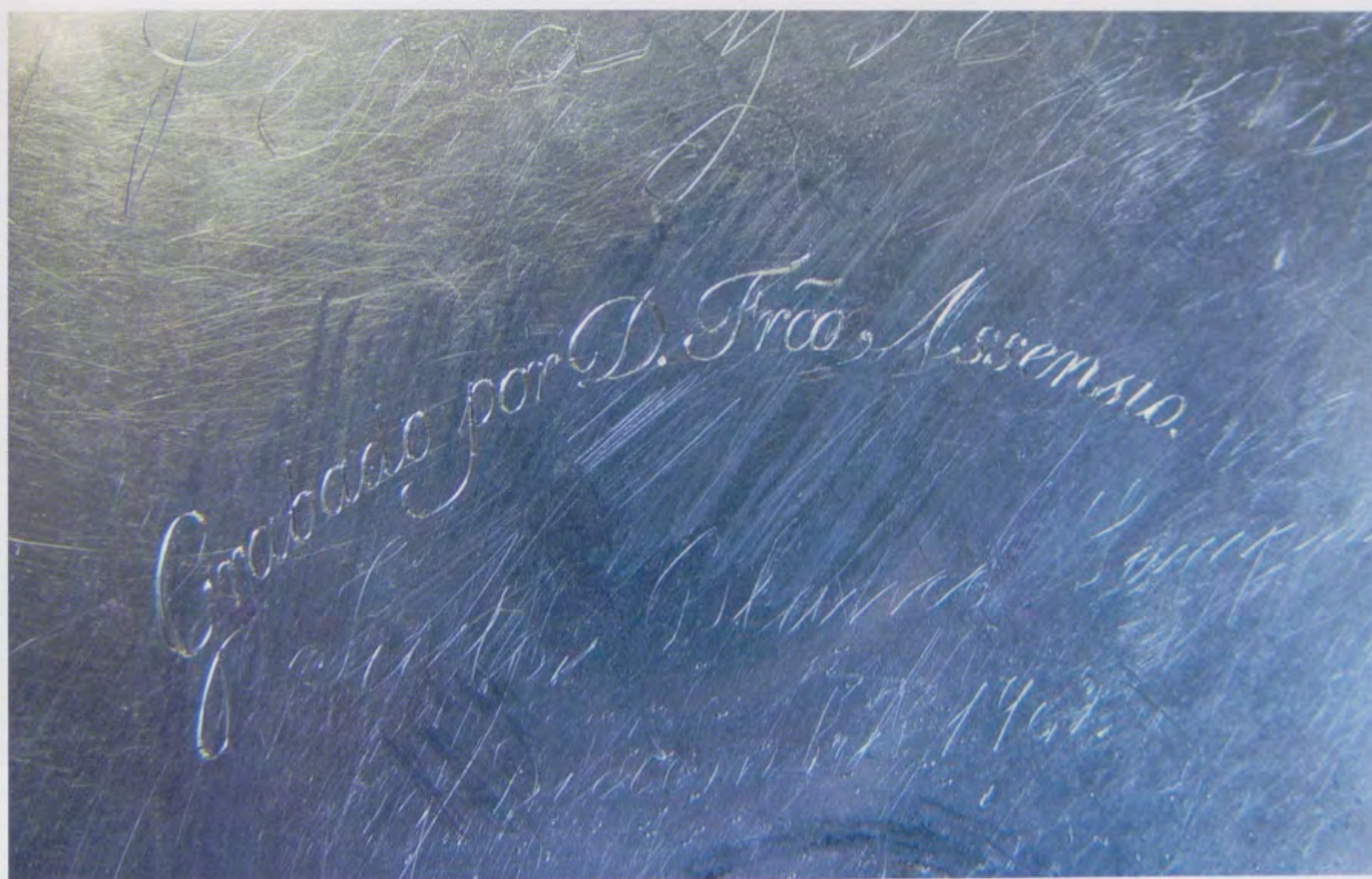
En cada una de estas ampollas, hay tres marcas doradas y una cierta cantidad de agua que sube y baja a imitación de las mareas y una exacta correspondencia con su variación.

Tenía pensado añadir otras cuatro en los arcos superiores para Londres, Lisboa, Cádiz y Argel».

LA CÚPULA

«En la cual una esfera de vidrio muestra el sistema del universo.

Sobre la parte superior del reloj, aparece una esfera de vidrio de cinco pulgadas de diámetro, en la que están muy elegantemente grabadas las constelaciones o estrellas fijas de la bóveda celeste, distinguidas por sus



propias figuras, con la eclíptica, ecuador y trópicos en oro.

En el centro de la esfera, el globo terráqueo dividido en varias partes, con doce meridianos, el ecuador y los trópicos.

Entre el globo y la esfera de vidrio, aparece el sol, suspendido, que da una perspectiva del sistema y los movimientos del universo. El globo terráqueo gira alrededor de su eje una vuelta diaria.

Se indica qué partes de la tierra se iluminan con los rayos del sol y qué estrellas se ven desde cualquier parte y otras curiosas materias».

RESTAURACIONES ANTERIORES DOCUMENTADAS

El relojero flamenco Fernando Nizet, natural de Lieja, vino a España en 1747 para sustituir en la dirección de la Escuela-Fábrica de Relojes de la puerta de San Bernardino al Maestro Bourgois.

Se dio a conocer en la Corte y recibió el encargo, por parte del Mayordomo

Mayor de la Reina, de la compostura de este reloj. Como ningún relojero había sido capaz de acometer con anterioridad este trabajo, al concluirlo felizmente, solicitó el título de Relojero de Cámara, que le fue concedido el 24 de septiembre de 1756 con seis mil reales anuales de sueldo. Así quedó al cuidado del reloj en el Palacio del Buen Retiro⁷.

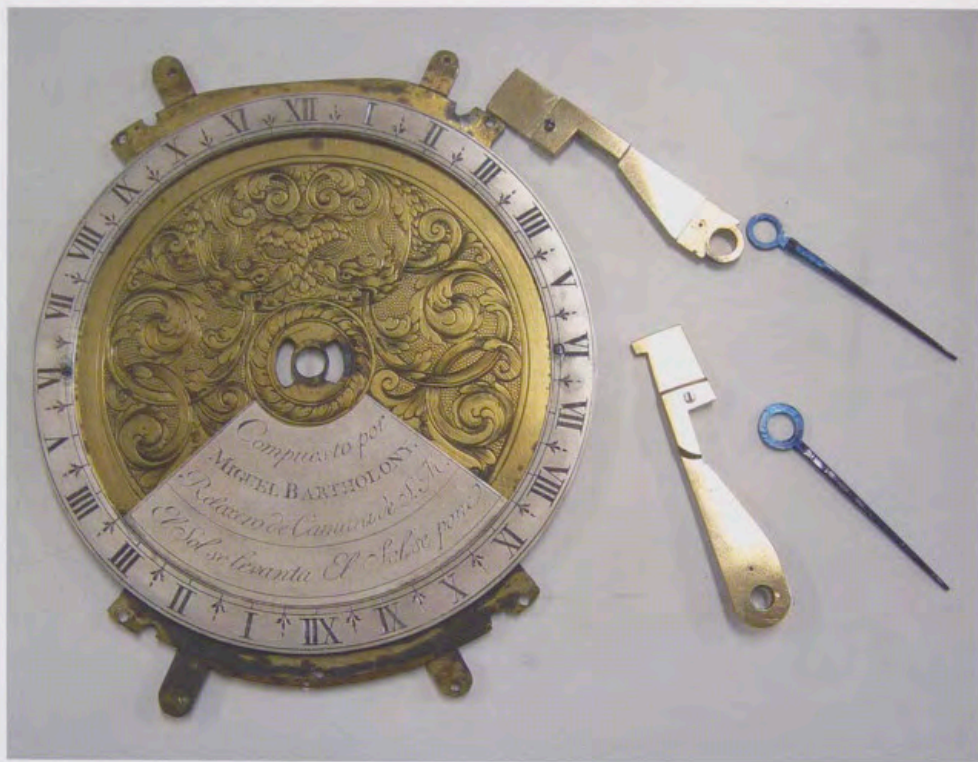
Según Paulina Junquera⁸, en la restauración realizada por Bartholony participó también Francisco Asensio, grabador y oficial segundo de la Real Biblioteca. Éste llevó a cabo el grabado a buril de las esferas en lámina de plata, para lo que se le facilitó como modelo, al menos para la esfera terrestre, según él cuenta «un bello reloj inglés, propiedad del difunto Rey Carlos III». Sin duda se refiere al Braket de Ellicott, que actualmente se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Durante la restauración efectuada en 2005 se ha podido comprobar que en las traseras de las esferas figura la firma del grabador, «grabado por D^o. Francisco Asensio». También aparecen, rayadas a buril, las firmas de Justo Blanco San Pedro y de Peña y

Thomas Hildyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle del reverso del disco de la hora universal, con la firma del grabador Francisco Asensio y rayada a buril, con posterioridad, la de Peña y Sobrino, Patrimonio Nacional, Madrid.

7. Archivo General de Palacio, Personal, caja 740, expediente 7.

8. P. Junquera, 1956, pp. 40-41 [op. cit. n. 3].

Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la placa con la firma de Bartholony, Patrimonio Nacional, Madrid.



Sobrino, que sin duda debieron hacer alguna reparación parcial en este reloj.

Miguel Bartholony dejó también memoria de su trabajo al grabar en la esfera principal «compuesto por Miguel Bartholony», lo que motivó que durante muchos años se le considerase el autor de la pieza.

Además de los cambios ya reseñados en estas dos restauraciones antiguas, se han observado otras transformaciones realizadas sobre el proyecto original, de las cuales desconocemos su autoría y podrían datar de los años setenta del siglo pasado, según referencia de Junquera⁹.

A partir de los datos de que disponemos se puede afirmar que, en la fachada principal, se ha sustituido el disco del semanario, situado arriba y a la izquierda, por el del paso diario de los planetas, y el semanario se ha pasado a la parte superior, en un dial plateado con aguja indicadora.

En el disco horario se han sustituido las placas de acero pulido, que indicaban el alargamiento o retraso de las noches, por agujas extremas que hacen sus veces.

En la fachada tercera, se ha cambiado el disco plateado de hora universal y se ha puesto un indicador o regleta para la determinación de los países a que corresponde la misma hora.

En las ampollas de las mareas, además de sustituir éstas, se han sustituido los depósitos de agua.

También han sido transformados los sistemas de higrómetro y termómetro.

RESTAURACIÓN REALIZADA EN EL AÑO 2005

Al tratarse de un reloj tan complicado, y carecer de experiencia relativa a otras maquinarias semejantes, la restauración ha sido bastante laboriosa y a la vez excitante; poder tener entre las manos una pieza de tal categoría, única en su género, tan bien realizada y de tal complejidad, ha sido apasionante.

Debido a que durante un largo periodo de tiempo no se había restaurado la maquinaria, y a que en alguna ocasión se engrasó sin limpiarla previamente para que aguantara más tiempo sin tener que desarmarla, el reloj tenía grandes desgastes en los centros de todas las ruedas.

También tenía varios pivotes de las ruedas a punto de partirse, debido al desgaste que presentaban.

La maquinaria en los últimos años no ha sufrido mucho, en parte por la poca

9. Ídem, 1973, p. 66 [op. cit. n. 4].



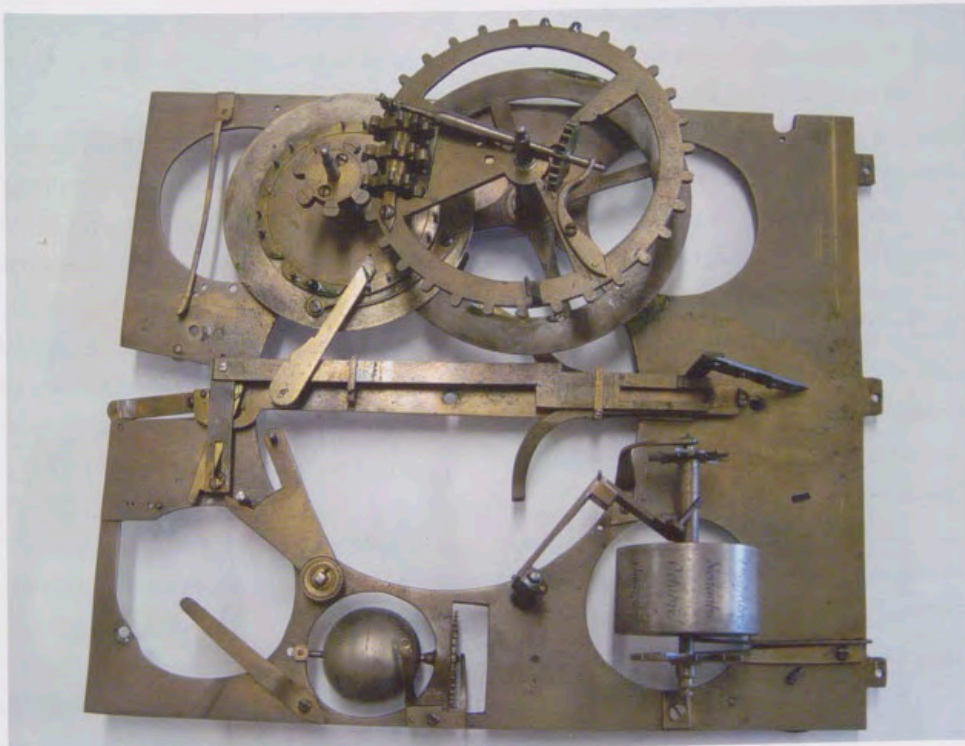
Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, proceso de restauración, Patrimonio Nacional, Madrid.

fuerza que tenía el muelle real, que, como puede verse en la fotografía, estaba totalmente rendido. De hecho, el reloj, que es de ocho días / cuerda, sólo duraba en marcha día y medio.

Debido a la falta de fuerza y los desgastes, en una fecha que desconocemos, le fueron anuladas todas las transmisiones de los calen-

darios, diarios, semanarios, fases lunares, etc., consiguiendo así que fuera el escape el único que hiciera tiro de la maquinaria y pareciera que el reloj estaba funcionando, cuando en realidad no realizaba sus funciones.

Para la restauración del reloj se ha desarmado completamente tanto la maquinaria como el mueble. Se han rectificado los



Thomas Hildeyard, Reloj de cuatro fachadas, detalle de la trasera de la esfera principal, Patrimonio Nacional, Madrid.

pivotes de la rueda primera, tercera, escape y árbol de paletas; se han fabricado centros en bronce para estas ruedas; se ha reparado todo el conjunto del escape, los desgastes de la rueda de escape y de las paletas, además de la rueda de corona.

Se ha sustituido el muelle real, que, como nos indica Thomas de Hildeyard en el manual de descripción del reloj, es un muelle que presenta gran complicación.

El muelle real es de unas dimensiones, y de tal fuerza, que no tiene comparación con ningún muelle de los que estamos acostumbrados a encontrar en relojes de gran tamaño.

Para la reproducción del muelle se ha contactado con diversos fabricantes en Inglaterra, Suiza y Alemania. Fue un francés quien se comprometió a realizar un muelle respetando las características de dureza, temple, y, por supuesto, dimensiones, del muelle original¹⁰.

El sacar el muelle de las bridas en las que viene de fábrica y colocarlo en el barrilete ha sido una tarea muy complicada que ha obligado a ejecutarla a mano.

La maquinaria no tenía nada de juego entre platinas, lo que también frenaba el rodaje, provocando que necesitase más fuerza para mover tanta transmisión. Tenía los puentes de las transmisiones torcidos para evitar que engranasen los rodajes que les transmiten.

También se han sustituido los pasadores y la tortillería, que no correspondía a la época, y otros que tenían la rosca aplastada para evitar que se pasaran.

Las patas estaban sujetas mediante tornillos pasantes y con tuercas; todo ello ha sido sustituido por rosca métrica y se ha fabricado tortillería similar a la de la época.

En la esfera tercera, se ha restaurado la ballesta que atraviesa el Hemisferio Norte y que, con sentido de traslación vertical, nos indica si es de día o de noche.

Los discos de plata de las cuatro esferas se han limpiado y protegido con goma laca para conservar por más tiempo su tono.

Los discos de los calendarios y los rodillos de las fiestas se han plateado conservando el tono de época.

En la esfera principal, se ha reparado el puente de la rueda que transmite movimiento a la esfera que indica la hora a la italiana.

Asimismo, se han reparado las palancas que accionan el cambio del disco del calendario, así como el muelle que actúa sobre dicha palanca.

Los discos del calendario rozaban en la contra-esfera, por lo que estaban arañados y en mal estado; se limpiaron, ajustaron y se platearon; la palanca del semanario, que también rozaba en el trinquete, se reparó, y el calendario quedó funcionando perfectamente.

La cadena de transmisión cubo-caracol se ha limpiado con ultrasonidos y se ha engrasado; se ha conseguido así que los eslabones recuperaran movimiento en toda su longitud, pues antes estaba rígida en la mayor parte de ella, debido, por un lado, a la suciedad, y, por otro, a haber permanecido tantos años en la misma posición el 70% de su longitud.

La suspensión, que es de hilo, se ha sustituido.

El mueble se ha desarmado en su totalidad y se han limpiado todas sus piezas; se han reparado y ajustado partes que tenía sueltas, y se ha sustituido la tortillería que no correspondía con la época.

En la limpieza del mueble se ha respetado la capa de laca que protege el bronce y que, con el paso de los años, ha adquirido un tono acaramelado que le da un aspecto magnífico y que, efectuando una limpieza exhaustiva, se habría perdido.

Se ha restaurado la linterna de indicación de las mareas correspondiente a la ciudad de Dieppe, pues tenía roto uno de sus brazos y suelto el vidrio de la escala de nivel.

Después de todo lo indicado se han vuelto a montar sus componentes, una vez limpios y ajustados, y el mueble del reloj ha quedado en perfecto estado.

FUNCIONAMIENTO Y PUESTA EN MARCHA DEL RELOJ

El reloj tiene una máquina rectangular con motor a resorte mediante cubo-caracol y es de ocho / días de cuerda.

10. El muelle real ha sido suministrado por la firma Jesús Revuelto (Puerta del Sol número 11) y fabricado en Francia por Tena y Butty.



Lleva indicación de reserva de cuerda en la escala de la parte de abajo, en el lado derecho de la esfera nº 4.

El escape es de paletas con péndulo corto, y el eje de las paletas es de gran longitud, recorriendo prácticamente el reloj de un extremo a otro.

También en la esfera nº 4 lleva un cuadradillo en la parte de abajo en el lado izquierdo, que acciona una palanca, y que, al girarla, empuja a la péndola, poniendo de esta manera el reloj en marcha.

A la maquinaria hay que darle cuerda cada ocho días mediante el cuadradillo central de la esfera nº 3; al mismo tiempo hay que dar cuerda a un sistema de carga que lleva para poder realizar los saltos de los calendarios. Esto se realiza mediante el cuadradillo de la parte inferior en el lado de la izquierda de la esfera nº 1 y permite que salten los calendarios durante los ocho días.

Si por algún motivo hubiera que hacer pasar los calendarios para ponerlos en orden, hay que recordar cargar este sistema y dejarlo cargado una vez puestos en su sitio.

El reloj se pone en hora mediante el cuadradillo central en la parte de arriba de la esfera nº 3, y hay que girarle a izquierdas.

En la esfera nº 1 tiene un cuadradillo en la parte de arriba, en el lado derecho, que sirve para cambiar el diario y el semanario a la vez.

En la parte de abajo, en el lado derecho de la misma esfera nº 1, lleva otro cuadradillo que sirve para cambiar el calendario.

También en la misma esfera nº 1, en la parte de arriba y en el centro, tiene un cuadradillo que sirve para poner en posición la ecuación del tiempo.

El disco de las fiestas móviles se cambia mediante el cuadradillo de la izquierda en la parte superior de la esfera nº 4; y a la derecha de este cuadradillo hay otro que bloquea el sistema anterior.

En la misma esfera nº 4, y en la parte de arriba, justo en el centro, lleva otro cuadradillo que actúa directamente sobre el eje de la suspensión, y que, por lo tanto, sirve para regular el adelanto o el atraso del reloj, de tal manera que, girándose a la derecha, adelanta; y a la izquierda, atrasa.

UN CROQUIS DE MENGS EN LA REAL BIBLIOTECA, PRIMERA IDEA PARA LA BÓVEDA DE LA STANZA DEI PAPIRI EN LA BIBLIOTECA VATICANA

José Luis Sancho / *Patrimonio Nacional*

1. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Leben und Wirken*, en Hirmer Verlag, Múnich, 1999, tomo I, catálogo, nº 4, pp. 407-418; y 2003, tomo II, estudio, pp. 318-325.

2. C. Pietrangeli, «Il museo Clementino in Vaticano», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII, 1951, p. 96 y ss.; G. P. Consoli, *Il Museo Pio Clementino*, Módena, 1996.

3. Real Biblioteca, Álbumes de dibujos de Fernando VII, tomo II, nº 7. Pluma -las líneas arquitectónicas- y lápiz negro (lo figurativo) sobre papel verjurado, sus medidas son 236 x 227 mm, según Carmen Díaz Gallegos (*Los álbumes de dibujos de Fernando VII*. Tesis doctoral -inédita-, Universidad Complutense de Madrid, Geografía e Historia, 1990, nº 262, p. 350), quien lo atribuye a Mengs y lo fecha efectivamente hacia 1775, pero no identifica el escudo como papal ni lo relaciona con la Stanza. Le agradezco de corazón sus indicaciones.

4. Por la fecha debía corresponder esta responsabilidad a Alessandro Doni, «architetto camerale», que no murió hasta 1772, sucediéndole en el cargo Michelangelo Simonetti. Pero según todas las cuentas de la obra (publicadas por S. Roettgen, «Das Papyrskabinet von Mengs...», en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 31, 1980, pp. 189 y siguientes, donde figuran todas las cuentas de los pintores, broncistas, doradores, estuquistas y demás operarios que intervinieron) fue el arquitecto Giuseppe Pelucchi quien diseñó la mayor parte de la ornamentación.

5. J. L. Sancho, «Menges at the Palacio Real, Madrid», en *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, nº 1.133, 1997, pp. 515-528.

Una de las obras más importantes y conocidas de Anton Raphael Mengs es la bóveda de la Stanza dei Papiri en la Biblioteca Vaticana¹. Es, asimismo, la más importante de las suyas que pueden contemplarse en Roma, dado que la sala de Villa Albani, donde pintó el *Parnaso*, no es visitable. A fines de 1769 el artista favorito de Carlos III ya había realizado aquí sus obras más importantes y había obtenido su real permiso para ausentarse de la Corte madrileña con el fin de trasladarse a la ciudad papal. Desde aquel mismo año regía la Santa Sede el Pontífice Clemente XIV Ganganelli (1769-1774), que dio un renovado impulso a los Museos Vaticanos, creados por su predecesor Benedicto XIV Lambertini (1740-1758). Al reordenar en general el Museo Profano y el Museo Sacro el Papa Ganganelli creó, dentro de este último, una sala destinada a la custodia de los papiros egipcios, y en 1771 ordenó que se ornase como monumento a la creación del «Museo Clementino»². El encargo para decorar la bóveda de la sala correspondió a Mengs, que acabó realizando en el espacio central una famosa *Alegoría de la Historia*.

Pero hasta ahora no se conocía una primera idea que Mengs desarrolló para este encargo, y que se conserva en la Real Biblioteca del Palacio de Madrid³. Se trata de un rápido croquis, esbozado a lápiz en los espacios delimitados por un dibujo arquitectónico. Éste, que es puramente lineal, está sin embargo trazado a tinta y acotado, con medidas en palmos romanos que corresponden con el tamaño efectivo de la Estancia. El arquitecto -cargó que ocupaba a la sazón como titular Alessandro Doni, aunque quien más intervino en la Stanza fue Giuseppe Pelucchi⁴- ha trazado el límite exterior de la bóveda -es decir, el perímetro mural o la cornisa- y el del marco que encierra el

«quadro riportato» que ocupa todo el espacio central de la bóveda, cuya forma sigue los modelos convencionales de la época, como también la moldura que lo rodea, cuyo perfil está indicado en el centro de uno de los lados largos. Evidentemente Doni ha tratado de proporcionar a Mengs la indicación general del soporte, del campo donde quizá suponía que el famoso Mengs iba a restringirse a pintar, ateniéndose por lo demás a la ordenación general del arquitecto. Finalmente, el pintor no hizo tal cosa, sino que se adueñó de la paternidad completa del conjunto decorativo de la bóveda, y en este croquis se ve cómo ha empezado a acariciar la idea de llenar todo el espacio curvo del techo, entre el «quadro riportato» y la cornisa, con una decoración dirigida por él, pero que al cabo debía efectuar un adornista, labor que recayó en Christopher Unterperger. A este respecto la fantasía de Mengs aún no se expresa aquí de una manera clara, salvo por lo que se refiere a la presencia de un gran escudo de armas papales, con la tiara y las llaves cruzadas, que ocupa el tramo corto de la bóveda, entre el cuadro y la cornisa. Este escudo es sin duda el de Clemente XIV Ganganelli, pues, aunque en general sea borroso, sí se ve con nitidez la banda que presenta claramente en el tercio inferior, y que descarta a cualquier otro Pontífice reinante en el siglo al que, por el estilo, pertenece este diseño, característico de la manera de esbozar de Mengs, también visible en otras obras suyas existentes en Patrimonio Nacional, y singulares, por mostrar los estados intermedios del trabajo, como el techo del Teatro en el Palacio Real de Aranjuez o el boceto para la *Apoteosis de Trajano* en el de Madrid⁵. En lugar del escudo, Mengs acabó por representar un grupo alegórico en un lado, y a San Pedro en el



opuesto, flanqueado por dos ángeles o genios como los que en el bosquejo están indicados a los lados del blasón, aunque más pequeños que en la obra definitiva. Ni rastro hay aquí todavía de las esfinges, de los leones y de los ídolos egipcios que caracterizan

la bóveda realizada y adecuan a su función como gabinete de papiros.

Pero lo más destacable de este importante documento es que en la escena principal no figura el tema que finalmente realizó Mengs, la *Alegoría de la Historia*, sino una

Anton Raphael Mengs (atribuido), esbozo de una primera idea para la bóveda de la Stanza dei Papiri, Real Biblioteca, sign. IX/M/89, tomo II, n° 7, Madrid, Patrimonio Nacional.

Anton Raphael Mengs (atribuido),
detalle del esbozo de una primera idea
para la bóveda de la Stanza dei Papiri,
Real Biblioteca, sign. IX/M/89, tomo II,
nº 7, Madrid, Patrimonio Nacional.



composición bien distinta que presentaba una figura principal sentada, que parece ser el Pontífice reinante y mecenas, ante el cual un genio presenta un objeto —¿papiros?— mientras una figura se yergue, en pie, al extremo derecho, y otra sobrevuela la escena; esta sin duda es *La Fama*, como en la obra definitiva. Salvo la ausencia de *El Tiempo*, que en el fresco aparece al pie de la Historia, el número de las figuras y la postura de las principales es bastante similar en este esbozo y en la obra definitiva, pero en el diseño de la Real Biblioteca la composición resulta algo más

convencional, y la postura de la figura principal sentada hace pensar que se trata del Papa, lo cual otorga a la escena un sentido bien distinto. De haberse realizado conforme a este *primo pensiero* la obra hubiera resultado aún más deudora de la tradición glorificatoria de los siglos XVII y XVIII, menos expresiva de la «Ilustración» papal y de la voluntad mengsiana de volver al Clasicismo por la doble vía de la imitación de la antigüedad romana y de la interpretación que de ésta hicieron los grandes maestros italianos del siglo XVI.

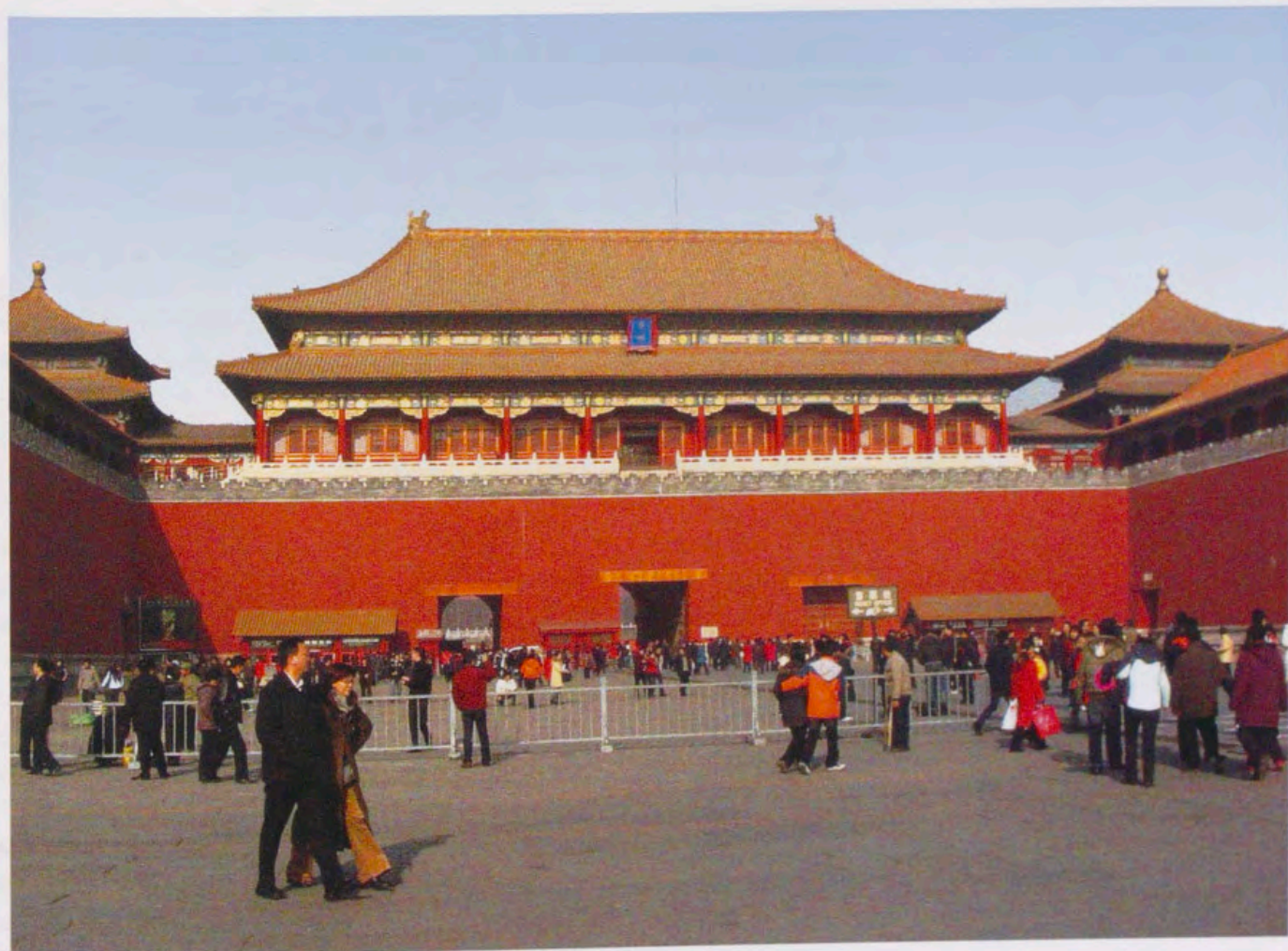
Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2007

AÑO DE ESPAÑA EN CHINA

ARTE Y CABALLERÍA EN ESPAÑA. LA REAL ARMERÍA DE MADRID

Álvaro Soler del Campo / *Patrimonio Nacional*



Puerta Wumen de acceso a la Ciudad Prohibida en Pekín, sede de la Exposición Arte y Caballería en España. La Real Armería de Madrid.



Llegada de las obras de la Real Armería a la Ciudad Prohibida.

Se ha clausurado en Pekín la exposición *Arte y Caballería en España. La Real Armería de Madrid*, organizada con motivo de la designación del año 2007 como *Año de España en China*.

Patrimonio Nacional ha contribuido en esta importante efeméride de carácter económico y cultural organizando dicha Exposición con la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y el Palace Museum de la Ciudad Prohibida de Pekín. Junto a la organizada por el Museo del Prado, ha constituido una de las dos grandes muestras históricas destinadas a transmitir al pueblo chino una parte del valioso legado cultural español. Para ello se ha contado con el patrocinio de la Fundación Caja Madrid y la colaboración de los Ministerios españoles de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de Cultura; de la Dirección General de Asuntos Exteriores; del Ministerio de Cultura de la República Popular China; de la Embajada de España en Pekín; y del Instituto Cervantes.

La Exposición se inauguró el 6 de septiembre, con la asistencia de Don José Antonio Bordallo Huidobro, Gerente de Patrimonio Nacional; Don Carlos Blasco, Embajador de España en China; el Señor Zheng Xinmiao,

Director del Museo de Palacio y Viceministro de Cultura, de la República Popular China; y Doña María Isabel Serrano, Directora General de SEACEX. En noviembre recibió la visita de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, con motivo de su viaje oficial a China.

Por primera vez se ha llevado a Asia una selección de ciento cincuenta obras de la Real Armería de Madrid, acompañada de tapices, textiles, porcelanas y libros. El objetivo ha sido dar a conocer al público chino las manifestaciones artísticas derivadas del mundo caballeresco que, desde la Edad Media, han condicionado parcialmente la historia de la mentalidad europea. Los fondos seleccionados han sido objetos excepcionales encargados o remitidos a la Casa Real española entre los siglos XV y XIX, testificando, por sus connotaciones históricas y artísticas, el papel fundamental de la Corona española en todo este periodo.

La Muestra estuvo articulada en siete capítulos. El primero, dedicado a *El ideal de la caballería en Europa*, trataba del origen de este complejo mundo ideológico en todo el continente y su materialización en las armas



Acto inaugural de la Exposición.



Visita de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias a la Exposición, con motivo de su viaje oficial a la República Popular China.

de lujo, transmisoras de la imagen del caballero y de las virtudes y modelos regidores de su vida.

El segundo capítulo, titulado *La Real Armería de Madrid*, abordaba la importancia simbólica de esta Colección en la Corte española, aludiendo a su historia mediante una selección representativa de armas procedentes de los principales territorios vinculados a la Corona española durante los siglos XVI y XVII, desde América a Europa.

La tercera sección, *Arte y vida cortesana en el Renacimiento*, se centró en los asuntos decorativos de las armas de lujo. Éstas eran consideradas por su contemporáneos como el mejor exponente de su poder, al aludir por tanto a su familia o dinastía, al credo y virtudes que debían regir su vida, o a la Antigüedad grecorromana que se deseaba evocar, siguiendo los preceptos del Renacimiento. Para ello, bajo los dictados de la excelencia

artística, se ha recurrido tanto a los asuntos de tradición clásica como a los de tradición cristiana, en muchas ocasiones enmarcados en un mundo de seres fantásticos ricamente representado. Entre los temas tratados se ha prestado especial atención a la figura del Emperador Maximiliano I de Austria, a las tipologías de armaduras propias de las justas y de los torneos, a las paradas triunfales, a la educación del Príncipe, materializada en las armaduras de niño, a la heráldica real, a la religión y a la defensa de la cristiandad, al renacer de la Antigüedad, o al mundo galante y festivo.

El cuarto capítulo estuvo dedicado a *La caza como pasatiempo y entrenamiento militar*, dado el papel fundamental de la actividad cinegética en todas las Cortes de la época. Para ello se alude especialmente a dos grandes aportaciones de origen chino como son la pólvora y la ballesta.



El siguiente bloque, titulado *Las armas y la diplomacia*, trataba sobre la consideración de estos objetos desde la Antigüedad como valiosos presentes, tanto por sus materiales como por sus connotaciones simbólicas. Para ello se ha recurrido a una amplia selección de armas excepcionales, representativas de diversos regalos diplomáticos recibidos de los Reyes de España, desde el Emperador Carlos V a Alfonso XIII.

La caída en desuso de las armaduras a partir del siglo XVII abrió un nuevo periodo en la historia de las armas de lujo. En él los valores del pasado fueron recogidos por las armas de fuego, las armas blancas y los equipos de los guardias reales. Estas circunstancias dieron lugar a la sección denominada *Del esplendor del Barroco a la Edad Contemporánea*, en la que se explica cómo los valores de la antigua caballería se transmitieron en parte a través de este tipo de armas hasta la actualidad.

Vista de las salas con los distintos bloques expositivos.



Panorámica de la Exposición.

Celada del Emperador Carlos V con las armas imperiales, Kolman Helmschmid, Augsburgo, h. 1535, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.



En el siglo XIX, el sueño de la caballería se recuperó en una Europa imbuida por el espíritu romántico, que añoraba y ensalzaba el mundo medieval y renacentista bajo una particular visión de dichas épocas. La Exposición se cerraba con una referencia al torneo que tuvo lugar en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1912, el último acontecimiento de carácter caballeresco celebrado en España, inmediato a la emblemática fecha para la historia china de 1911, fin de una larga etapa de la Ciudad Imperial e inicio de la República de China. En la actualidad este recuerdo de un mundo perdido sigue vivo en la uniformidad de gala de los

FICHA TÉCNICA

Organizan: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Patrimonio Nacional y The Palace Museum.

Colaboran: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, Ministerio de Cultura de España, Dirección General de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura de la República Popular China, Embajada de España en Pekín e Instituto Cervantes.

Patrocina: Fundación Caja Madrid.

Comisario: Álvaro Soler del Campo, Conservador de la Real Armería.

Diseño: Ginés Sánchez Hevia.

Coordinación General: Eloisa Ferrari Lozano.

Restauración, traslados y montaje: Dirección de Actuaciones Histórico-Artísticas de Patrimonio Nacional y SEACEX.

Nº de piezas: 150.

Catálogo: Editado por SEACEX, The Palace Museum y Patrimonio Nacional.

Sede y fechas: The Palace Museum, Pekín, del 29 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008.

西班牙骑士文化与艺术——马德里皇家武器博物馆珍品展

ARTE Y CABALLERÍA EN ESPAÑA. LA REAL ARMERÍA DE MADRID
ART AND CHIVALRY IN SPAIN. THE ROYAL ARMOURY OF MADRID

2007/9/29 - 2008/1/6 故宫博物院

GOBIERNO DE ESPAÑA
PATRIMONIO NACIONAL
Embajada de España en FODON
Instituto Cervantes

故宫博物院
State Administration of Cultural Heritage of the People's Republic of China

ejércitos europeos, así como en algunas guardias reales o presidenciales.

Al celebrarse el Año de España en China, la última vitrina de la Exposición se concibió como un capítulo independiente del discurso general, a manera de apéndice, bajo el título: *El concepto de China en las Colecciones Reales españolas*. En él se han querido destacar los tempranos contactos establecidos desde mediados del siglo XVI y

cómo se concebía a China a través de los objetos que llegaron a España, bien como productos de exportación o por encargo expreso de la Familia Real española.

La Exposición se clausuró con gran aceptación del público chino, cifrada en 162.000 visitantes, lo que constituye un nuevo récord hasta el momento en la historia de las salas de exposiciones temporales de la Ciudad Prohibida.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2007

MÚSICA

XX CICLO DE MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

Patrimonio Nacional, en colaboración con la Fundación Cursos de Verano de la Universidad Complutense y la Comunidad de Padres Agustinos, ha organizado la XX edición del Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*, que ha tenido lugar durante los meses de junio, julio y agosto.

REAL BASÍLICA DE EL ESCORIAL

En la Real Basílica se celebraron siete conciertos, con la participación de: los Solistas de Zagreb; la Asociación Musical Tempo Giusto; el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana; Los Angeles Jubilee Singers; el organista Javier Artigas Pina; y la Academy of St. Martin in The Fields Chamber Ensemble. Asimismo se clausuró el *XX Curso Internacional de Música Matisse*, a cargo de Pilar Ordóñez Mesa.

LONJA

La Unidad de Música de la Guardia Real, Antigua Banda de Alabarderos, dirigida

MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

XX CICLO / 2007



Libro de Horas. Manuscrito del siglo XV. Real Biblioteca Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional

REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

REAL BASÍLICA - 22.30 HORAS

MIÉRCOLES, 27 DE JUNIO
LOS SOLISTAS DE ZAGREB

MIÉRCOLES, 4 DE JULIO
ASOCIACIÓN MUSICAL TEMPO GIUSTO
Directora: Ricardó Soláns

MIÉRCOLES, 11 DE JULIO
COR DE CAMBRA DEL PALAU DE
LA MÚSICA CATALANA
Directors: Jordi Casas i Bayar

VIERNES, 20 DE JULIO
CLAUSURA DEL XX CURSO INTERNACIONAL
DE MÚSICA MATISSE
Directora: Pilar Ordóñez Mesa

MIÉRCOLES, 25 DE JULIO
LOS ANGELES JUBILEE SINGERS
Director: Albert McNeil

MIÉRCOLES, 1 DE AGOSTO
CONCIERTO DE ÓRGANO
Organista: Javier Artigas Pina

MIÉRCOLES, 8 DE AGOSTO
ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS
CHAMBER ENSEMBLE

LONJA - 20.30 HORAS

VIERNES, 29 DE JUNIO
UNIDAD DE MÚSICA DE LA GUARDIA REAL
(Antigua Banda de Alabarderos)
BANDA SINFÓNICA

IGLESIA VIEJA - 22.30 HORAS

MIÉRCOLES, 18 DE JULIO
GRUPO VOCAL IN HORA SEXTA
Director: Juan Manuel Conejo González

PATIO DE COCHES - 21.00 HORAS

VIERNES, 6 - SÁBADO, 7 - DOMINGO, 8 DE JULIO.
Integral de Beethoven para Piano y Orquesta
ORQUESTA SINFÓNICA DE SOFIA
Director: Guillermo García Calvo
Pianistas: Sylvia Torán
Rosa Torres Pardo
Ignacio Marín Bocanegra

PATRIMONIO NACIONAL

EN COLABORACIÓN CON



FUNDACIÓN GENERAL
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

por el Coronel Director Francisco Grau Vegara, ofreció un concierto en La Lonja.

IGLESIA VIEJA

El Grupo Vocal *In Hora Sexta*, especialista en música vocal antigua de las épocas renacentista y barroca, dirigido por Juan Manuel Conejo González, actuó en la Iglesia Vieja del Real Monasterio.

PATIO DE COCHES

La Orquesta Sinfónica de Sofía, dirigida por Guillermo García Calvo, y acompañada por los pianistas Sylvia Torán, Rosa Torres Pardo e Ignacio Marín Bocanegra, interpretaron la *Integral de Beethoven para piano y orquesta* en sucesivas jornadas del mes de julio.

FESTIVAL MAESTROS DEL PIANO

Los pianistas We Wu y David Greilsammer ofrecieron un concierto en el Claustro del Patio de los Evangelistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dentro del Festival *Maestros del Piano*, fundado por el pianista Isidro Barrio.

CICLO LOS SIGLOS DE ORO

La edición de este año rinde homenaje al músico Domenico Scarlatti, en el 300 aniversario de su muerte, y su obra ha estado presente en la mayor parte de los conciertos programados.

Los *Músicos de su Alteza*, dirigidos por Luis Antonio González Martín, y la Compañía de Teatro de Pedro María Sánchez, actuaron en el Patio de Coches del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Asimismo, *La Petite Bande*, dirigida por Sigiswald Kuijken, intervino en el Palacio Real de Aranjuez.

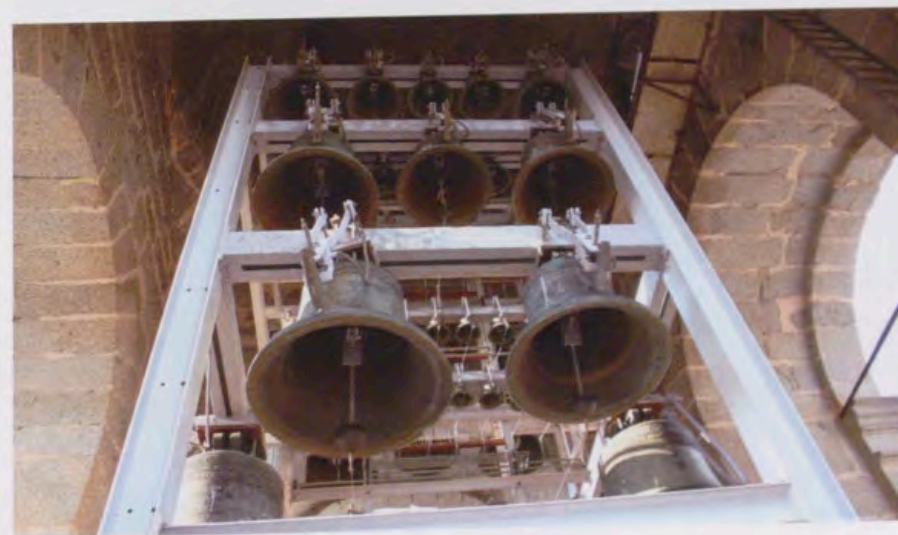
Por último, *La Grande Chapelle*, dirigida por Ángel Recasens, y *Schola Antiqua*, por Juan Carlos Asensio, actuaron en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



CONCIERTOS DE CARILLÓN EN EL ESCORIAL

El carillonista Manuel Terán ha ofrecido varios conciertos en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El carillón del Monasterio lo trajo a España Felipe II, cautivado por el sonido de las campanas durante sus viajes a los Países Bajos. Fundido en Holanda en 1988, es el tercero que se aloja en el Monasterio, y constituye una reproducción del segundo, del que se recuperaron cinco campanas. Patrimonio Nacional tiene pensado instalar una urna junto a los teclados manuales, desde la que sea posible escuchar las notas musicales. Todos los domingos a las dos de la tarde, así como el último jueves de cada mes, a las once de la mañana, se puede disfrutar con un recital de carillón.



CONCIERTO EN EL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE YUSTE

Patrimonio Nacional, en colaboración con el Ayuntamiento de Cuacos (Cáceres) organizó un concierto, interpretado por el *Grupo Barroco de la Escuela Superior de Música Reina Sofía*, en la Iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Yuste, con motivo de la festividad de San Jerónimo.

El Grupo, integrado por Germán Díaz, Yuri Nefyodov y Paloma Furió (oboes), Vadim Gladkov (clave), Marina García (fagot), y Sergio Fernández (contrabajo), interpretó obras de Beethoven y de Zelenka.

Este es el tercer concierto del Ciclo promovido por la Fundación de la Academia Europea, patrocinado en este caso por Patrimonio Nacional, en colaboración con las Fundaciones Albéniz y Prosegur.



Don Rafael Sanjurjo, Director de los Cursos de Verano de la UPM; Don José Manuel Moreno, Director Coordinador de Santander Universidades, patrocinador de los Cursos; Don Félix Montes, Alcalde de La Granja; y Doña Pilar Martín-Laborda, Vocal Asesora de Programas Culturales de Patrimonio Nacional.

CURSOS DE VERANO EN EL ESCORIAL

Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad Complutense, ha organizado el curso *El Arte en la Corte de Carlos IV*, dirigido por José Luis Sancho, Historiador de Patrimonio Nacional, y por Javier Jordán de Urríes, Conservador de este Organismo. En él han participado los principales especialistas, españoles y extranjeros, en esta época de la Historia.

Durante los días 2, 3, 4, 5 y 6 de julio, en que se desarrolló el programa, tuvieron lugar distintas conferencias y mesas redondas, agrupadas bajo los siguientes epígrafes: *Un mecenas magnífico*, *El gusto de París*, *La Casita de El Escorial*, *Tiempo de Goya*, y *En la Europa Neoclásica*.

La primera jornada, *Un mecenas magnífico*, se inició con una conferencia a cargo de José Luis Sancho y Javier Jor-

dán de Urríes: *El arte para Carlos IV. Príncipe, Rey y exiliado*. Juan José Junquera, Catedrático de la Universidad Complutense, pronunció una conferencia sobre *El gusto de Carlos IV*. Por la tarde se celebró una mesa redonda: *Juan de Villanueva, Carlos IV y la Arquitectura*, en la que los conferenciantes estuvieron acompañados por Pedro Moleón, Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

La siguiente sesión, *El gusto de París*, la abrió Gérard Mabilie, Conservador Jefe del Musée National de la Malmaison, París, con la conferencia titulada: *De Fontaineblau a la Malmaison, aspectos de la evolución del gusto a finales del siglo XVIII*. Pilar Benito, Conservadora de Patrimonio Nacional, abordó el tema de las *Sedas francesas y valencianas para Carlos IV*. En la mesa redonda de esta jornada el debate se centró en *Los relojes de Carlos IV*, con la participación de Amelia Aranda, Conservadora de Patrimonio Nacional.

La Casita de El Escorial fue el epígrafe bajo el que transcurrió la tercera sesión de este Curso. Carmen Espinosa, Conservadora Jefe del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, habló sobre *El gabinete de miniaturas de Carlos IV*. Leticia Sánchez Hernández, Conservadora de Patrimonio Nacional, disertó sobre *La*

CURSOS

CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

Patrimonio Nacional ha colaborado en la III Edición de los Cursos de Verano de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), que tuvo lugar, del 2 al 19 de julio, en el Antiguo Cuartel de la Guardia de Corps de La Granja de San Ildefonso.

Tecnología Nuclear y Sociedad, Exploración y Estudio del Espacio, la Mujer en la Universidad y su Proyección Profesional, Patrimonio Arquitectónico y Paisaje, o el futuro de la Agricultura son algunas de las áreas que formaron parte de la oferta académica de esta Edición.

Durante el acto de presentación, Don Javier Uceda, Rector de la UPM, estuvo acompañado por el astronauta Don Pedro Duque, que impartió uno de los cursos. Junto a ellos, intervinieron

Sala de Porcelanas en la Casita de El Escorial. La mesa redonda se dedicó al tema *Carlos IV y el coleccionismo de pintura*, y en ella participó Carmen García-Frías, Conservadora de Patrimonio Nacional. Esta jornada finalizó con una visita a la Casita del Príncipe, guiada por Javier Jordán de Urrés.

La siguiente sesión, *Tiempo de Goya*, la abrió Mercedes Águeda, Profesora Titular de la Universidad Complutense, que disertó sobre *Carlos IV y Goya*. Nigel Glendinning, Catedrático Emérito de Español, Queen Mary, Universidad de Londres, habló sobre *Goya: retratista de la Familia Real*. La mesa redonda estuvo dedicada a *La Real Fábrica de Tapices a los pies de Carlos IV*, y contó con la participación de Concha Herrero, Conservadora de Patrimonio Nacional. La sesión finalizó con una visita al Palacio de los Borbones, guiada por José Luis Sancho.

El Curso finalizó con la jornada titulada *En la Europa Neoclásica*. Enrico Colle, Profesor de la Universidad de Bolognia, disertó sobre *El arte de la Corte de España al nivel del gusto cosmopolita neoclásico*. A continuación tuvo lugar la clausura y entrega de diplomas.

CURSOS PARA LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO EN EL ESCORIAL

En colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia, Patrimonio Nacional ha organizado dos cursos dirigidos a Profesores de Secundaria de Historia e Historia del Arte, Profesores de Enseñanzas Artísticas que imparten Historia del Arte, y Profesores de Formación Profesional que realizan ciclos relacionados con estas materias.

El primero de ellos, *El Monasterio de El Escorial, retrato de un Rey y su época*, tuvo lugar en el Real Sitio de El Escorial, del 9 al 13 de julio; el segundo, *Arte e Historia en torno al Palacio Real*, se celebró en el Palacio Real de Madrid, los días 12, 13 y 14 de septiembre.

EXPOSICIONES


LA NOCHE EN BLANCO, EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Patrimonio Nacional se ha sumado un año más a la celebración de *La Noche en Blanco*, iniciativa organizada y promovida por el Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid, con la colaboración de las demás áreas de Gobierno Municipales y de las Juntas Municipales de distrito. En esta ocasión se han abierto las puertas del Palacio Real para que los ciudadanos tuvieran acceso a la exposición *Tiépolo desconocido... Tiépolo desapercibido*.

En esta Muestra el gran público ha podido contemplar doce preciosos pasteles de Lorenzo Tiépolo, que, por su delicadeza, apenas habían sido mostrados al público. Junto a esto se ha efectuado un montaje sorprendente, a base de espejos, centrado en los frescos que decoran la Sala de Alabarderos y el Salón del Trono del Palacio Real.




Como música de fondo se pudo escuchar una selección de tonadillas, género musical que participa del gusto por lo popular en sus sonoridades, letras y danzas. De este modo, además de acompañar en la contemplación de las pinturas expuestas, sirvieron de apoyo para situarlas en un contexto concreto.




La noche en blanco. Lorenzo Tiepolo, hacia 1775.

PALACIO REAL DE MADRID
C/ Bailén s/n. Madrid
www.patrimonionacional.es

*Tiépolo desconocido...
Tiépolo desapercibido*





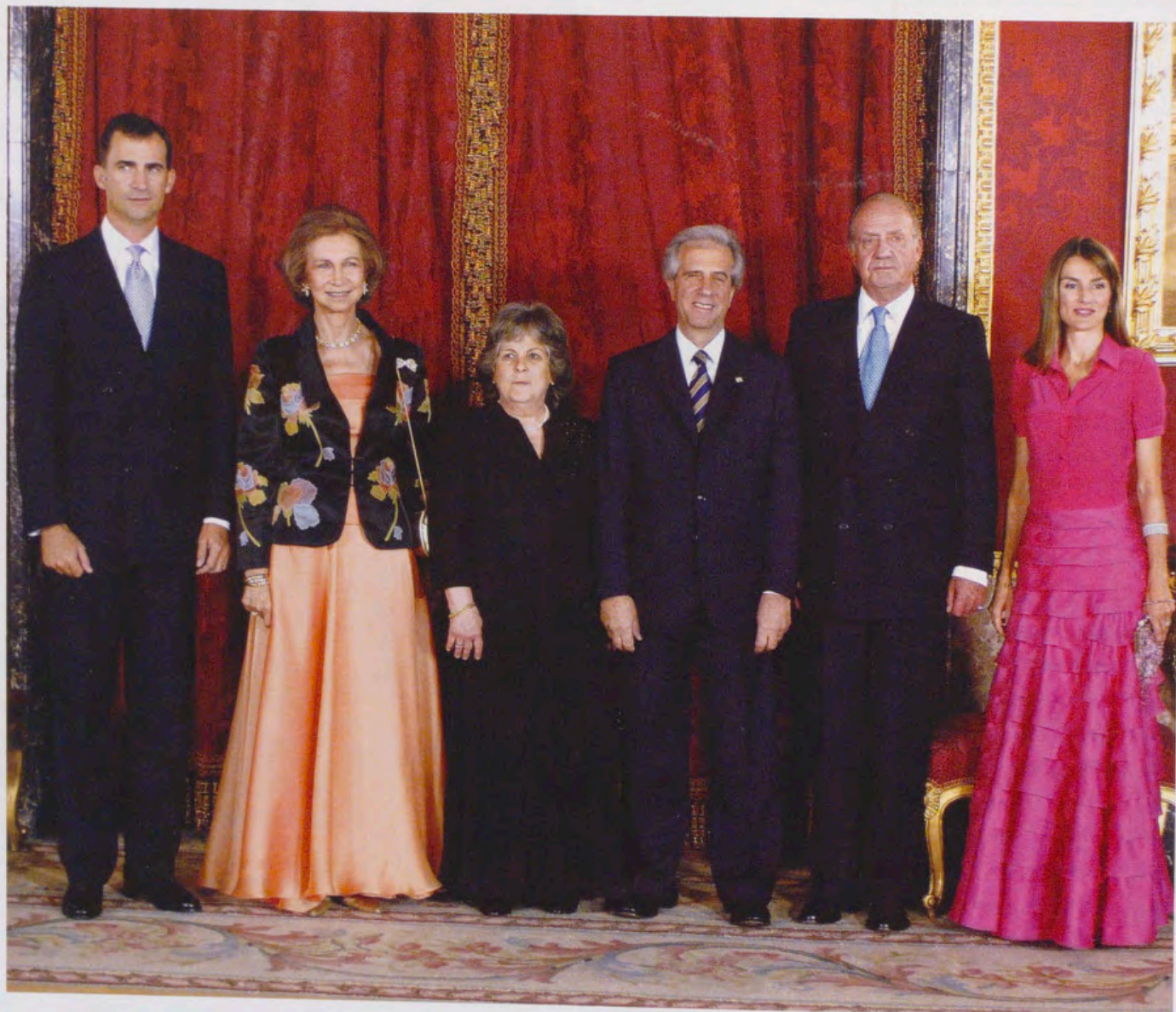


PALACIO REAL DE MADRID
LA NOCHE EN BLANCO
22 DE SEPTIEMBRE, DE 21.00 A 03.00 HORAS

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2007

CENA DE GALA EN EL PALACIO REAL DE MADRID



CENA DE GALA ofrecida en Honor de Su Excelencia el Presidente de la República Oriental de Uruguay, en el Palacio Real de Madrid.

RUTA QUEZTAL-BBVA



SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS durante la recepción ofrecida a los jóvenes participantes en la Ruta Quetzal-BBVA, en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo.

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE ASTURIAS



SU ALTEZA REAL EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS presidió la reunión anual del Patronato de la Fundación Príncipe de Asturias, en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo.