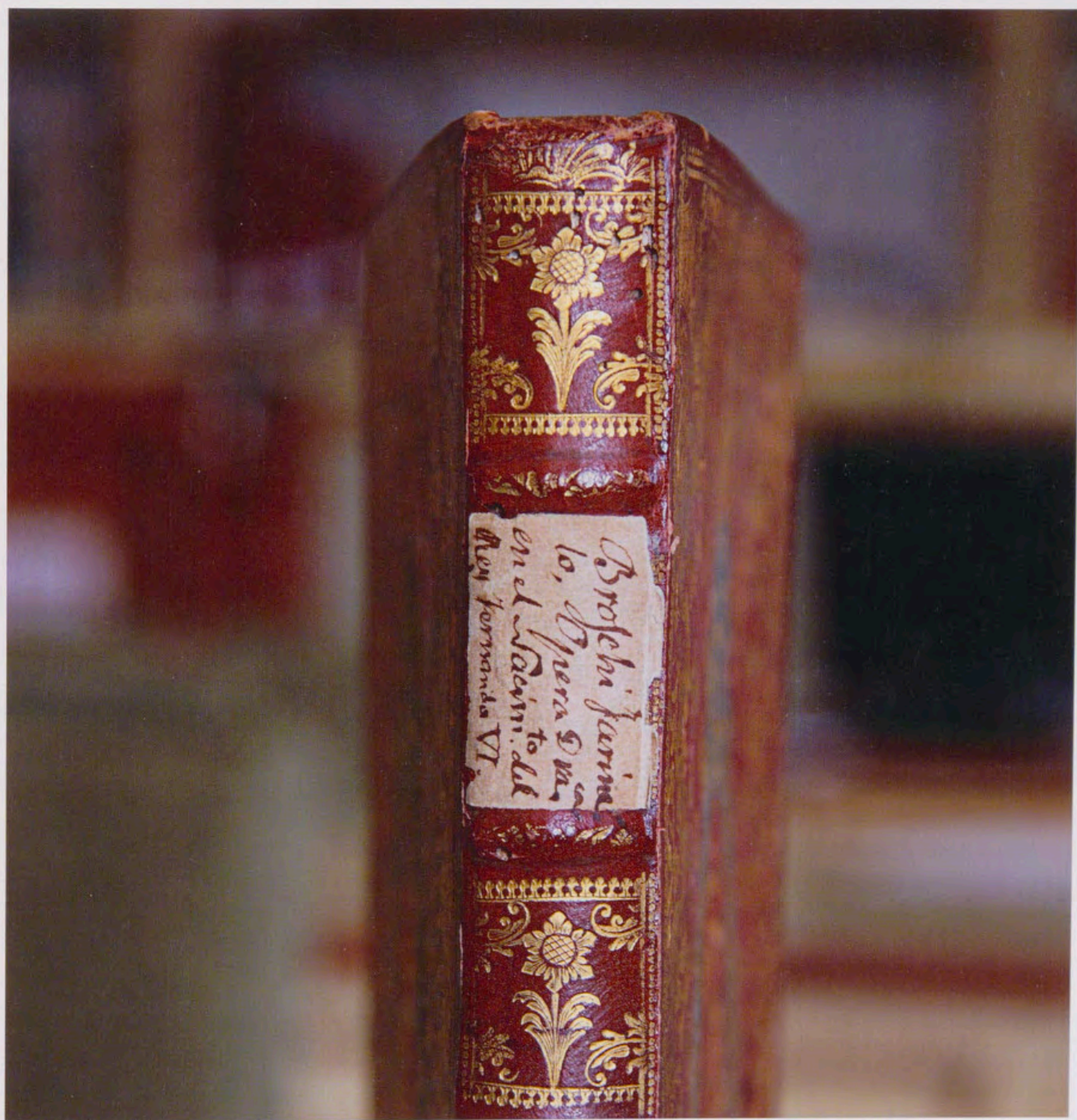


# Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV Nº 177 TERCER TRIMESTRE DE 2008 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



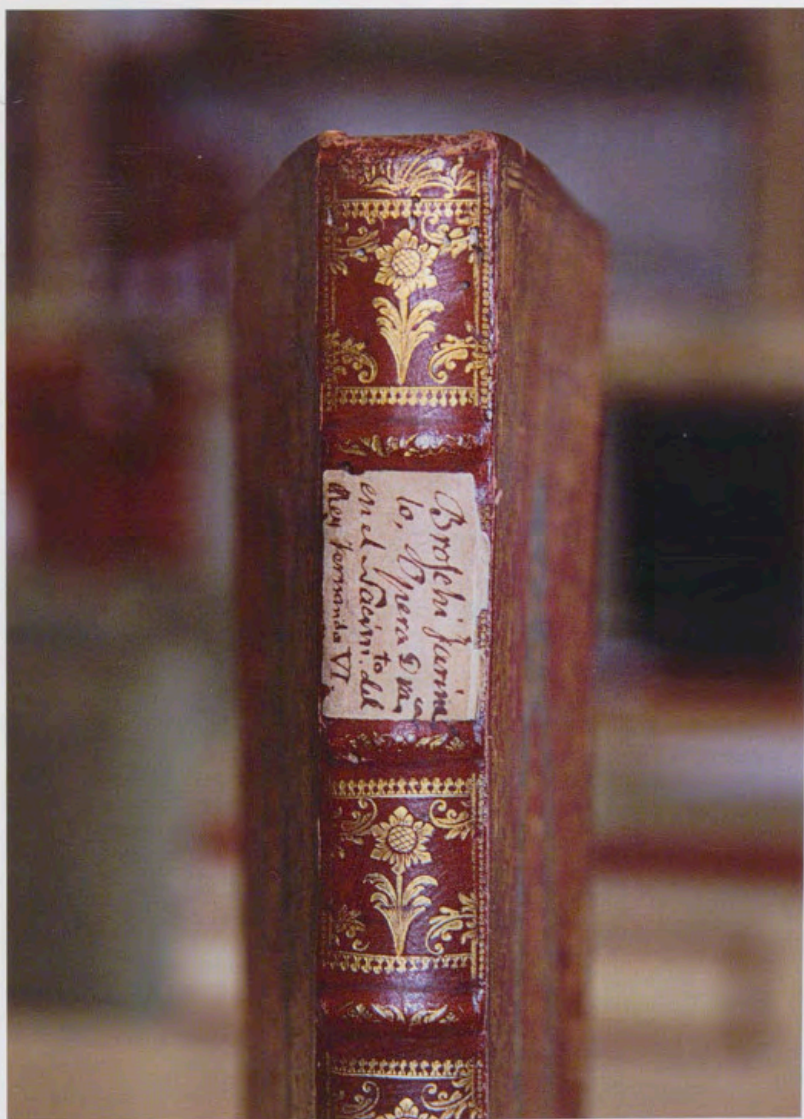
4 2 1 6 7 ■

XII/1

# RS

## Reales Sitios

AÑO XLV N° 177 TERCER TRIMESTRE DE 2008



Pietro Metastasio, tejuelo en el lomo del libreto de la ópera Adriano in Siria, 1757, Biblioteca de Castilla-La Mancha, fondo antiguo 1-1426, Toledo.



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 XLV Nº 177 TERCER TRIMESTRE DE 2008

4

MARGARITA TORRIONE

*El espacio afectivo del Príncipe.  
Felipe V, Duque de Anjou, en los  
Palacios de Luis XIV (1683-1700)*

Interesante estudio de los denominados *espacios afectivos* de Felipe de Anjou en los Palacios de su abuelo; espacios físicos donde transcurren diecisiete años de su vida, que marcarán sus jóvenes afectos y habitarán después su sufriente psicología.



28

JOSÉ LUIS SANCHO

*Mengs, las pinturas y las tapicerías en  
el «Real Dormitorio» de Carlos III.  
Un gran conjunto decorativo neoclásico  
en el Palacio de Madrid*

La decoración originaria del Real Dormitorio de Carlos III constituía uno de los más elocuentes ejemplos de la integración de las artes elaborada en la ornamentación palatina por los dos principales artistas al servicio de aquel Monarca: el pintor Antonio Rafael Mengs y el arquitecto Francisco Sabatini.



48

SARA ERRO Y  
JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

*Las Sonatas de Scarlatti y su entorno:  
Análisis contextual desde una  
perspectiva codicológica*

A partir de las fuentes principales de las sonatas de Domenico Scarlatti, este artículo propone una nueva aproximación a las mismas desde una perspectiva codicológica. De este modo se establecen relaciones con otras fuentes tan diversas entre sí como algunos libretos de las óperas de Corte, la música para tecla de Sebastián de Albero y el manuscrito *Fiestas Reales* de Farinelli.



# 65

Notas y Documentos

Reyes Utrera Gómez

Eugène Sevaistre, autor de las ilustraciones fotográficas del libro de Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*.



# 70

Exposiciones Temporales

# 77

Crónica Cultural

# 79

Actos Oficiales



#### REALES SITIOS SE RENUEVA

El lector podrá encontrar, adjunto a la Revista, un CD que ofrecerá información complementaria textual o fotográfica.

#### ¿Qué ofrece el CD?

- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés del contenido íntegro de la Revista.

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

FE DE ERRATAS: En el n° 174 (pies de fotos)  
Pág. 13, donde dice: *Inv. n° 2334*, debe decir: *Inv. n° P2376*.  
Pág. 16, donde dice: *Museo Nacional del Palacio, Inv. n° 2486, Versalles*, debe decir: *Versalles, MV4381, Chateaux de Versailles et de Trianon*, © RMN / © Daniel Arnaudet.  
Pág. 19, además debe decir: *Invs. núms. 2924, 2925, Chateaux de Versailles et de Trianon*, © RMN / © René-Gabriel Ojéda / Franck Raux / montaje Dominique Couto.

## Reales Sitios

REVISTA DE  
PATRIMONIO NACIONAL

#### DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

#### CONSEJO DE REDACCIÓN

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

#### ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

#### COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre  
Ana Sanjuanbenito Bonal  
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](http://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 ESPACIO AFECTIVO DEL PRÍNCIPE. FELIPE V, DUQUE DE ANJOU, EN LOS PALACIOS DE LUIS XIV (1683-1700)

Margarita Torrione

*Universidad de Saboya*

Una constante del carácter del Felipe V fue la nostalgia; y una de sus vertientes, la añoranza de su tierra natal. Más que de las personas (si exceptuamos a su abuelo Luis XIV y a su hermano el Duque de Borgoña, futuro y breve Delfín de Francia) de los espacios y de las sensaciones con que estos marcaron indeleblemente su adolescencia, y que España no borrará jamás. *Nul ne guérit de son enfance*, dicen los franceses. Felipe V fue hasta el final de sus días un Rey francés, en quien pesará más el sentimiento de pertenencia cultural, profundamente inscrito en su educación, que el orgullo dinástico, del que, sin embargo, no careció. Rey francés, capaz de oponerse a su abuelo, tras mucho obedecerle, cuando a finales de 1708 le insta a renunciar al Trono y poner fin a una guerra cuyo sostenimiento está arruinando a Francia. Rey francés que se expresa en excelente castellano a la altura de 1718, como se constata leyendo sus acotaciones a las minutas que le envía Grimaldo<sup>1</sup>, Secretario de Estado, misivas informales y rápidas que el joven Don Felipe rubrica con una «A» de Anjou, la misma que remata sus deberes escolares, conservados en la Biblioteca Nacional de España. Un Rey francés que a los diez años conoce el *Quijote* y prolonga sus aventuras en disertaciones infantiles bajo la atenta mirada de Fénelon, su preceptor<sup>2</sup>. Un Rey francés enamorado de los jardines y del agua serrana de su Palacio de San Ildefonso... Rey muy francés y muy complejo, a quien los biógrafos, aferrados generalmente a sus neurosis ciclotímicas, han simplificado demasiado.

Consagramos estas páginas a lo que denominaremos *espacios afectivos* de Felipe de Anjou en los Palacios de su abuelo; espacios físicos donde transcurren diecisiete años de su vida, que marcarán sus jóvenes afectos y habitarán luego su sufriente psicología; espacios, algunos, asociados al destino de España. Son estos los Palacios de Versalles, el Gran Triánón (dentro del Parque de Versalles), el Palacete de Noisy (vecino a Versalles), Marly (residencia favorita de Luis XIV), Meudon (residencia de su hijo el Delfín, padre de Felipe V), Saint-Cloud (residencia secundaria de *Monsieur*, Duque de Orléans, único hermano de Luis XIV) y el Palacio de Saint-Germain-en-Laye (donde nació Luis XIV), residencia principal de la Corte de

\* A fin de agilizar la lectura del texto se traducen al castellano las citas que irían en francés o en latín.

1. Autógrafos conservados en la Biblioteca Nacional de España, desde ahora BNE, ms. 2171. Nótese el buen uso que hace del subjuntivo castellano, siempre complejo para un francés.

2. M. Torrione, «El Quijote en la educación de Felipe V / Don Quixote in Philip V's education», en *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII. / 18th Century Spanish Tapestries*, Cat. Expo., Meadows Museum (Dallas, Texas) y Museo de Santa Cruz (Toledo), Ministerio de Cultura, Patrimonio Nacional, Madrid, SEACEX, 2005, pp. 89-118 (versión electrónica del catálogo: <http://www.seacex.es/catalogo.fjm?idExposicion=195>). También «L'Espagne dans l'éducation des Enfants de France. Don Quichotte, le miles gloriosus de Philippe d'Anjou: 1693», en G. Sabatier y M. Torrione (ed.), *Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Maison des Sciences de l'Homme & Centre de Recherche du Château de Versailles, Paris (en prensa).



15. *Joseph Vivien (1700)*, Felipe, Duque de Anjou, poco antes de ser proclamado Rey de España, *Musée du Louvre, Paris*, Inv. n° 33288, DAG, ©RMN.



Francia de 1666 a 1682; y, desde 1689, refugio de los Reyes de Inglaterra en el exilio: María de Modena y Jacobo II Estuardo, aliado católico del Monarca francés. Luis XIV les presta Saint-Germain y mantiene a su pequeña Corte, presente en fiestas y jornadas reales, con una pensión anual de 600.000 libras (el presupuesto estatal durante este reinado oscila entre 100 y 400 millones de libras al año). Mención especial merece, por último, el Palacio de Fontainebleau, el más alejado de Versalles (a 70 kilómetros): universo favorito de Felipe V, que ocupó siempre su imaginario, y donde la Corte reside durante la temporada otoñal de la caza, septiembre y octubre, a veces hasta mediar noviembre. De todos ellos sólo han sobrevivido Versalles, Trianon, Fontainebleau y parte del conjunto palacial de Saint-Germain<sup>3</sup>. El comité revolucionario que profanó en octubre de 1793 las tumbas de los Borbones en la Abadía Real de Saint-Denis y calcinó sus restos mortales, aniquilando así el símbolo del «sacro cuerpo del Rey», no destruyó en cambio sus Palacios —como hará la Comuna de París en 1871, incendiando las Tullerías— pero sí los desmanteló, y el coste enorme de su mantenimiento contribuyó a su ruina definitiva.

Felipe, Duque de Anjou, segundogénito del Delfín de Francia y de María Ana Cristina Victoria de Baviera, nace en el Palacio de Versalles (imagen 1) en la madrugada del domingo 19 de diciembre de 1683. Un Versalles que acaba de convertirse, en 1682, en residencia oficial de la Corte de Francia. En 1661, con veintitrés años, Luis XIV había empezado a remodelar este Palacete de campo heredado de su padre, que devendrá una referencia europea del arte del Gran Siglo francés, envuelto y magnificado arquitectónicamente por Le Vau y Mansart, pero, sobre todo, un símbolo del absolutismo triunfante.

Luis XIV tiene al instalarse en él 44 años. Frenada el alma caballerescas y fogosa de su juventud de bailarín y amante impenitente, entra en el periodo ritualizado de su vida de Monarca: su esposa española, la Reina María Teresa de Austria muere en 1683 (pocos meses antes de nacer Felipe), Luis XIV liquida sus devaneos amorosos y se fideliza casándose secretamente con la devota y cultivada Madame de Maintenon, aya de sus hijos extraconyugales legitimados. El Rey vuelca ahora su férrea voluntad en dos pasiones inextinguibles: la de Rey-arquitecto y la de Rey-político, atento a los intereses expansionistas de su Gobierno.

Así pues, Felipe adolescente conoció a un Luis XIV amoldado ya a su hechura de Rey «Cristianísimo», revocador del Edicto de Nantes, látigo de protestantes, majestuoso y grave, pero también más íntimo y ocupado de su familia. Sólo la llegada a la Corte en 1696 de una niña de once años, María Adelaida de Saboya (hermana mayor de la futura esposa de Felipe V), para casarse con el Duque de Borgoña, su nieto-heredero, turbará por unos años la acompasada vida versallesa, donde hasta las diversiones responden a un inalterable calendario fijado por el Rey. Su carácter exuberante y alegre hará revivir a Luis XIV el entusiasmo galante de sus años mozos, el teatro de Molière y la música de Lully (que Felipe V traerá a España en sus recuerdos), el esplendor barroco de los carnavales, la pasión por el baile y el disfraz, el juego y la fiesta al improvisado. Son los años en que Luis XIV reclama en el arte de sus Palacios *de l'enfance répandue partout*, infancia por doquier.

3. J. M. Hofman y P. Ph. Vögele (prefacio de J. P. Babelon), *À la recherche des châteaux disparus de l'Île-de-France. Demeures royales, princières et privées*. Vögele Éditions, Ginebra, 2001.



2. Étienne Allegrain (h. 1695), Fachada sur del cuerpo central del Palacio, mirando al Parterre del Mediodía, jardín e Invernadero de los Naranjos, detalle, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV6812, © Château de Versailles.

Los cuatro años que median entre la llegada de la Princesa saboyana en 1696 (como prenda de la Paz de Turín y preludio de la de Ryswick) y finales de 1700, en que Felipe V viene a España (es decir, de los trece a los diecisiete) fueron, sin duda, los más risueños y expansivos de la vida del primer Borbón, junto a aquella hermana que no tuvo y que sacudía su timidez.

En este Versalles donde la Corte pasa seis meses al año (de noviembre a mayo), cargado de deberes, recepciones y ceremonias, a las que no escapan desde niños los Príncipes de sangre real, se cría y educa el futuro Felipe V con todo el refinamiento que la crianza y educación principesca<sup>4</sup> puede aportar a finales del siglo XVII. Luis XIV no escatimó medios para que así fuera, ya que él, en su agitada infancia, había aprendido más de los acontecimientos políticos que de los libros.

Felipe nace en el Dormitorio de la Reina, situado en el primer piso del cuerpo central del Palacio, al Sur, mirando al florido parterre de Mediodía, bajo el que se abriga el mimado Invernadero de los Naranjos (imagen 2). Es contiguo al Salón de la Paz y simétrico al Dormitorio del Rey situado al Norte, junto al Salón de la Guerra; entre ambos salones, antesalas de ambos Dormitorios Reales, media la *Grande Galerie*, luego Galería de los Espejos. El Cuarto de la Reina, que hoy refle-

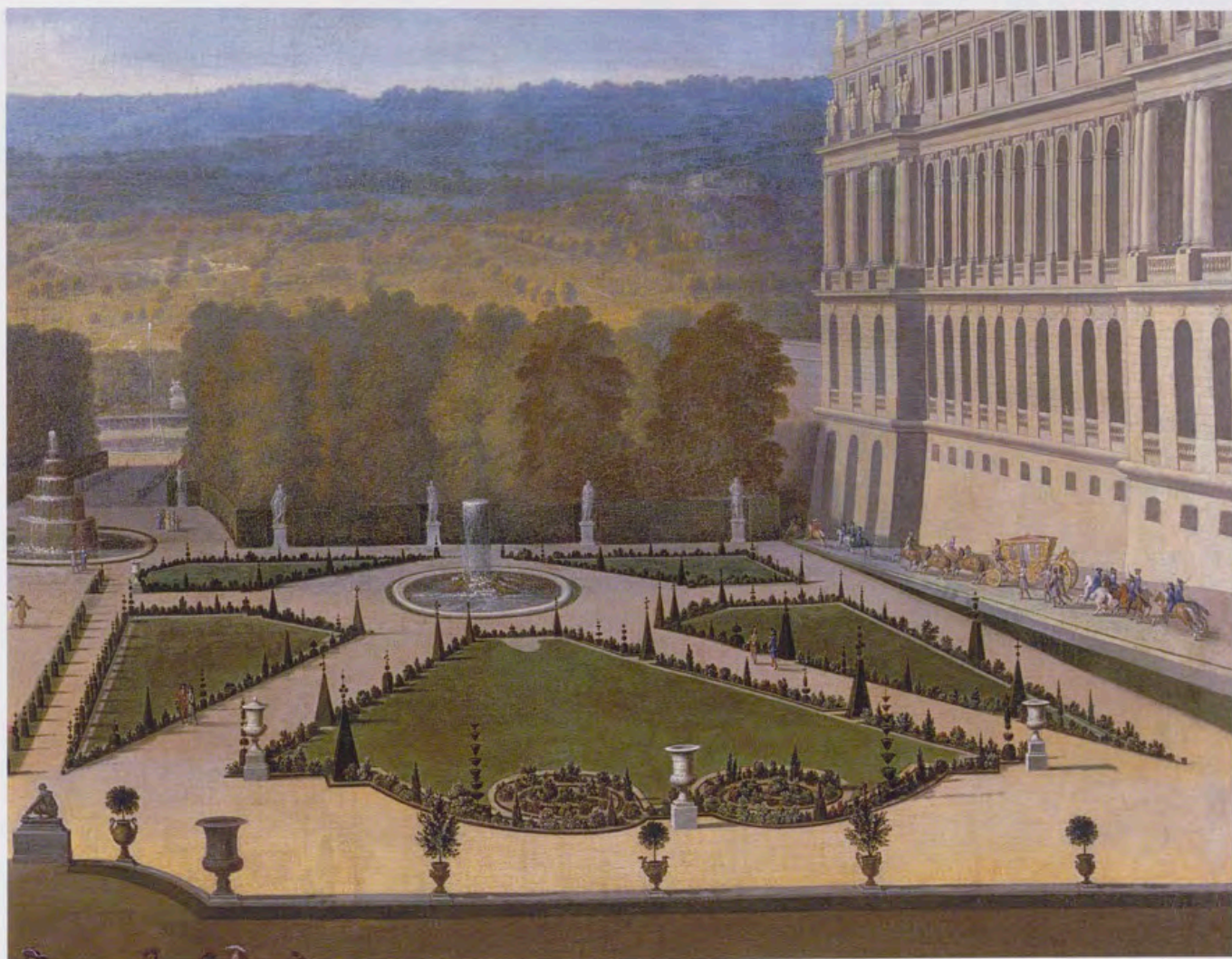
4. M. Torrione, «De Felipe de Anjou, *Enfant de France*, a Felipe V: la educación de Telémaco», en *El Arte en la Corte de Felipe V*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Fundación Caja-Madrid, Madrid, 2002, pp. 41-88.



1. Familia de los Perelle (1685), Vista del Palacio y jardines de Versailles, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, gravures Grosseure 140, pl. 110, © Château de Versailles.

ja el gusto de María Antonieta, estuvo en su origen decorado por Le Brun: con pilastras de espejo, paneletes de acantos dorados y lises sobre fondo de lapislázuli, una cornisa con soles, símbolo omnipresente del Rey, mobiliario azulado con filigrana de plata, y en el techo, como tema iconográfico principal, el Sol, Europa, las Horas y las cuatro Partes del Mundo. Conforme al protocolo, cuando fallece la Reina, su Cuarto permanece cerrado en señal de duelo hasta que lo ocupa la Delfina, inmediata en categoría y futura Soberana. El recuerdo que pudo guardar Felipe V de este espacio es el de las visitas a una madre lánguida y encamada, que entre partos, abortos, reumatismos y murria conyugal no salía prácticamente de su lecho (imagen 3), sobre todo a partir del nacimiento de su hijo menor, Carlos, Duque de Berry, en 1686. La Delfina de Baviera, como se la denomina, muere de un cáncer intestinal el 20 de abril de 1690 en esta estancia, adonde convoca y se despide de sus tres hijos pocas horas antes de expirar. Felipe tiene casi siete años, es un niño introvertido pero «siempre alerta porque nació de madrugada» —así lo definirá un día su hermano Carlos<sup>5</sup>—, de forma que quizá no olvidara nunca aquella escena, descrita por testigos oculares, en la que su hermano mayor, el Duque de Borgoña, llora desesperado mientras le separan de su madre.

5. Dunoyer (Anne-Marguerite Petit, Madame), *Lettres historiques et galantes*, Cologne, 1718, tomo I, p. 305.



4. Étienne Allegrain (h. 1688), Vista parcial del Ala Norte, parterre y bajada de L'Allée d'Eau, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV752, © RMN-©Gérard Blot.

Cinco días después, Felipe vuelve a este apartamento encabezando un luctuoso cortejo con sus hermanos (de ocho y cuatro años respectivamente), seguidos por la Familia Real, y participa en la *cérémonie de l'eau bénite*. Bajo dosel de terciopelo negro, el cuerpo de su madre reposa en un catafalco sobre el que se ha depositado la corona delfinal; a los pies de éste, un cofrecillo de plata sobredorada encierra su corazón, ante el que Felipe se arrodilla, toma el hisopo que le tiende Bossuet, Obispo de Meaux, y lo rocía con agua bendita<sup>6</sup>.

Como es de rigor, los nietos de Luis XIV se crían entre manos femeninas hasta los siete años, edad de la conciencia moral y de la consciencia intelectual, del «uso de razón» según la Iglesia, el Derecho Canónico y el Estado. Un promedio de dieciocho a veinte personas se consagran al servicio de cada uno de ellos en el primer piso del Ala Vieja, que remata al Este el cuerpo central del Palacio. Sus cuartos miran al Patio Real o Patio Grande, la *Grande Cour*, y al Patio de los Príncipes, la *Cour des Princes*; cerrados ambos por una verja desaparecida, diseñada por Mansart, que acordonaba los pabellones del recinto regio, y cuya puerta de acceso al Patio Real estuvo a la altura de donde, hasta hace poco, campeaba la estatua ecuestre de Luis XIV desde 18367. Sólo un restringido grupo de nobles que

6. Dangeau (Philippe de Courcillon, Marqués de), *Journal de la cour de Louis XIV*, Soulié y Dussieux (ed.), Firmin Didot, París, 1854-1860, tomo IV, p. 46. También *Mercur Galant*, mars 1692, pp. 302-307.

7. Reemplazada desde el 30 de junio de 2008 por una reproducción de aquella hermosa Verja Real de forja dorada, diseñada en 1680 por Mansart y destruida durante el período revolucionario.



gozaban de los *honneurs du Louvre* podían acceder a este patio en carroza o en silla de manos.

A los siete años cumplidos, los Príncipes, que pocos meses antes dejan sus faldoncillos para vestir calzas, pasan a manos de ayos y preceptores encargados de su educación teórica. Sus respectivos cuartos se sitúan ahora al otro lado del Palacio, en el primer piso del Ala Norte o Ala Nueva (concluida en 1689), con vistas a un hermoso parterre de césped, dos bosquetes y un paseo en ligero declive, la Avenida del Agua o *Allée d'Eau*, consagrados a las divinidades marinas (imagen 4). En el pabellón terminal del Ala, y en el mismo piso (que más tarde ocupará la Ópera), reside su ayo, el Duque de Beauvilliers, Ministro de Estado de Luis XIV. En ella se alojan también Fenelón y el Abate Fleury, preceptor y subpreceptor respectivamente.

En 1684, al año siguiente de fallecer la Reina, Luis XIV abandona definitivamente su *Grand Appartement* del Ala Norte, donde dormía, que se convierte en cuarto de aparato (lugar preservado, donde el Rey recepciona y festeja pero no vive), y se instala en un cuartito que mira al Patio de Mármol, en el primer piso, denominado *Petit Appartement* del Rey. Su Dormitorio ocupa el ángulo sureste del patio. Felipe y sus hermanos visitan aquí a su abuelo cada mañana, de 9 a 9.30, mientras le afeitan y le visten, es decir durante el *petit lever*, entrada reservada exclusivamente a los varones de la Familia Real. Hasta 1701, estando ya Felipe V en España, no se instalará definitivamente el Dormitorio regio en el Salón contiguo (donde hoy se visita), en el centro de un gran eje simbólico que va del extremo Este de la avenida de París, la central en el tridente versallés, al extremo Oeste del Gran Canal, en cuyas aguas se pone exactamente el sol el 25 de agosto, fiesta de San Luis y día del nombre del Rey: sabida es la importancia del heliocentrismo monárquico en el reinado de Luis XIV, del Sol-Apolo, símbolo omnipresente en Versalles.

Cuando se visita el Palacio de Versalles hay que imaginar que el *Salon de l'Œil-de-Bœuf* reúne la superficie del Dormitorio donde le visitaba Felipe de Anjou más su segunda Antecámara o Salón de los Bassano, por adornarlo cuadros de este pintor, que se juntaron para formar la gran antesala del Ojo de Buey, donde los cortesanos privilegiados esperaban para asistir al *grand lever* del Rey.

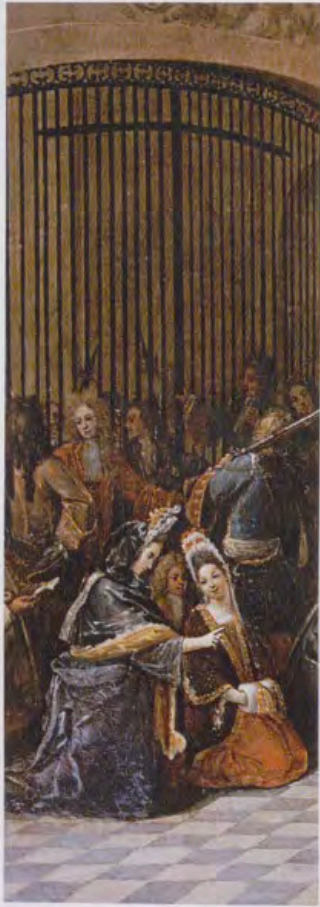
Las estancias de aparato de Versalles las frecuenta Felipe en ocasiones especiales. En la monumental Galería Grande, cuya bóveda cuenta la historia de Luis XIV, y cuyos ventanales miran a la perspectiva del Gran Canal, asiste a las audiencias públicas que su abuelo concede a los Embajadores. Luis XIV disfruta exhibiendo a sus vástagos ante el extranjero, un mensaje que no precisa traducción: la Corona de Francia está firmemente asegurada. Al futuro Rey de España este espectáculo le es familiar desde muy niño. Cuando el Rey manda que traigan a sus nietos, estos vienen en brazos de una de sus criadas, escoltadas por el aya, la subintendente y un ujier de cámara, a quienes se permite subir al estrado del Rey, donde se alza un trono majestuosamente teatral (imagen 5); y de adolescente, Felipe asiste acompañado por su ayo, el Duque de Beauvilliers, quien, conforme al protocolo, se mantiene detrás de los Príncipes en un discreto segundo plano. En esta misma Galería contempla las sonadas fiestas matrimoniales de su hermano Luis, Duque de Borgoña, con María Adelaida de Saboya.



3. Pierre Mignard (1687), La Familia del Grand Delfin, sentado en primer plano: Felipe, Duque de Anjou, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. n° MV8135, © Château de Versailles.



5. Claude Guy Halle (1685), El Doge de Génova saludando en la Galería Grande a Luis XIV rodeado de su prole, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. n° MV2107, © RMN-©Gérard Blot/Christian Jean.



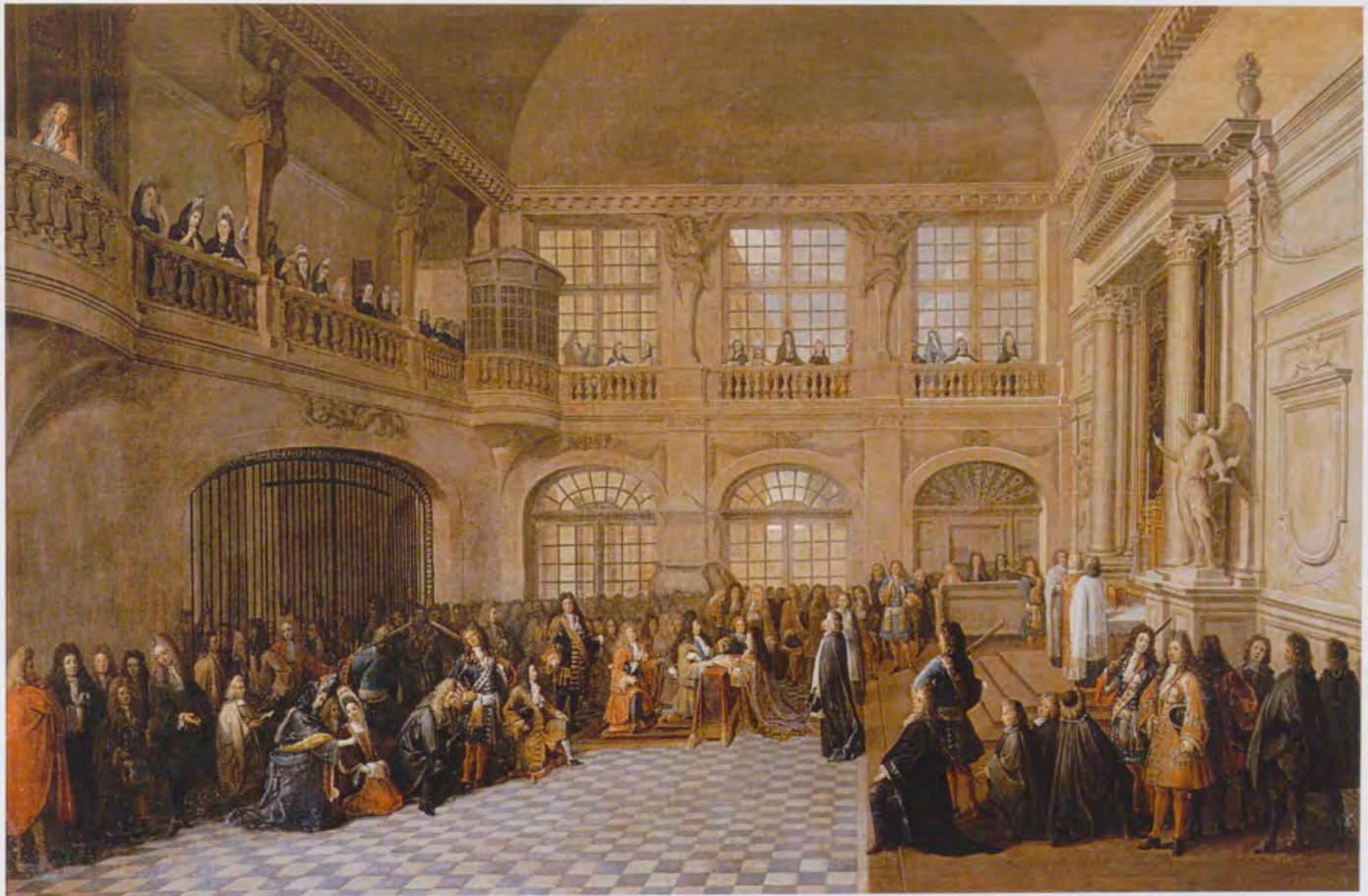
Los Salones del *Grand Appartement* del Rey, situados en el primer piso del edificio central, mirando al parterre del Norte, son para Felipe escenario de fiestas y veladas de gala. Se accede a ellos por la majestuosa Escalera del Rey o de los Embajadores (suprimida en 1752)<sup>8</sup>, cuyas alas desembocan en el Salón de Venus o de Mármol (donde se dispone la colación o *buffet* para los invitados), y en el de Diana o del Billar (juego favorito de Luis XIV, como el ajedrez lo era de Felipe V). Siguen a estos el Salón de Marte o de Baile (donde también se escuchan conciertos), el Salón de Mercurio o del Lecho (ex-Dormitorio Real), donde se juega y apuesta, y el Salón de Apolo o del Trono. Luis XIV cederá este *Grand Appartement* a su nieto Felipe en 1700, recién proclamado Rey de España en Versalles, para que reciba visitas y homenajes, y duerma sus últimas noches versallesas en el Salón de Mercurio, decorado por Jean-Baptiste de Champaigne, con cuatro camafeos angulares en los que se representa la Destreza física, el Conocimiento de las Bellas Artes, la Justicia y la Autoridad Real.

Otros dos espacios estrechamente relacionados con la vida cotidiana del futuro Felipe V son la Capilla Real y el Teatro de Versalles o *Salle de la Comédie*, espacios tan reducidos como importantes en la vida palatina, gran paradoja de este Palacio donde conviven de cerca lo grandioso y lo exiguo. La actual Capilla no la conoció Felipe terminada, puesto que empezó a construirse en 1699 y no se consagró hasta 1710, ralentizada la obra por los enormes gastos de la Guerra de Sucesión de España. La que Felipe conoció, bendecida en 1682 y en uso hasta 1710, servía de unión entre el *Grand Appartement* del Rey y el Ala Norte, y ocupaba un espacio casi cuadrado, delimitado por los muros que forman hoy el Salón de Hércules en el primer piso y el vestíbulo del entresuelo (imagen 6). El Salón de Hércules, obra de Robert de Cotte, se inició nada más rematarse esta Capilla definitiva. En la antigua se le bautizó a los cuatro años, junto con sus hermanos, escuchó la música solemne de los *Té Deum*, los motetes de Delalande y del joven Henri Desmarests, que vendrá a la Corte de Madrid en 1701 como Músico de Cámara; en ella Felipe será nombrado Caballero de la Orden del Espíritu Santo en 1695, y asistirá a las pláticas del Padre Bourdaloue, predicador célebre, al que admiró hasta el punto de ordenar traducir sus sermones al castellano en 1713, para ejemplo de predicadores españoles, mandándolos imprimir en Lyon<sup>9</sup>; en ella será testigo de la boda de su hermano Luis con María Adelaida en 1697 y oirá la misa solemne de su propia proclamación como Rey de España el martes 16 de noviembre de 1700, arrodillado de igual a igual junto a su abuelo.

En lo que a teatro se refiere, el del Palacio de Versalles que frecuentó Felipe era una miniatura. En los años gloriosos de Molière y de Lully, de los amores de Luis XIV con la Duquesa de La Vallière y con la Montespan, cuando la Corte residía aún en Saint-Germain y a Versalles se venía en breves escapadas, el escenario de las costosas fiestas teatrales habían sido los jardines y el Patio de Mármol. Durante los años adolescentes de Felipe se usarán en las grandes ocasiones el Patio de las Caballerizas Reales, en forma de anfiteatro, o el Teatro del Palacio de Triánón, algo más amplio que el de Versalles, donde sólo existía un teatrillo habilitado en el estrecho vestíbulo o galería porticada que sirve de nexo entre el cuerpo central del

8. La maqueta que de ella conserva el Château de Versailles fue reproducida por B. Torrión en «Representar al Rey. Las fiestas del Duque de Alba en París: 1703-1711», *Reales Sitios*, n.º 150, Madrid, 2001, p. 3.

9. M. Torrión, «Felipe V bibliófilo. El peso de Francia en la Real Librería Pública», *La Real Biblioteca Pública: 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, Cat. Expo., Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2004, pp. 61-62 (texto completo, pp. 48-75). «Libros y manuscritos personales de Felipe V», *ibidem*, pp. 197-207.



6. Antoine Pezey (1695), Capilla antigua del Palacio, la única que Felipe conoció en Versalles, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV164, © RMN-©Gérard Blot.

Palacio y el Ala Sur, destinada a comunicar el Patio de los Príncipes con el parte-  
 rre del Mediodía. Era una sala rectangular de 18,50 por 8,5 metros con un grade-  
 río en forma de hemiciclo, un palco real escoltado por dos balconcillos, un parte-  
 rre, un pequeño foso para la orquesta y dos pisos de palcos empotrados en los arcos  
 del pasaje. El escenario, carente de fosos y maquinaria, correspondía al espacio en  
 el que hoy se sitúa la Librería del Palacio o *Librerie de l'Ancienne Comédie*, de nom-  
 bre bien elocuente. Aunque se dice que la sala tenía capacidad para 350 especta-  
 dores, hay testimonio de que alguno salió de allí descalabrado. El futuro Rey de  
 España presenció en este espacio comedias de Molière, Racine y Corneille, óperas  
 de Lully y de Destouches, en las cuales el simbólico decorado se compensaba con  
 la fantasía de los trajes de escena diseñados por Jean Berain.

El Palacio de Versalles no tendrá otra sala de espectáculos hasta la construc-  
 ción de la Ópera en 1770. Amante de la escena, Luis XIV deseó, no obstante,  
 dotarle de una gran sala para ópera y ballets en el Ala Norte: en 1685 la dibuja  
 Vigarani (que ya había creado en París la del Palacio de las Tullerías), Mansart firma  
 los planos y comienza una obra que se paraliza en 1688 en favor de otras, Marly  
 entre ellas<sup>10</sup>. Ciertamente es que el Rey, ya maduro, disfrutaba más con la música de  
 cámara o *petite musique* que con los grandes montajes líricos.

La sensibilidad de Felipe V adolescente se refleja en las cartas latinas que escri-  
 be a su hermano Luis, Duque de Borgoña, como ejercicio escolar para practicar

10. V. Maroteau, *L'autre Palais du Soleil*, Vögele Edition, Ginebra, 2002.



una lengua que en el siglo XVII nada tenía de muerta. Un Príncipe que se preciara de buena educación debía poder expresarse en latín; Luis y Felipe lo escribían y hablaban con soltura. Arqueología inexplorada de su mente adolescente, estos breves textos contienen información sobre su vida cotidiana y sus estudios, con un amplio margen consagrado a la descripción de espacios exteriores, del deporte de la caza, de pensamientos y sensaciones que le inspira una Naturaleza abierta, a la que ambos hermanos aspiran con pasión. Felipe describe, entre otros, dos espacios versalleses que le son gratos: el Gran Canal (imagen 7), animado por la hermosa flotilla real, servida por 260 remeros, y el Bosquete del Laberinto, orgullo de Versalles. En el recorrido que Luis XIV redactó, trazando una visita ideal de sus jardines, aconseja recorrer el Laberinto tras haber visitado el Invernadero de los Naranjos, al que estaba contiguo. Así evoca Felipe de Anjou ambos espacios hacia 1697 ó 1698:

Esta mañana, oh Príncipe, estuvimos paseando por los jardines. Los adornan por doquier estatuas antiguas y modernas. Tampoco se echan de menos las fuentes, cuya agua cristalina es deliciosa de ver. Por doquier se ofrecen a nuestros ojos bosquetes umbrosos y repletos de toda clase de aves que con sus suaves trinos deleitan los oídos de quienes toman el fresco. Hay también un Laberinto de fuentes cuya ornamentación simula las fábulas de Esopo; si no existieran éstas se extraviarían los paseantes. Detrás de los jardines hay un estanque tan grande que semeja un río. Allí, a veces, embarcados en esquifes, volamos sobre las aguas, o engañamos a los peces con frecuencia usando anzuelos. En una ocasión hemos pescado con redes y espero poder volver a hacerlo. Pero, de vez en cuando también los alimentamos con pan. Adiós querido hermano, había prometido escribirte y he cumplido mi promesa<sup>11</sup>.

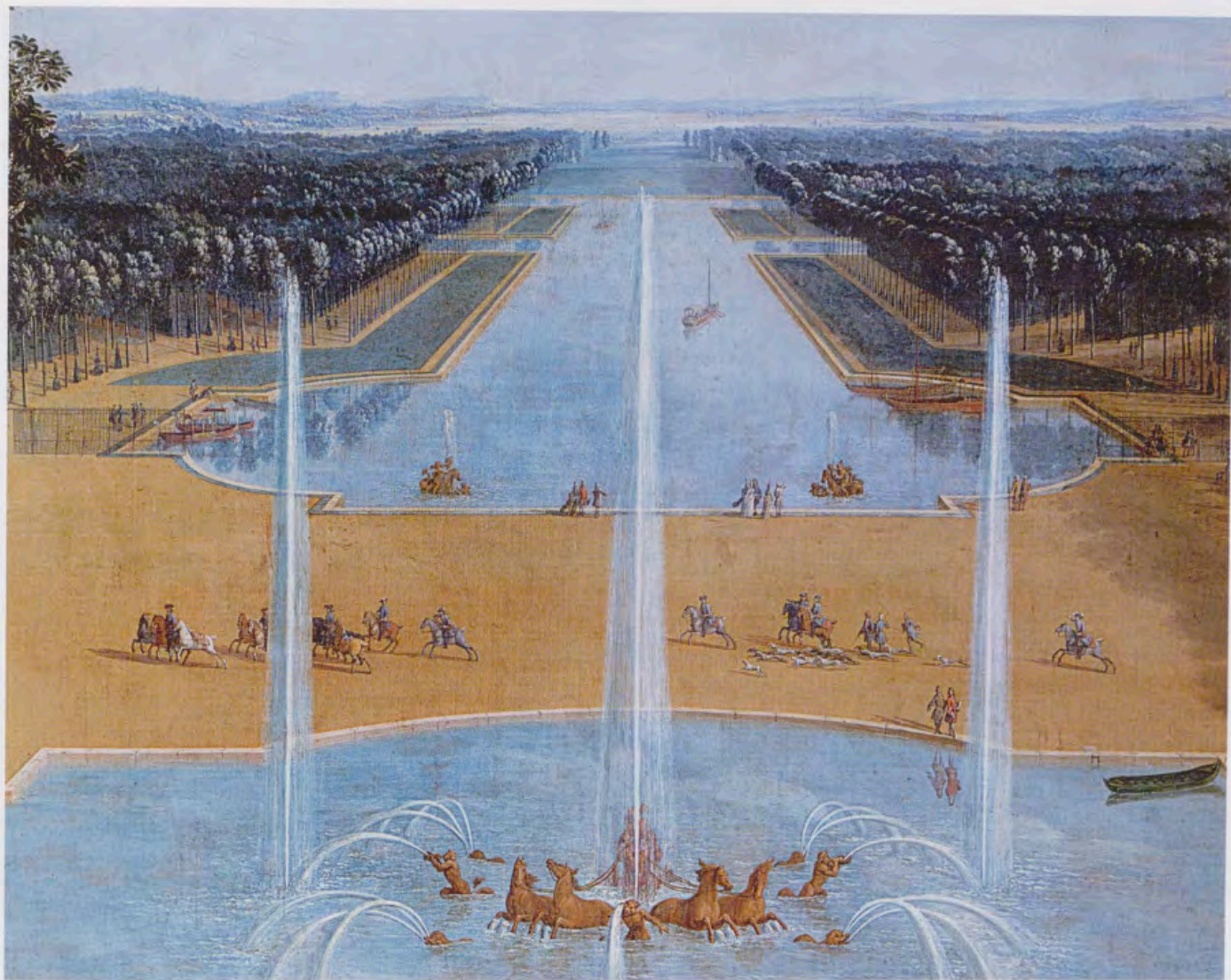
Por su parte, en las frecuentes cartas que Luis escribe, hasta morir en 1712, a su hermano Felipe V (donde, a petición de éste, cuenta sus escapadas campestres y cinegéticas), se evoca otra faceta del Gran Canal, helado y convertido en pista de patinaje y trineos. En enero de 1704, el Duque de Borgoña se despide así:

Adiós queridísimo hermano, tengo tanto frío en los dedos que no escribo nada válido. El invierno se presenta como el de hace siete años, cuando íbamos a deslizar-nos por el hielo y el Canal se cubría de gente todos los días a comienzos de la tarde... Son placeres que ciertamente ya no disfrutais ahora en España<sup>12</sup>.

El barroco Bosquete del Laberinto al que alude Felipe de Anjou, creado por Le Nôtre en 1665, se animó entre 1672 y 1677 con una decoración inspirada en las fábulas griegas de Esopo, según un plan sugerido por Charles Perrault y destinado a la educación del Delfín. El Amor niño, sujetando el hilo de Ariadna, y el prudente Esopo enmarcaban sobre pedestales la entrada al Laberinto. La búsqueda de la prudencia y de la sabiduría que el Laberinto simboliza la expresaba el de Versalles, a lo largo de 750 metros de recorrido iniciático, en 39 etapas marcadas por 39 fuentes que podían admirarse sin pasar dos veces por el mismo sitio. Eran fuentes de rocalla, al gusto de Le Nôtre, dispuestas en encrucijadas o entre arquitecturas de *treillage* (oquedades y templetes verdes), decoradas con animales de plomo policromado (333 en total) de cuyas bocas surgían vistosos juegos de agua (imagen 8). Cada fuente llevaba una cartela con su moraleja rimada, una cuarteta del poeta cortesano Isaac de Benserade grabada en letras de oro sobre fondo negro. Este alegre libro de fábulas al aire libre distrajo y aleccionó durante un siglo

11. *Philippus. Epistolæ latinæ LXXII* (72 cartas autógrafas en latín dirigidas a su hermano Luis), BNE, Ms. 316, Ep. 13.

12. *Lettres du duc de Bourgogne au roi d'Espagne, Philippe V, et à la reine*, A. Baudrillart, L. Lecestre (ed.), Renouard, París, 1912-1916, vol. I, p. 49.



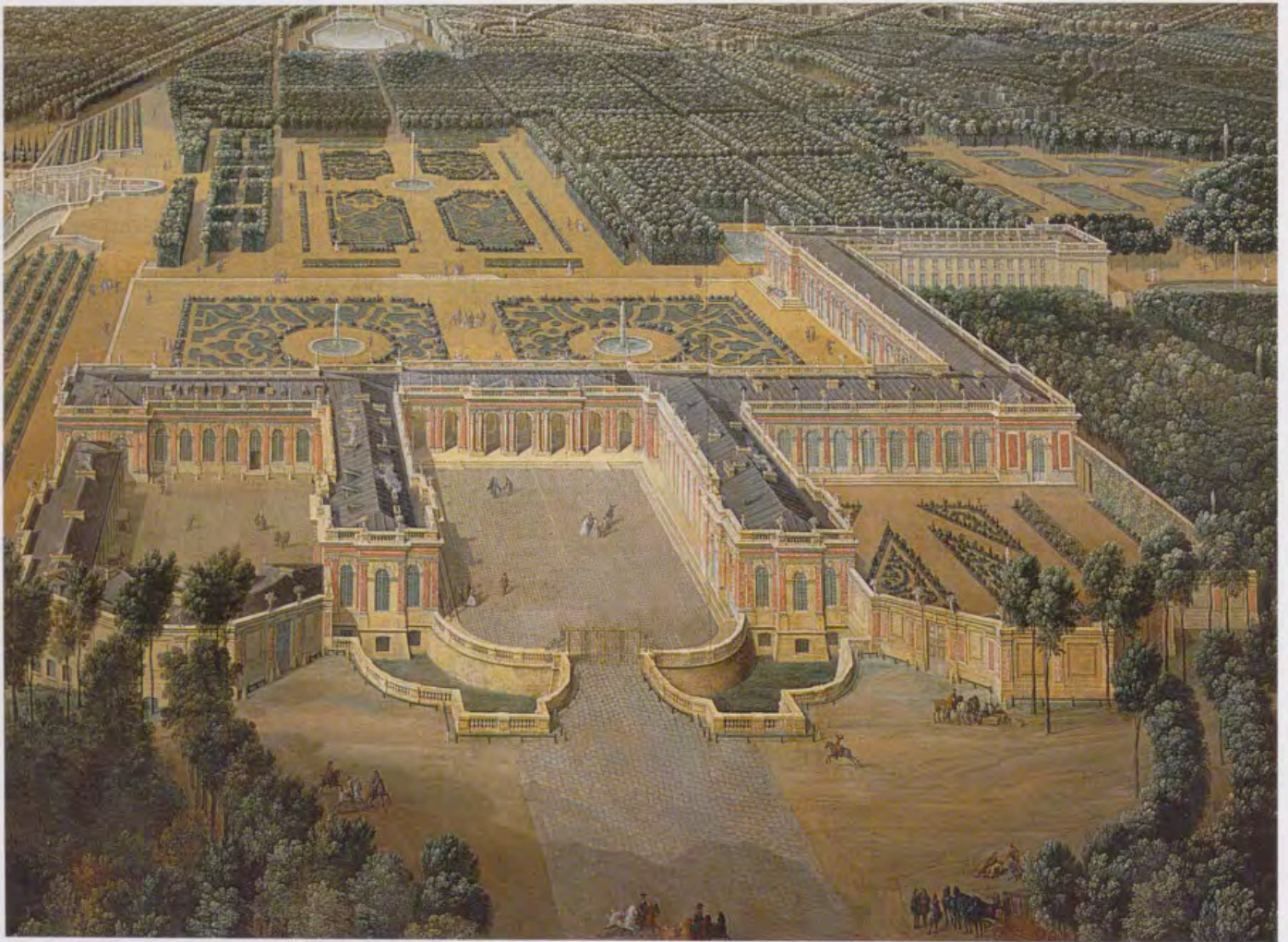
7. Anónimo de escuela francesa (finales del XVII), Vista del estanque de Apolo y del Gran Canal de Versalles, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV757, © RMN.

a los niños reales, hasta suprimirlo Luis XVI por el monótono jardín inglés de María Antonieta o Bosquete de la Reina. Las esculturas del Laberinto se exponen en la Gran Caballeriza del Palacio de Versalles, hoy Museo de Carrozas.

Felipe menciona también en sus cartas latinas las lecciones de escuela ecuestre que recibía en la Caballeriza Grande, situada entre la avenida de Saint-Cloud y la de París. A partir de 1698, Felipe, excelente jinete, comienza a practicar, junto con su hermano, los ejercicios de estilo y juegos de destreza a caballo, cuando en el vasto picadero abierto —*la carrière*—, cuando en el cerrado. En 1730, estando la Corte en Andalucía, Felipe V dibujó para la Real Maestranza de Sevilla las distintas fases del *jeu des têtes* o juego de cabezas, en el que era diestro, tal como lo practicaba en Francia<sup>13</sup>.

Dentro del extenso recinto amurallado del Parque de Versalles (43 kilómetros), el Palacio de Trianón, preludeo del arte clásico del siglo XVIII, abierto, luminoso, exuberantemente florido, es un espacio reservado a la Familia Real y a un Luis XIV privado que escapa aquí como en Marly al rigor de la etiqueta versallesca (imagen 9). A Trianón se viene a menudo, sobre todo en primavera y verano,

13. M. Torrione, «Felipe V, el rey-jinete. Impronta de los juegos ecuestres de Versalles en la Real Maestranza de Sevilla», en *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real: 1729-1733*, Casa de Velázquez, Madrid (en prensa).



9. Jean-Baptiste Martin, el viejo, Vista del Gran Trianón, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV760, © RMN.

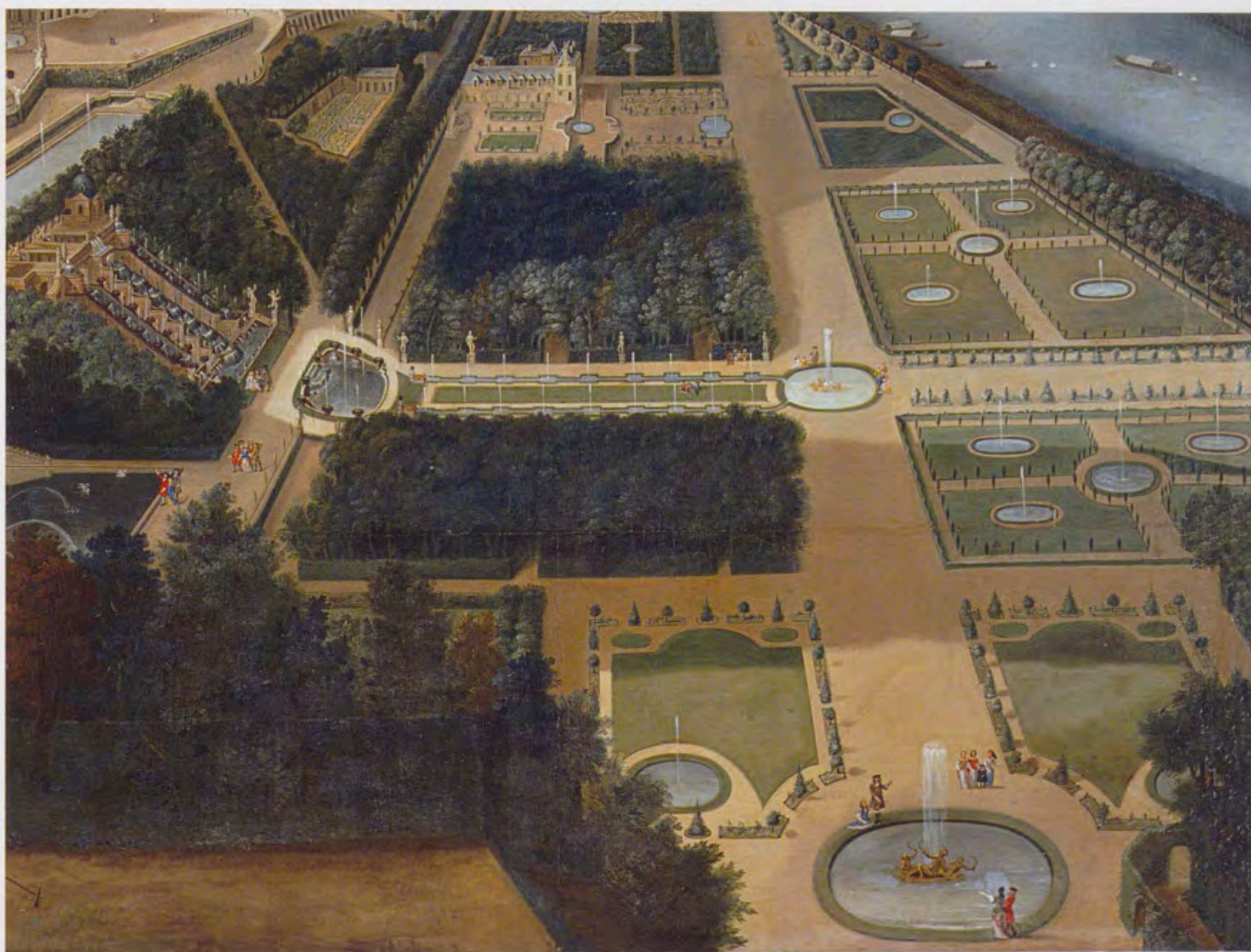
por tierra o por agua, siguiendo el brazo norte del Gran Canal. Felipe lo describe en sus cartas como un lugar de paseo, citas y ágapes, donde está permitido entregarse libremente a honestos placeres: *Ibi honesta voluptati nobis indulgere licebit*<sup>14</sup>. A menudo viene con Luis a pie desde Versailles a herborizar, pues ambos se apasionan por la Botánica, o acompaña a su abuelo en largos recorridos de jardín, o asiste a alguna que su padre el Delfín gusta ver representar en el teatro de este Palacio cuando no acude a París, donde ya la Ópera Real dicta la moda y no Versailles. Situado en el Ala derecha del patio de acceso, es una sala pequeña, pero dotada de tramoyas y bastidores, que permiten recrear los prodigios de la escenografía barroca. Felipe describe en 1698 una ópera que acaba de presenciar con su padre y su hermano, el Duque de Borgoña, donde aparecen

actores adornados con riquísima vestimenta, resplandecientes de oro, púrpura y pedrería, cautivando los oídos con sus dulces arias..., humanos cortando el aire como si fueran Dédalos con falsas alas; dioses surgiendo de las tramoyas. Y al fondo del escenario, deleitosos jardines por un lado y por otro un hórrido mar que la tempestad alborota, batallas y crueles escenas de guerra<sup>15</sup>.

No lejos de Versailles, a distancia que permite ir y venir cómodamente en el día, se sitúan los Palacios de Marly, Meudon, Saint-Cloud y Saint-Germain-en-Laye.

14. *Philippus. Epistola latinae...*, Ep. 8 [op. cit. n. 11].

15. *Ibidem*, Ep. 60.



10. Étienne Allegrain, Detalle de la *Grande nappe* o Cascada grande del Palacio de Saint-Cloud, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV743, © RMN-©Gérard Blot.

La relación que Felipe mantuvo con estas residencias secundarias tiene un común denominador: la visita de cortesía y la caza. El Palacio menos frecuentado parece haber sido el de Saint-Cloud, propiedad de su tío-abuelo Felipe, Duque de Orleans, *Monsieur*, y de su segunda esposa, *Madame*, Princesa Palatina, cuya correspondencia privada, tan visceral como la propia autora, es un fresco amenísimo, y no siempre glorioso, de la Corte del Gran Luis. La relación que el futuro Felipe V mantuvo con el Duque de Orleans fue superficial, y las visitas que le hacían él y sus hermanos, tanto en el Palacio Real de París, su residencia oficial, como en el de Saint-Cloud, refugio campestre, eran puramente protocolarias. La vida aireadamente homosexual y extravagante que llevaba el alegre hermano de Luis XIV no era un espejo de Príncipes recomendable para la educación de sus tres nietos, a quienes el ayo Beauvilliers vigilaba cual canchero para preservar lo mejor posible su «inocencia bautismal». Más relación mantuvo Felipe de Anjou con su tía-abuela Carlota Isabel, Duquesa de Orleans, apasionada, como él, por la caza, y asidua compañera de batidas, cuyo humor provocativo y llanote le obligaba a hablar y reír a menudo; la Princesa Palatina explica en su correspondencia que Don Felipe no hablaba a quien no conocía, tomando precisamente como ejemplo a su propio marido:



16. Orléans (Élisabeth-Charlotte de Bavière), Duquesa de, *Correspondance complète de Madame, duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine*, G. Brunet (ed.), París, 1857, tomo II, p. 208.

17. *Jeu du portique*, juego de apuestas muy en boga. Una mesa oval, circundada por una galería de arquillos o pórticos, y dentro de ésta una serie de alveolos numerados. Los jugadores lanzaban una bola o canica por la franja exterior de la mesa que rodeaba el conjunto; la bola entraba por uno de los arquillos para detenerse en un alveolo y se marcaban puntos. Reproducido en M. Torrione, 2002, p. 56 [op. cit. n. 4] (el futuro Felipe V aparece jugando con su hermano mayor en un grabado de Antoine Trouvain).

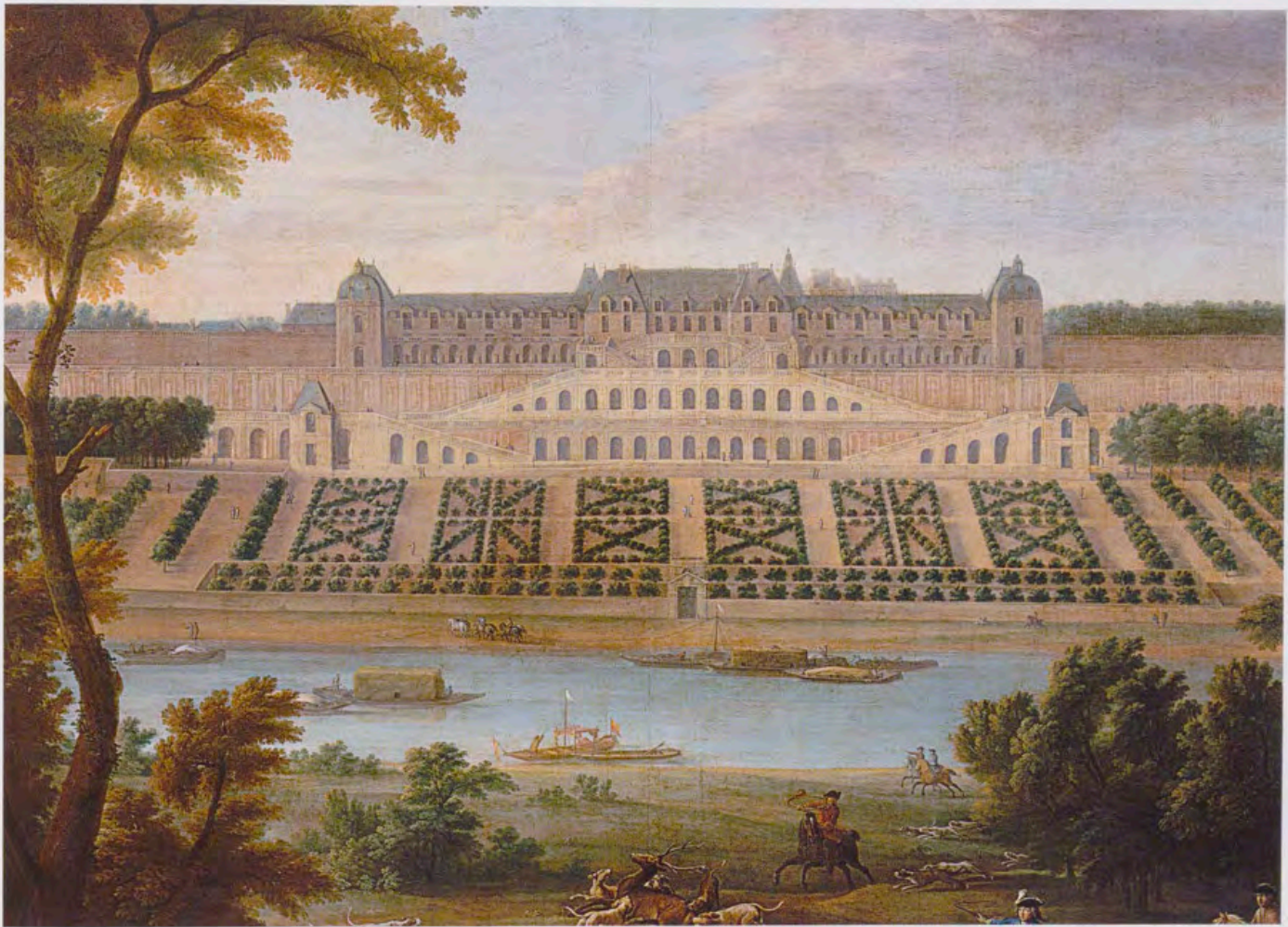
El Rey de España ha de conocer bien a las personas para dirigirles un par de palabras. Si quiere uno que le hable hay que provocarle y atormentarle un poco, de lo contrario no dice absolutamente nada. En alguna ocasión vi a *Monsieur* muy impaciente porque este Rey no le hablaba ni le dirigía una sola palabra. Monsieur no se había tomado la molestia de conversar con él antes de que fuera Rey y luego quiso que este Príncipe le hablara, cosa que no casaba con dicho señor. Conmigo era otra cosa. En el *appartement* [velada cortesana], en la mesa, en el teatro, siempre nos sentábamos juntos. Le gustaba oír contar cuentos y yo se los contaba durante veladas enteras. Fue lo que le acostumbró a mí sobre todo y por eso siempre tenía algo que preguntarme. A menudo me río de la respuesta que me daba cuando yo le decía: *Eh, Señor, decid algo a vuestro tío-abuelo, que está apenado porque no le habláis*. Y él respondía: *¿Y qué queréis que le diga, si apenas le conozco?*<sup>16</sup>.

El Palacio de Saint-Cloud, que Luis XIV regaló a su hermano en 1658, remodelado sucesivamente por Le Pautre y Mansart, y decorado por Mignard, fue escenario de fiestas fastuosas hasta 1670, año en que murió su primera esposa, Enriqueta de Inglaterra. Se ubicaba en lo alto de una colina que dominaba el curso del Sena, y André Le Nôtre multiplicó sus bosquetes, jardines escalonados y cascadas: entre ellas la *Grande nappe*, cascada de 200 metros de longitud (imagen 10), construida en 1697 y contemporánea, según veremos, de la cascada grande de Marly.

La práctica cinegética, indispensable componente de la educación principesca e inalterable pasión de los Borbones, llevó a menudo a Felipe adolescente hasta los Palacios de Marly, Meudon y Saint-Germain-en-Laye. Él y su hermano Luis habían empezado a cazar a los diez años a pie, rastreando liebres en un vivero que Luis XIV había creado para divertirles en el parque del Palacete de Noisy, próximo a Versalles. En 1689, regaló esta casa de placer al Duque de Borgoña, su nieto-heredero, la cual servía también de islote a los jóvenes Príncipes cada vez que en Palacio se declaraban viruelas.

En 1695 (Felipe tiene doce años), empiezan a practicar la volatería a caballo con su abuelo: *el Rey va a volar*, se decía en Versalles. Sus escapadas durante la estación favorable de marzo y abril les llevan a menudo al bosque de Saint-Germain-en-Laye o al llano de Vezinet, al pie de Saint-Germain. La cetrería será diversión favorita de Felipe V y tema dominante en la serie de tapices de cacerías dibujados por Vandergoten y destinados en un principio a decorar la Cámara Real del Palacio de La Granja. Estos parecen reflejar los dos extremos de la pasión de Felipe de Anjou: la caza con halcón y la caza del jabalí, actividad peligrosa en la que Luis XIV sólo permitía a sus nietos rematarlo con dardos una vez atrapado en las telas. Al Palacio de Saint-Germain-en-Laye, ocupado por la Familia Real de Inglaterra (imagen 11), Felipe y sus hermanos vienen también a visitar a su amigo el Príncipe de Gales, primogénito de Jacobo II, que a su vez se desplaza a Versalles para «ver correr las fuentes» y jugar al «pórtico»<sup>17</sup> con ellos.

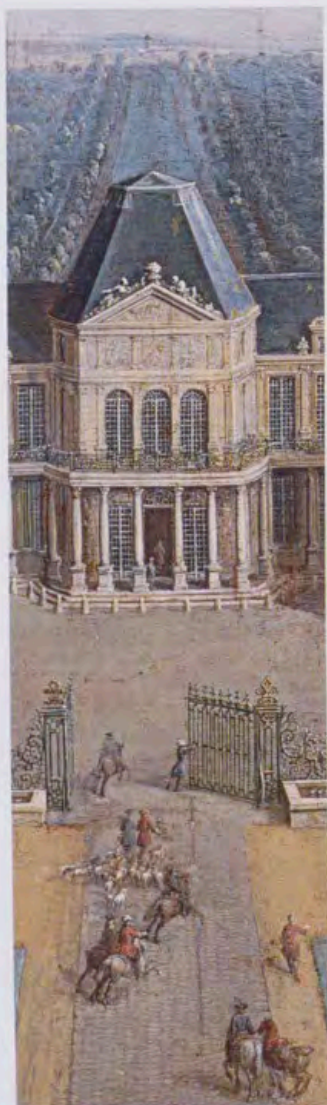
Dejando aparte la excepción de Fontainebleau, los Palacios próximos a Versalles que más frecuentó el futuro Felipe V fueron los de Marly y Meudon. El de Meudon (imagen 12), entre París y Versalles, propiedad del Marqués de Louvois, Ministro de Luis XIV, lo adquirió el Rey en 1695 y se lo regaló a su hijo el Delfín. Ubicado en el flanco de una montaña, sobre una amplísima terraza, el antiguo edificio del siglo XVI ya había sido remodelado por Le Vau y por Mansart antes de



11. Jean-Baptiste Martin, el viejo, Cacería frente al Palacio de Saint-Germain-en-Laye, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV763, © RMN.

pasar al patrimonio real, y Le Nôtre había trazado sus jardines altos y bajos, que dominaban una bella perspectiva con el Sena a lo lejos. De su antiguo diseño conservaban estos una famosa gruta, obra del Primaticcio, compuesta de tres pabellones decorados con fuentes, dominando una perspectiva de parterres y estanques. Puesta de moda en el Renacimiento, la gruta simbolizaba el misterioso lugar de los orígenes de la vida y en Meudon se inscribe en la tradición de grutas del jardín francés de los siglos XVI y XVII (como la de Tetis en Versailles o las de Noisy, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye y las Tullerías). Dada su elevación, el aire que allí se respiraba era excelente. Felipe visitó regularmente a su padre en aquel Sitio desde el año siguiente a su adquisición, y a partir de 1697 pasó en él alguna temporada estival con sus dos hermanos y su reciente cuñada María Adelaida. Allí cazó con el Delfín, obstinado perseguidor de lobos a pesar de su gordura, y jugó al mallo, otro de sus deportes favoritos, muy de moda por entonces. Allí conoció a la amante oficial de su padre, Mademoiselle de Choin, antigua Dama de Honor de la Princesa de Conti (hija legitimada de Luis XIV y de la Marquesa de La Vallière), con quien el Delfín, una vez calmada su preferencia por las actrices, contraería matrimonio secreto, como hiciera su padre con la Maintenon.

Por el Palacio de Marly, entre Versailles y Saint-Germain, residencia favorita de Luis XIV, *Palais du Soleil* con sus doce pabellones satélites, sus bellos jardines y cas-



18. Y. Bottineau, *Versailles, miroir de Princes*, Arthaud, Paris, 1989, p. 154.

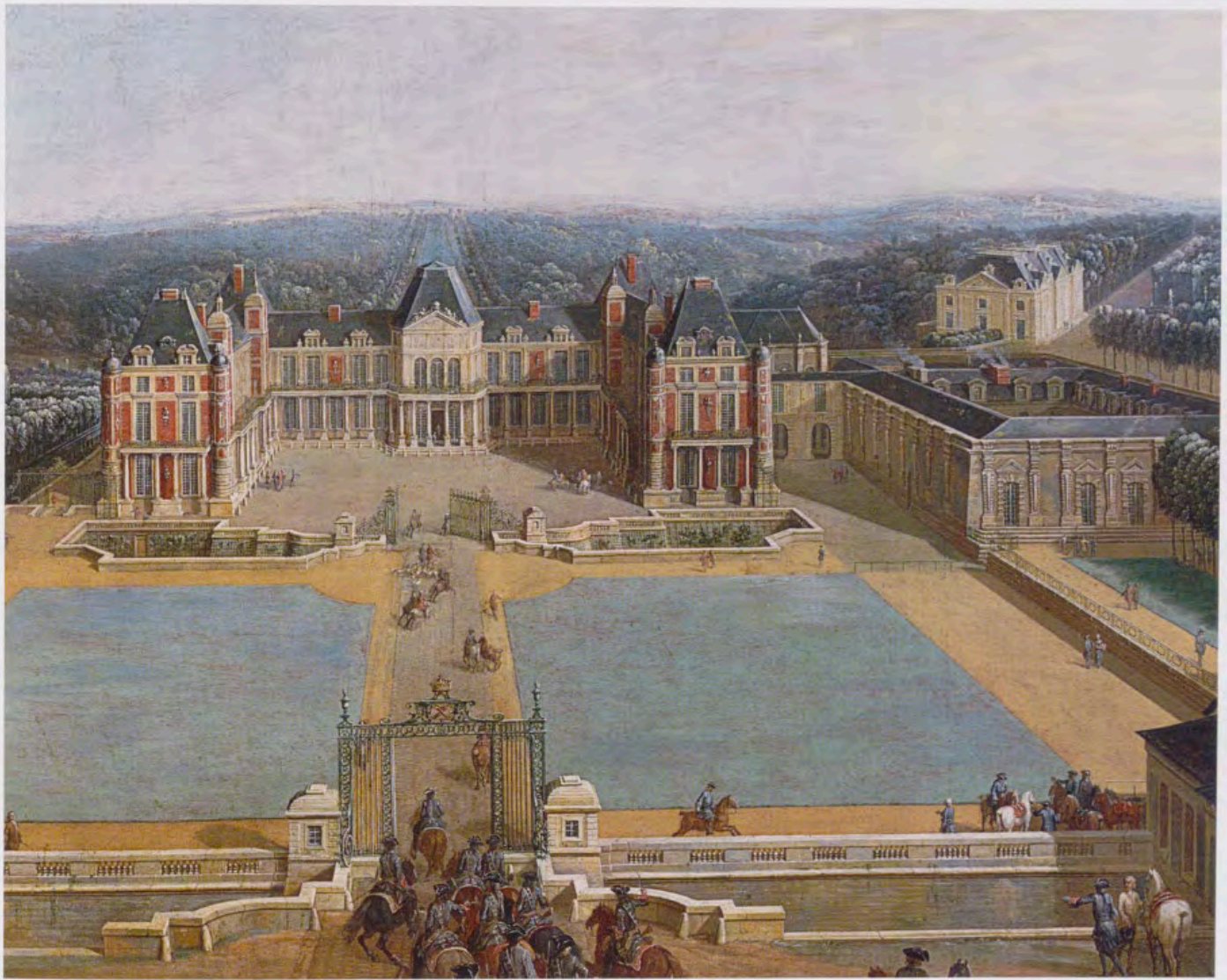
19. J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Editorial Patrimonio Nacional y Fundación Tabacalera, Madrid, 1995, p. 505.

20. M. Torrione, «El Carnaval de 1700 en la Corte de Luis XIV», *Reales Sitios*, nº 166, Madrid, 2005, pp. 42-61.

cadras que el Rey perfeccionó con pasión hasta su muerte, Felipe de Anjou no mostraba particular predilección ni nostalgia, como la tuvo por Fontainebleau, a pesar de que Yves Bottineau definiera La Granja de San Ildefonso como «una transposición de Marly en las montañas castellanas»<sup>18</sup>. José Luis Sancho Gaspar, que conoce minuciosamente el Palacio y sus jardines, escribe: «el modelo de San Ildefonso no es sólo Marly, sino el espíritu que la escuela de Le Nôtre fue adquiriendo a principios del siglo XVIII»<sup>19</sup>. Interesa subrayarlo, pues la relación que Felipe V mantuvo con Marly fue tan frecuente como fugaz y superficial: nunca residió en aquel Palacio y sólo pernoctó en él excepcionalmente en noviembre de 1700, ya proclamado Rey de España; tampoco lo menciona en sus cartas latinas, contrariamente a Versailles, Fontainebleau y Meudon.

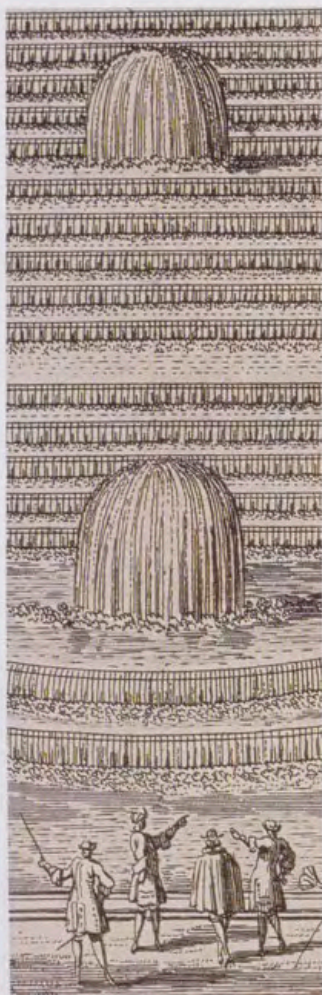
Marly era un pequeño universo reservado al placer del Rey, de su familia y de un puñado de íntimos, un círculo de adultos reunidos para divertirse en común, liberados de la etiqueta por expresa voluntad regia. Cuando Felipe se desplazaba a este Sitio siempre regresaba a dormir a Versailles, incluso de madrugada. Los *voyages* o «jornadas» de Luis XIV en Marly eran frecuentes: entre ocho y diez días cada dos semanas, y entre medias también iba a pasear por los jardines, inspeccionar alguna obra en curso, plantar o podar arbolillos con su hijo el Delfín. Felipe le visitó allí con frecuencia, cazó corzos y gamos en su compañía, a la que solían unirse los Reyes de Inglaterra y el joven Príncipe de Gales, y bailó mucho en las fiestas de carnaval y mascaradas que se celebraban en enero<sup>20</sup>. Por lo que a sus jardines se refiere, Felipe V conoció un Marly aún rústico, pues la gran obra hidráulica decorativa se emprendió tardíamente, con la Paz de Ryswick en 1697, y la estatuaria y revestimientos de mármol en 1699. Sí llegó a conocer Felipe los grandes estanques de la explanada principal del Palacio, al Norte, rematados por el monumental Abrevadero, donde los caballos podían penetrar y refrescarse, pero aún desprovisto de las esculturas de Antoine Coysevox, reemplazadas en 1719 por los célebres «caballos de Marly» de Nicolas Coustou. Dominando el Abrevadero, las dos piezas de Coysevox se divisaban al llegar a Marly desde el exterior de los jardines: la Fama, y Mercurio cabalgando sobre Pegaso alado, hoy en el Louvre; a los pies de Mercurio, un escudo con una escena alegórica presenta a Luis XIV aceptando la Corona de España para su nieto el Duque de Anjou. Terminadas en 1702, Felipe no las conoció, como tampoco el resto de la ambiciosa decoración de Marly. En el reconstruido trazado de los jardines, el Abrevadero sigue aún en pie, como un fantasma de la perdida belleza del Sitio.

En el otro extremo del eje, al sur del Palacio, también conocerá Felipe la monumental Cascada Grande y la Fuente o Medialuna de los Vientos, entre la cascada y el parterre, así llamada porque sus caños los representaban en forma de mofletudos mascarones. Dicha fuente desaparecerá en 1703 en favor de un remate escalonado de la cascada. Felipe V no verá, en cambio, los bosquetes de Marly con su estatuaria de mármol, ni muchas de las hermosas fuentes que los poblaron. La imagen que trajo a España en su mente era la de un Marly agreste, de belleza irregular, con ornamentación natural, de piedra y rocalla, y esculturas de plomo pintado en las fuentes, dorado o imitando el bronce, como las del segoviano



12. Pierre Denis Martin, El Palacio de Meudon visto desde la entrada, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV744, © RMN-©Gérard Blot.

Palacio de La Granja de San Ildefonso. Esta Cascada Grande, llamada *La Rivière*, el Río, construida en 1697, aunque proyectada desde 1685 para estirar visualmente el eje sur del Palacio, era una titánica escalera de 63 peldaños y más de 200 metros de longitud que, al situarse al fondo del valle, parecía derramarse del cielo en medio del verdor (imagen 13). Es ésta la que, aludiendo al cuadro de Pierre Denis Martin, Bottineau proponía como plausible modelo de la Cascada Nueva de La Granja. Su revestimiento, tal como lo conoció Felipe, era aún modesto, también de rocalla y piedra, y su protagonismo resultaba por entonces efectista y visual; en Francia sólo la *Grande nappe* de los Jardines de Saint-Cloud la igualaba en dimensiones, cascada más barroca pero contemporánea de la de Marly. Luis XV la reemplazará por una alfombra de césped en 1727, cuatro años después de que empezara a correr la de La Granja. Así pues, todo lo que Felipe pudo contemplar en aquel Sitio no era sino prelude del ambicioso proyecto decorativo de los Jardines iniciado en 1699, año que marca el vértice en la pirámide de gastos del reinado de Luis XIV. Dicho proyecto, que Felipe V no verá realizado, preveía mármol a ultranza en revestimientos y estatuas para cascadas, fuentes y estanques, encomenda-



das principalmente a Coysevox, Coustou, Le Lorrain, Slodtz, René Frémin y Jean Thierry. Llamados por Felipe V, los dos últimos crearán las esculturas de los jardines de La Granja. Conforme a lo proyectado, se construirá en 1701 la *Cascade champêtre*, la más bella de Europa, se decía, que Yves Bottineau no menciona, y es, sin embargo, la que más se parece en su conjunto a la Cascada Nueva de La Granja, si exceptuamos su emplazamiento con respecto al Palacio.

La «Cascada campestre» se ubicaba tras los seis pabellones del Este, en el bosque de Louveciennes o de Levante, y se adornó en 1706 con seis estatuas de mármol blanco que alternaban con jarrones y simbolizaban por parejas la vida rústica: arriba Pan y Vertumno, en medio el Agua y el Aire en figura femenina, abajo Flora y Pomona. La Flora, de René Frémin, se conserva en el Louvre; el Agua, de Jean Thierry, se ha perdido. Sus peldaños en tonos de mármol blanco y rosa eran rectos, alternando con amplios descansillos de donde surgían borbotones de agua, y se abombaban en los extremos del eje. En la cabecera de éste había un estanque circular y una fuente cuya taza sostenían tres tritones, como en La Granja la Fuente de las Tres Gracias.

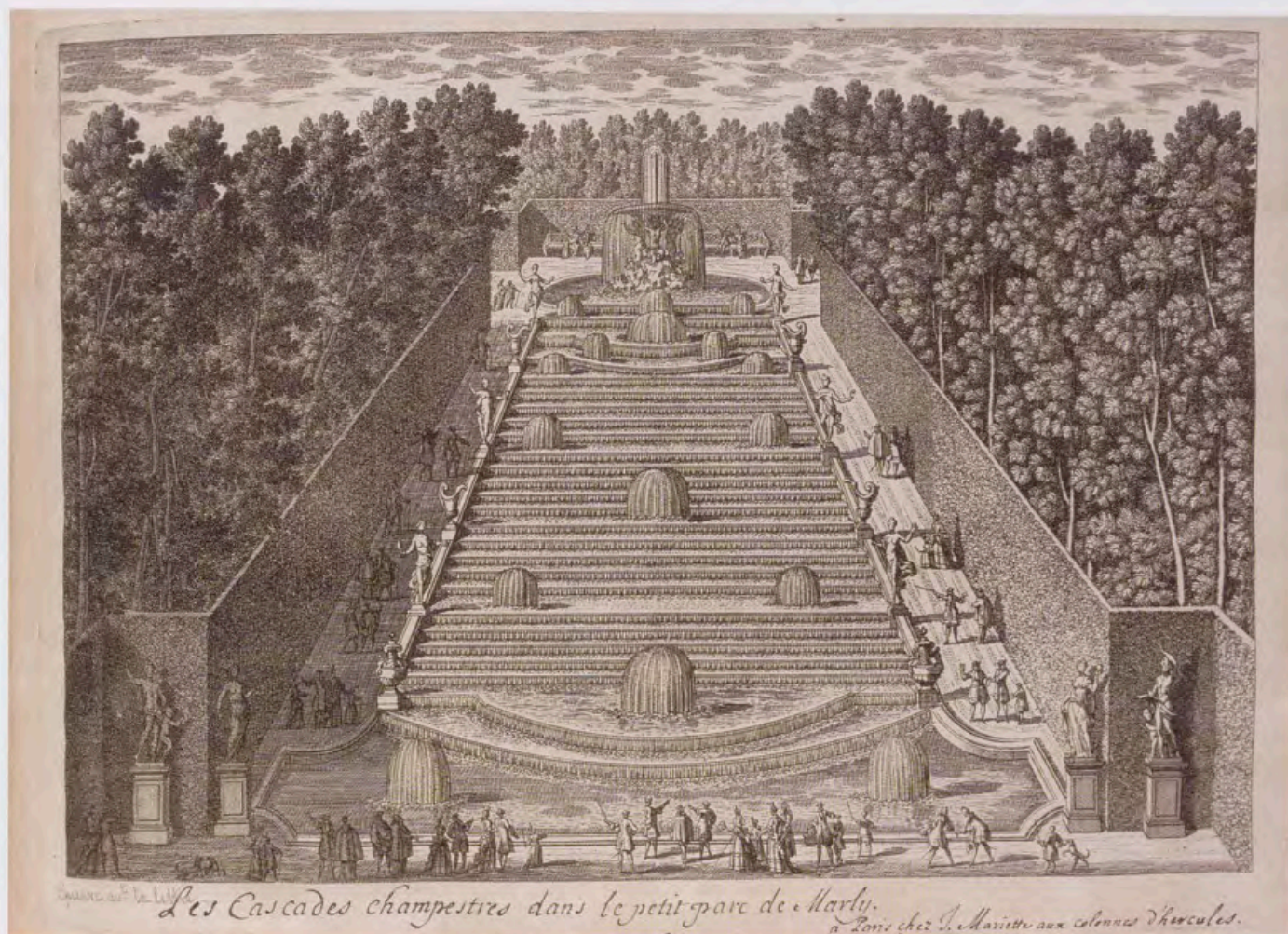
El cordón umbilical que liga Marly a La Granja no es la nostalgia de Felipe V sino dos coincidencias: la del Sitio como retiro, amable y festivo para Luis XIV, anacóretico aislamiento para Felipe V (considerando la distancia que media entre Madrid y San Ildefonso y la cortísima que separa Versalles de Marly). Sus atípicas características geográficas: Marly era un palacio de bolsillo confinado en un valle y La Granja se agazapa majestuosa contra las montañas, contrariamente a las demás residencias borbónicas, dominadoras de horizonte. Y es sobre todo la voluntad de importar a La Granja el arquetipo del jardín francés lo que constituye el nexo entre ambos Sitios Reales. En este sentido, Marly fue la joya de finales del *Grand Siècle* y una síntesis del gusto de sus creadores, Le Brun, Le Nôtre y Mansart. Saint-Simon, asiduo de Marly, critica, como también criticó la ubicación de La Granja,

los millones arrojados en aquella antigua cloaca para transformarla en un palacio de cuento de hadas, único en toda Europa por su forma, por la belleza de sus fuentes, por la reputación que le dio Luis XIV; y objeto de curiosidad de todo extranjero que venía a Francia, cualquiera que fuese su condición<sup>21</sup>.

El concepto de Marly se exportó en el siglo XVIII y no hubo en Europa Soberano que no deseara tener su Marly. La artificiosa exuberancia acuática de aquel Sitio, que en el de La Granja surge de manera natural, fue la última gran empresa de Luis XIV, de su «soberbio placer de forzar la Naturaleza, que ni la guerra más costosa ni la devoción pudieron doblegar», como estigmatizaba Saint-Simon ese orgullo que el abuelo de Felipe V sentía viendo brotar la maravilla del caos: tendencia visceralmente barroca en este Rey clásico. Pero, a diferencia de su augusto abuelo, Don Felipe halló en el agreste paisaje segoviano una Naturaleza conforme a su espíritu huidizo, una aliada a la que no hubo necesidad de violentar.

Desplacémonos, por último, a Fontainebleau, donde la Corte reside en septiembre y octubre, a veces hasta mediar noviembre, durante la temporada de caza. Es la escapada más alejada de Versalles (70 kilómetros), que Felipe espera como un regalo anual. No es Marly sino Fontainebleau el espacio que más fuerte impron-

21. Saint-Simon (Louis de Rouvroy, Duque de), *Mémoires. Additions au Journal de Dangeau*, Y. Coirault (ed.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1988, tomo V, p. 536.



13. Familia de los Perelle, Vista parcial de la Cascada Grande o Rivière en los jardines de Marly, detrás del Pabellón Real, Châteaux de Versailles et de Trianon, gravures Grosseuvre 140, pl. 163, © RMN-© Gérard Blot.

ta dejará en su mente. Quien desee estudiar al primer Borbón de España no podrá eludir una peregrinación a Fontainebleau, al que Felipe dedica las más emotivas páginas escritas a su hermano Luis, tanto en el latín de sus deberes escolares como en francés, siendo ya Rey de España:

Dentro de quince días, oh Príncipe, viajaremos a Fontainebleau; allí dispersaremos a las perdices, levantaremos con los perros a los ciervos que andan sesteando y se oirán los quejidos de los que buscan a sus compañeros perdidos.

Y llegada la fecha de la Jornada:

Al fin, oh Príncipe, se ven cumplidos mis deseos. Hemos vuelto a Fontainebleau, residencia tan añorada por nosotros. Mañana persiguiendo al ciervo gozaremos de los frutos del viaje..., mataremos muchas perdices y disfrutaremos de tantos deleites que si quisiera detallártelos nunca pondría fin a esta carta... Desde allí volveremos luego a Versailles; mi alma triste provocará el llanto que trataré de reprimir por el camino. ¡Pero no pensemos en el regreso, cuando hasta entonces ha de pasar mucho tiempo!<sup>22</sup>.

La caza es en Fontainebleau un ejercicio cotidiano; cada Príncipe tiene sus monteros, su jauría, su día asignado y su color. La Duquesa de Borgoña, María Adelaida, viste traje de cazadora rojo-fuego de la Casa de Orléans en un óleo de Pierre

22. Philippus. *Epistola latinae...*, Eps. 27 y 30 [op. cit. n. 11].



Gobert, y desde los parterres altos del Palacio parece señalar a su cuñado Felipe V la perspectiva del Gran Canal de Fontainebleau, enmarcada por esfinges, que se pierde en el horizonte de los jardines trazados por Le Nôtre.

Entre estos parterres altos y el arranque del canal hay un profundo desnivel que Le Nôtre enfatizó creando el Estanque de las Cascadas, especie de teatro de agua, rocalla y grutas con divinidades marinas, que recuerda el del Palacio de Vaux-le-Vicomte. Un rito cotidiano, diurno o nocturno, era el paseo cortesano por sus orillas, según una antigua tradición de la Corte en Fontainebleau; se circulaba a pie, a caballo, en carroza, en calesa, o por el agua en chalupas, escuchando la música acuática de violines y oboes que solía amenizar el recorrido del Rey. Espectáculo coloreado y magnífico, recuerda el Marqués de Dangeau en sus *Memorias*, donde llegaban a contarse hasta 80 carrozas circulando. La de Luis XIV, con quien solían montar los Reyes de Inglaterra, la escoltaban a caballo sus tres nietos, seguidos por un ramillete de nobles detentores de los principales cargos palaciegos (imagen 14). Contrariamente a los paseos del Rey en Marly, donde los invitados podían seguirle sin cortapisas, el de Fontainebleau constituía un paseo espectacular y selectivo del entorno inmediato a la Real Persona. Felipe V no olvidaba la escena. En noviembre de 1701, el Marqués de Louville, su gentilhombre de la manga, confidente y ahora Jefe de la Casa francesa en Madrid, realiza un viaje relámpago a Fontainebleau y el joven Rey de España le encomienda la curiosa misión de recorrer el canal al atardecer y detallarle sus impresiones al regreso; el Duque de Saint-Simon, que acompañó fervientemente a su amigo Louville en aquel recorrido nostálgico, recoge esta anécdota<sup>23</sup>.

En Fontainebleau, donde, como la caza, la comedia y la música son diversiones cotidianas para la Corte de Luis XIV y sus huéspedes, los Reyes de Inglaterra, Felipe de Anjou presenció por vez primera un espectáculo teatral: *Le bourgeois gentilhomme*, de Molière. Hasta los trece años sólo les estaba permitido a los Príncipes asistir a conciertos de música, pero no a la comedia ni a la ópera escénica. Entraban entonces en su mayoría de edad social y en el círculo iniciado de los adultos, y los espectáculos se les brindaban sin reservas. En Fontainebleau, los conciertos solían tener lugar en la hermosa Galería de los Ciervos; y las comedias, en la *Salle de la Belle Chéminé* (que aún conserva esta denominación), decorada por una chimenea que Enrique IV mandó construir en 1599 y Luis XV suprimió en 1725. Aquí vio Felipe actuar al célebre Angelo Constantini, actor de la *commedia dell'Arte*, que immortalizará en Francia el personaje de Mezzetino, y vendrá a servirle a Madrid en 1715, con una compañía teatral de *Trufaldines*, llamados por la Reina Isabel de Farnesio. Algunos de sus miembros habían creado años atrás en Madrid el teatro italiano de los Caños del Peral, frente al Alcázar, y regresado a Italia durante la Guerra de Sucesión<sup>24</sup>.

En la mañana del martes 9 de noviembre de 1700, un correo especial llegó a Fontainebleau con la noticia de la muerte de Carlos II y un extracto de su testamento. Este día y el miércoles 10 se decidió el destino de España en el Gabinete de Madame de Maintenon, situado en el primer piso de la Torre Dorada, cuya bóveda decoró Primaticcio, e iluminado por una antigua *loggía*, que en 1641 se

23. Saint-Simon, 1988, tomo II (1701-1707), p. 146 [op. cit. n. 21].

24. M. Torrione, «Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias... Felipe V y el teatro de los Trufaldines: 1703-1725», en *Felipe V y su tiempo*, Institución Fernando El Católico, CSIC, Zaragoza, 2004, tomo III, pp. 1773-1809 (con iconografía).



14. Adam Frans Van der Meulen, Paseo en carroza en torno al Estanque de las Cascadas y al Gran Canal del Palacio de Fontainebleau, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n.º F2000-1, © RMN-© Gérard Blot.

cerró con un ventanal que mira a la Calzada del Estanque, por la que los Príncipes regresaban de sus cacerías. En el saloncito contiguo —que ha conservado la decoración de época y un precioso sol radiante, símbolo regio—, Luis XIV discutía habitualmente en privado con alguno de sus Ministros o con su *Conseil d'en-haut*, consejo restringido al que convocó aquel martes 9 de noviembre a las tres de la tarde. Lo integraban su hijo el Delfín y sus tres Ministros de Estado: el Duque de Beauvilliers (Hacienda), el Marqués de Torcy (Exteriores) y el Conde de Pontchartrain (Canciller de Francia).

La discusión sobre la aceptación de la Corona de España o el mantenimiento del tratado de reparto entre las potencias europeas, la más importante deliberación de todo el reinado, duró cuatro horas este día y otras tantas el siguiente<sup>25</sup>. El Delfín fue el más acérrimo defensor de la aceptación de la Monarquía para su hijo Felipe. El jueves 11 de noviembre, Luis XIV recibió en este Cuarto al Embajador de España, Marqués de Castellidosrius, quien le entregó una copia auténtica del testamento del último Austria por orden de la Reina viuda, Mariana de Neoburgo, y del Consejo de Regencia. Ese mismo día Felipe de Anjou, el segundón, supo en secreto que era Rey (imagen 15).

El 13 de noviembre escribe la Palatina a un miembro de su familia:

Ayer todos se decían al oído: no lo comentes, pero el Rey ha aceptado la Corona de España para Monseñor el Duque de Anjou. Yo guardaba secreto, pero durante la

25. Torcy (Jean-Baptiste Colbert, Marqués de), *Mémoires*, en «Collection de Mémoires relatifs à l'Histoire de France», A. Petitot et Monmerqué, 2ª serie (tomos 67 y 68), París, 1828, tomo 67, pp. 62-64. Interesante testimonio sobre aquellas ocho horas de deliberación y sobre la opinión de los españoles respecto a los tratados de reparto.



8. Jean Cotelle, el mozo, Una avenida del Bosquete del Laberinto de Versailles, con tres fuentes, *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. n° MV731, © RMN-© Gérard Blot.

caza, al oír que el Duque de Anjou venía detrás de mí por una vereda, me detuve y le dije: *Pasad gran Rey, que Vuestra Majestad pase*. Quisiera que hubiérais visto el asombro del buen niño; no entendía cómo podía saber yo la noticia. Su hermano, el Duque de Berry, se desternillaba de risa; por el contrario, el Duque de Anjou tiene el porte de un Rey de España: raramente ríe y conserva siempre un aire de gravedad. Dicen que Su Majestad [Luis XIV] mandó que le anunciaran secretamente antes de ayer que era Rey, pero rogándole que no dejara translucir aún nada. Estaba precisamente en su cuarto jugando al *hombre* [juego de cartas español] cuando se lo comunicaron; no pudo contenerse y saltó de la silla como un resorte; pero no dijo ni una palabra y volvió a sentarse con la misma seriedad que antes, como si tal cosa. Este joven Rey no tiene, es cierto, tanta vivacidad como su hermano menor, pero posee excelentes cualidades: tiene buen carácter, es generoso (virtud que poseen pocos miembros de su familia), verídico, pues por nada del mundo diría una mentira, es imposible tener más horror que él a este vicio; también será hombre de palabra; es caritativo y valiente; en suma, es un señor realmente virtuoso, que no tiene en él nada de malo. Si fuera un gentilhomme ordinario podría decirse que es un perfecto *honnête homme*, y creo que hará felices a cuantos le rodeen<sup>26</sup>.

Así era el Rey que llegó de Versalles y que la Historia juzga hoy.



26. Orléans (Duquesa de), *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans née Princesse Palatine*, O. Amiel (ed.), Mercure de France, Paris, 1999, p. 282.

# MENGS, LAS PINTURAS Y LAS TAPICERÍAS EN EL «REAL DORMITORIO» DE CARLOS III.

## Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid

José Luis Sancho

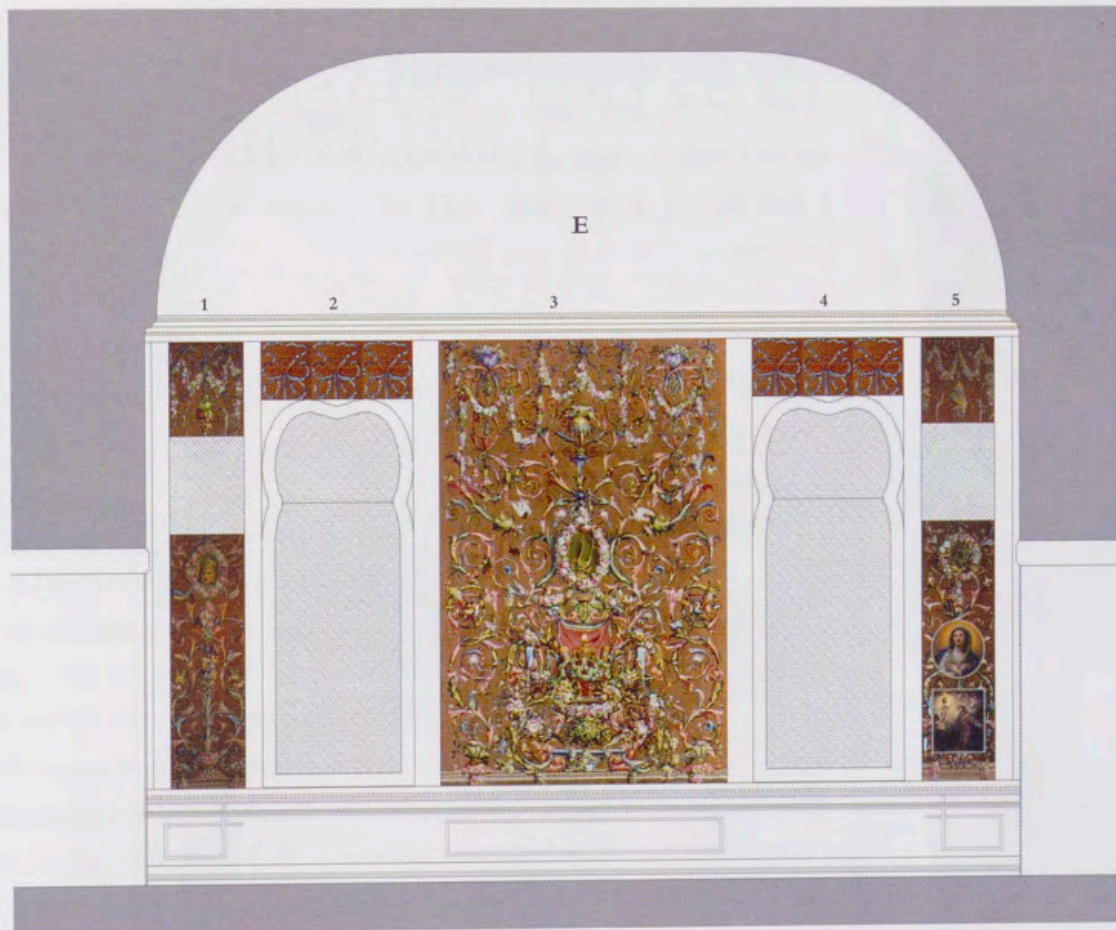
*Patrimonio Nacional\**

\* Este artículo forma parte de mi tesis doctoral, dirigida por el Doctor Fernando Checa Cremades, sobre *El Palacio Real Nuevo de Madrid, arquitectura y decoración*, y se integra en los trabajos de investigación histórica que realizo para Patrimonio Nacional. Agradezco mucho al Doctor Don Javier Jordán de Urríes los datos que me ha señalado y el intercambio de opiniones tan enriquecedor para el proceso de trabajo.

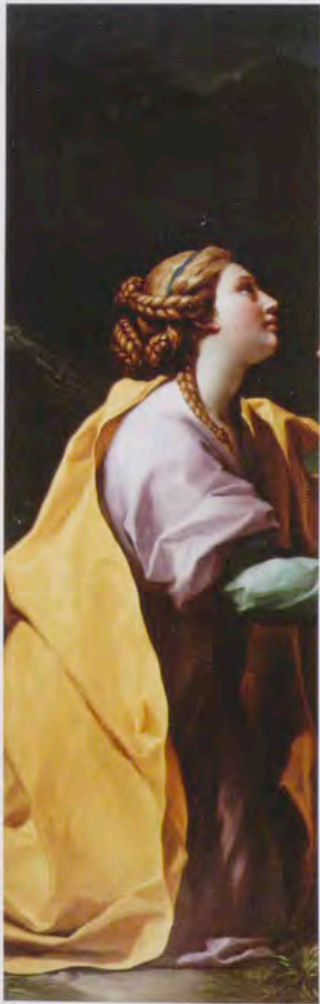
1. P. Benito, «La muerte de Carlos III», *Antología di Belle Arti*, n° 55-58, 1998, pp. 22-29; F. Fernández-Miranda, «El real cuarto de S. M. el rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, n° 96, Madrid, 1988, pp. 29-36.

2. Los elementos arquitectónicos y fijos —mármoles de huecos y chimenea, carpinterías de caoba, frisos y molduras de madera— estaban ya *in situ* a fines de 1764. La cama de tapicería debió realizarse con anterioridad a 1767, y desde luego estaba completamente acabada en 1770. Los cartones para los tapices de las paredes fueron pintados por Anglois entre 1767 y 1769, y todos los paños estaban tejidos en 1770, y colocados. Mengs acabó todos los cuadros grandes antes de marchar a Roma en noviembre de 1769 (sobre la cronología de los pequeños me remito a Javier Jordán de Urríes y de la Colina). Los cartones para las cortinas fueron pintados por Castillo en 1771 y 1772, y los destinados al resto del mobiliario, en 1773, así que hasta este año o el siguiente no pudo quedar concluido del todo el conjunto.

El Salón de Carlos III es uno de los espacios interiores del Palacio Real de Madrid donde el público percibe mejor los vínculos entre las implicaciones históricas del lugar y una decoración coherente. Pues no en vano el «Rey Alcalde» constituye la principal gloria histórica de la Dinastía como ejemplo español de Monarca ilustrado, fue él quien primero habitó en esta residencia y quien para ello hizo terminar la decoración interior a su gusto; y, por último, su «Cuarto» forma la parte esencial de lo que está abierto a la visita actualmente. Dentro de esas habitaciones el Dormitorio es pieza clave no sólo por su función cotidiana, sino como escenario de un hecho histórico, casi el único que se recuerda al visitar el Palacio: la muerte de Carlos III en esta sala el 14 de diciembre de 1788<sup>1</sup>. Pero su decoración actual en nada se parece a la originaria, que constituía uno de los más elocuentes ejemplos de la integración de las artes elaborada en la ornamentación palatina por los dos principales artistas al servicio de aquel Monarca: el pintor Antonio Rafael Mengs y el arquitecto Francisco Sabatini, quienes en este caso colaboraron estrechamente para llevar a cabo un conjunto dominado por el genio del primero y ejecutado sobre todo en 1767-1770, en virtud de una planificación que desde luego estaba clara en 1767, aunque el ámbito espacial ya estaba concluido en 1764 y la realización de algunas piezas se prolongó hasta 1774<sup>2</sup>. Mientras competían a Sabatini los elementos fijos —así en mármol como en madera— pero también la dirección de los muebles y bronce, a Mengs no sólo se debían todas las pinturas —diez en total— que otorgaban al Dormitorio un contenido religioso coherente con la piedad del Rey, sino la dirección de las tapicerías que cubrían las paredes. Aunque suele hacerse referencia tanto a los cuadros como a los tapices, por lo general no se relacionan entre sí todos los elementos de esta obra integral, y además, para completar este rompecabezas, faltaba una pieza; una de las menores en tamaño, pero esencial para que el Rey se sintiera verdaderamente en casa: el tondo de la *Inmaculada Concepción*, la advocación mariana bajo cuya protección puso



Alzados este y oeste del Real Dormitorio en su estado original, realizados por Katia Alonso, Patrimonio Nacional.



3. J. L. Sancho, «Francisco Sabatini y el conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los Palacios Reales», *Reales Sitios*, n.º 117, Madrid, 1993, pp. 17-26. El papel de Gazzola como «hombre de gusto» fue determinante en la decoración de algunas salas fundamentales del Palacio Nuevo, en especial la de besamanos, como hemos estudiado en «Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid», *Antologia di Belle Arti*, nuova serie, notas 59-62, 2000: «Studi sul Settecento II», pp. 83-105.

Carlos III su Orden destinada a recompensar «la Virtud y el Mérito». Sobre este cuadro, felizmente recuperado ahora, versa un artículo específico publicado en esta misma revista, pero aquí se trata de exponer el contexto donde tal elemento adquiriría pleno sentido en el armónico efecto integral del Salón, y de comprender la singularidad del conjunto como un artefacto verdaderamente expresivo de la personalidad y de la imagen del Rey.

### FUNCIÓN Y DECORACIÓN: ROCOCÓ CHINESCO Y VERANO; CLASICISMO E INVIERNO

Hemos de situarnos en una sala cargada de significados: la Cámara del Monarca de España es no sólo el lugar donde duerme –casto y pío viudo– el Rey católico, sino el escenario de algunos de los momentos rituales esenciales en la vida de Corte, y de los encuentros familiares más distendidos con sus hijos: aquí hace sus devociones matinales y vespertinas; el Sumiller de Corps, Jefe del Real Servicio a quien estaba reservada la «primera entrada», despachaba aquí con el Rey el orden de la Casa a primera y última hora del día; aquí, antes de la comida algunos días, y todos después de la caza, se reunían con el Rey todos sus hijos, y esta «tertulia» familiar de los Borbones españoles, organizada con regularidad entre 1764 y 1788, determina el gran número de sillas de varias clases, entre otros sillones cómodos, de brazos, inexistentes en la mayor parte de las demás piezas de aparato; aquí, en fin, cuando el Rey se aburría por la noche jugaba a las cartas con su Ayuda de Cámara... éste, de rodillas al otro lado del velador. Al igual que la *Chambre du Roi* en Versalles, poco después repristinada en su decoración por Luis XVI, esta sala madrileña constituía un espacio simbólico del *Ancien Régime* borbónico. Si en el palacio de Luis XIV el centro indiscutible es el Dormitorio del Rey –aunque se trate de una formalización tardía dentro del reinado–, en Madrid el eje está dominado por el Trono y el Altar; la Cámara regia ocupa un lugar marginal mucho menos notorio. Sin embargo, su papel es central en la vida cotidiana del Rey y de la familia. Y concorde con ello está su decoración. Por el contrario, la coordinación de las diferentes artes decorativas bajo una égida clasicista, debida al principal artista europeo de la década de 1760, Mengs, impone un equilibrio entre la pintura, seria y «neoclásica», de tema religioso, y los grutescos con los que la tapicería anima y da calor a las superficies.

Entre 1762 y 1767 Carlos III cambió radicalmente su criterio respecto a la decoración que deseaba en su Real Dormitorio. Inicialmente aquí, como en la Cámara y los inmediatos gabinetes, también iba a dominar la *rocaille* y la *chinoiserie*, género tan del gusto del Rey, y en el que Gasparini era el maestro, con el Conde Gazzola como asesor para los textiles exóticos<sup>3</sup>. Es preciso recordar que Carlos III había desechado la idea de utilizar el Cuarto principal de Palacio sólo en invierno, ocupando el bajo en verano. Su decisión implicó que todos los años, para aclimatar las estancias, se cambiasen las pinturas por tapices en unas veinte salas de la residencia, cinco de las cuales correspondían al Cuarto del Rey: para



Alzado norte del Real Dormitorio en su estado original, realizado por Katia Alonso, Patrimonio Nacional.

el verano se ponían colgaduras de seda, y sobre ellas los cuadros; para invierno, estos se almacenaban, y los muros quedaban cubiertos por tapicerías. Este cambio anual se refleja en la regular reparación de las molduras de guarnecer, doradas, que enmarcaban las colgaduras. Para los veranos la opción lógica para el Dormitorio del Rey, dado el gusto en boga durante los años sesenta en la Corte española, era cubrir las paredes con seda pintada, «pequín», a juego con el cual iba la cama de verano. Un *meuble d'été* chino completo encargado a la Compañía Sueca en 1762 –pero que no llegó hasta 1765<sup>4</sup>– debía cubrir tanto la cama como las paredes del Dormitorio en verano, formando un conjunto integral con el que estaba en consonancia la bóveda, cuyos adornos de estuco se debían a Gasparini. De este modo, cuando en 1764 el Rey estrenó Palacio Nuevo, era una imagen estival y exótica la que había determinado el aspecto de esa sala, y nada se dice a la sazón sobre cuadro alguno.

4. J. L. Sancho, «Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid» *Archivo Español de Arte*, 290, 2000, pp. 117-131; ídem, «Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid», *Archivo de Arte Valenciano*, 1999, pp. 72-79. Las camas regias debían ser, respectivamente, del mismo color que las habitaciones a las que estaban destinadas.

Mientras, para los primeros inviernos debieron servir tapices de la serie de *José, David y Salomón* que, al fin y al cabo, para el Cuarto del Rey se habían tejido bajo Fernando VI. Pero si esta serie, dirigida por Giaquinto y basada sobre todo en composiciones de Giordano, servía para sustituir a los cuadros en el Cuarto público del Soberano desde noviembre a abril, desde luego no respondía a las exigencias estéticas de Mengs para crear una decoración estable (bien que constituida por elementos muebles). Su uso valía como provisional y en tanto se hacía *ad hoc* algo más adecuado para el restaurador de Pompeya y Herculano, quien, debido a sus opiniones religiosas y morales, tampoco debía sentirse completamente a su gusto en un Dormitorio cuyo ornato era enteramente oriental y frívolo; Carlos III estaba acostumbrado a la pintura religiosa grande en sus aposentos privados y demostró una despierta atención hacia la interacción entre pinturas y colgaduras textiles cuando se trató de colgar por vez primera los nuevos «pequines» en sus gabinetes<sup>5</sup>. Una serie de factores, por tanto, preparaban que se realizara una decoración de invierno coherente, clasicista, encomendada a Mengs y con temas religiosos.

### MENGS, LA PINTURA Y LA TAPICERÍA

En ese contexto, el encargo a Mengs de toda una serie pictórica de escala monumental para el Dormitorio del Rey era indisociable de realizar unos tapices en consonancia con el clasicismo de sus composiciones, y también con la cama de invierno, cuyas piezas —colcha, cortinas, cielo, caídas, rollo y paño de cabecera— habían sido ya tejidas en la Real Fábrica antes de 1767 según cartones de Guillermo Anglois, colaborador del primer pintor. El gusto clasicista se introduce por tanto mediante la realización de una singular cama tapizada para cuyo adorno se pide criterio, lógicamente, al principal artista de Corte, y partiendo de ella se introduce en el Dormitorio Real un completo forro clasicista. A la vez, Mengs ha terminado otros encargos a los que Carlos III había dado prioridad —las bóvedas del Dormitorio de la Reina y de la Antecámara del Rey, alguna pintura religiosa y retratos de familia— y a fines de 1766 o comienzos del año siguiente puede empezar a preparar los cuadros y el proyecto global para el Dormitorio del Rey. Las iniciativas están demasiado interrelacionadas por sus fechas y objeto para que pueda considerarse algo fortuito en todo el encadenamiento que, a partir de 1762, liga el amueblamiento de invierno, la idea de hacer para el Rey una cama suntuosa para esa estación en punto de tapiz, el encomendar sus diseños al adornista que trabajaba con Mengs y la concepción por el maestro de unos cuadros que relegaban los tapices a estrechas tiras complementarias, cuyos cartones pintó Anglois entre 1767 y 1769, según el alto criterio del primer pintor, de modo que todos los paños estaban tejidos en 1770, y colocados. Las sobrepuestas ya se habían acabado en la primavera de 1767 y las tablas de la *Lamentación* y *El Padre Eterno* se colocaron en el invierno de 1768-1769 —junto con una parte, al menos, de la colgadura de tapiz—<sup>6</sup>, y ya no se movieron, como era lógico, dado el enorme peso de

5. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Obras de Palacio, leg. 353, el Mayordomo Mayor Montealegre a Sabatini, Aranjuez, 20 de abril de 1765: «Señor mío: he dado cuenta al Rey de cuanto me expone sobre [...] las colgaduras chinescas, que últimamente vinieron de Cádiz [...]; y S. M. se ha dignado conformarse en el todo de la distribución de ellas, a excepción de la de fondo color de rosa, y manojos de flores al natural dispuesta ponerla en el Gabinete de medio, en donde está la chimenea del mismo cuarto de S. M., pues esta, según cree, vino determinada para el gabinete en que han de ponerse las pinturas de David Teniers, y de Bruguel, aunque duda S. M. si es esta, o la de fondo azul, y en tal caso quiere S. M. que se reserve, y no se eche mano de la de color de rosa, y que en su lugar puede ponerse, si pareciere, la de fondo blanco, pues no conviene en que, si no conforman las medidas del gabinete de medio con las varas de la tela, por ser mayor, o menor, se haga pedazos; y V. S. dígame cuál de las dos colgaduras entre esta de color de rosa, y la azul, es más conforme en las medidas a la pieza de las pinturas, para hacerlo presente a S. M. y esperar su Rl. Resolución».

6. La cronología de estas obras se establece a partir de los datos que ofrece el expediente personal del pintor en AGP.



Alzado sur del Real Dormitorio en su estado original, realizado por Katia Alonso, Patrimonio Nacional.

su soporte de caoba; también en 1769 el tallista Jorge Balze cobró los adornos de los marcos de las pinturas. A partir de entonces, y durante el resto del reinado, lo que se cambiaba en verano era la cama, las cortinas de balcones y puertas y los grandes paños, relegando el pequín estival a un papel insignificante: el repertorio exótico había perdido todo protagonismo en esta pieza<sup>7</sup>. Los cartones para las cortinas fueron pintados por Castillo en 1771 y 1772, y los destinados al resto del mobiliario en 1773, así que hasta este año o 1774 no pudo concluirse del todo el conjunto, que en esta última fase queda bajo la dirección de Sabatini por ausencia de Mengs, quien, con permiso del Rey, había marchado a Italia el 13 de noviembre de 1769. Aunque sin duda el arquitecto hubo de respetar las indicaciones dejadas por el pintor, con el que mantenía excelentes relaciones, no debe menospreciarse su papel, que sin duda fue esencial para materializar, organizar y llevar a término las propuestas clasicistas de Mengs, y para reforzar la integración

7. Aunque es lógico pensar que a partir de ese momento las sedas colocadas en el Real Dormitorio para el verano pudieran no ser chinescas, sino de un repertorio menos contrario al Clasicismo mengsiano, no cuento con información suficiente sobre este detalle. Lo que es un hecho es que los cuadros grandes de esta sala no se movían para el amueblamiento de verano, porque detrás de ellos no había colgadura.



Anton Raphael Mengs, *La Inmaculada Concepción*, óleo sobre tabla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

8. Cfr. J. L. Sancho, «Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales», en *Francisco Sabatini, la arquitectura como metáfora del poder*, Cat. Expo., D. Rodríguez (com.), Madrid, 1993, pp. 143-166.

9. Realizados por Doña Katia Alonso Mayoral, delineante, en la Dirección de Arquitectura de Patrimonio Nacional. Agradezco el apoyo que han prestado a estos trabajos el Jefe del Departamento, Don Juan Hernández Ferrero; el arquitecto, Don Luis Pérez de Prada; y el Jefe del Gabinete de Delineación, Don Agustín Sacristán.

entre el mobiliario de tapicería y el que caía bajo su competencia como diseñador, en particular la sillería<sup>8</sup>.

El conjunto decorativo resultante se caracterizaba por su riqueza, su densidad y su coherencia, significativas de su importancia entre las salas palatinas. Tal como vemos en los adjuntos alzados<sup>9</sup>, más elocuentes que toda descripción, la chimenea estaba donde ahora, con su espejo, y enfrente de ella las tablas de la *Lamentación* y de *El Padre Eterno*; la cama ocupaba el testero del fondo, opuesto a los balcones. A uno y otro lado del lecho, y justo enfrente de cada balcón, un gran espejo campeaba sobre una cómoda, e idéntica agrupación de muebles se repetía en el entrebalcón. La tapicería cubría el gran paño de pared tras la cama y las franjas verticales entre los espejos y las pinturas. El espacio de la sala en sí no ha sufrido modificaciones, ni tampoco sus puertas y balcones, que conservan en estado originario tanto sus jambas de mármol verde de Lanjarón como sus carpinterías

de caoba maciza. Del mismo mármol era la chimenea, enriquecida con ricos adornos de bronce dorado a oro molido labrados por Antonio Vendetti en 1763 con excepcional suntuosidad y trabajo. Esta pieza fue trasladada en el siglo XIX a su actual emplazamiento en la Antecámara de Carlos III<sup>10</sup>. Debido al destino de la sala, que exigía calidez, el friso no se hizo de mármol sino de madera, y toda la talla fue realizada en 1763 por Antonio Chiani y Jorge Balze<sup>11</sup>.

Como el Rey sólo habitaba en Madrid unas nueve o diez semanas al año, y de ellas sólo tres en verano, es lógico que se impusiera en el Real Dormitorio un amueblamiento pensado para el invierno, con superficies cálidas para las paredes y huecos bien aislados del frío, y por ello se acudió a los tapices. De esta cuidada escenografía estaban ausentes los cuadros antiguos de la Colección Real que daban carácter al conjunto del Palacio; los que había en el Real Dormitorio formaban un conjunto marcadamente nuevo, voluntariamente programático, y sólo en sus intersticios, y sobre los huecos, se desplegaban las piezas de tapicería.

Sobre las piezas de la tapicería no voy a extenderme aquí, puesto que ya he tenido lugar de hacerlo anteriormente, y me remito por tanto a esos estudios, así como a los efectuados por la Conservadora de tapices Doña Concha Herrero<sup>12</sup>. Espero, además, que en el futuro tengamos ocasión de plantear nuevas visiones y actuaciones sobre este conjunto decorativo. Baste señalar aquí la causa por la que en los alzados aparecen, a media altura de los tapices más estrechos, unas zonas indefinidas, en gris. Se debe a que no existe fotografía de esos paños en toda su extensión, porque se encuentran colgados, desde mediados del siglo XX, en la «Sala Amarilla». Y como ésta es más baja de techo, para acomodarlos a su altura sin cortarlos lo que se hizo fue doblarlos y coserlos de modo que se uniesen dos puntos donde el diseño correspondiera lo más posible, y que detrás quedase el tramo intermedio, oculto a manera de alforza. Como de los cartones para los paños de las paredes tampoco han subsistido en el Prado más que dos, y de esos tampoco era posible obtener una fotografía completa y en buenas condiciones, la que hemos llevado a cabo ha sido la mejor aproximación que nos era posible, teniendo en cuenta que las características de esas franjas ocultas pueden imaginarse muy bien a la vista del gran paño del testero.

Además de la cama, y de la sillería cubierta también con punto de tapiz, eran del mismo diseño y material las cortinas que cubrían los huecos de puertas y balcones, y que ostentaban en su centro emblemas representando las *Cuatro Virtudes Cardinales* y las *Cuatro Estaciones del año* en las ocho cortinas de puerta; y los *Cuatro Elementos* en las cuatro destinadas a los balcones. Seguían, por tanto, el repertorio habitual de series cuaternarias codificado por Ripa a principios del siglo XVII, y cuyo uso sistemático en conjuntos decorativos del Barroco cortesano de Luis XIV ya comentó Emile Mâle a propósito de las esculturas esparcidas por el Parque de Versalles. Como las cortinas no están representadas en los alzados, hay que imaginar el efecto del conjunto cuando, una vez corridas, las guarniciones de mármol y las puertas de caoba quedaban completamente ocultas. El ambiente resultaría sin duda muy cálido, dominado por el color «de piedra venturina» —pardo amarillento con chispas de oro— otorgado al fondo. Ese tono, que se animaba con los ama-

10. Cfr. J. L. Sancho, «Broncistas romanos al servicio de Carlos III», *Antología di Belle Arti*, 2007, en prensa.

11. AGP, Obras de Palacio, leg. 136, factura de octubre de 1766, incluyendo «el adorno de la chimenea con su tablero de nogal, la moldura de los lados, y los adornos que atan la moldura». Años después, en 1769 el mismo Balze realizó «cuatro bastidores para las pinturas de las sobrepuertas del dormitorio de S. M. de orden del sr. Mengs ... (y) l'adorno de la parte de abajo de las sobrepuertas», a la vez que recomponía todo el adorno tallado de esta sala, añadiendo algunos adornos de plomo y otras partes de talla, «el adorno del copete de las celosías, tallado de ambas caras y las tarjetas que adornan los ángulos, como así el florón que separa la parte de abajo con hojas de laureles y el óvalo ambos lados puesto la madera del adorno», arreglando los tableros, y, finalmente, recomponiendo todas las molduras después de desmontar y volver a colocar toda la tapicería. La descripción de toda esta obra de madera en 1790 incluye los marcos de los cuatro espejos, considerados iguales; tal debía ser el efecto, aunque el de la chimenea era algo distinto, tanto por los ricos candelabros o cornucopias —dispuestas a los lados del *trumeau*— como por su altura algo menor; pero como ésta era debida a que su borde inferior quedaba más alto que en los demás por la mayor elevación de la chimenea sobre el friso, los remates de los cuatro debían quedar a la misma altura y eso justificaba el efecto de igualdad.

12. 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*, n. 2, 2004, pp. 34-55; 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, pp. 359-390; C. Herrero Carretero, «La Fortaleza. "Cortina de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid"», *Reales Sitios*, n.º 161, Madrid, 2004, pp. 24-35.

13. Agradezco esta puntualización a Javier Jordán de Urríes y de la Colina, y en virtud de ella los alzados que aquí aparecen son correctos, mientras que los publicados en Florencia muestran estas escenas en las mismas paredes, pero sobre la otra puerta, de modo que no siguen una secuencia de lectura.

14. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10010099; S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Hirmer Verlag, Múnich, 1999 (tomo I, catálogo) y 2003 (tomo II, estudio), tomo I, cat. n.º 53.

15. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10010098; S. Roettgen, 1999, cat. n.º 55 [op. cit. n. 14].

16. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10061197; S. Roettgen, 1999, cat. n.º 57 [op. cit. n. 14].

17. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10010106; S. Roettgen, 1999, cat. n.º 64 [op. cit. n. 14].

18. S. Roettgen, 1999, cat. n.º 62 [op. cit. n. 14]. Ambas forman conjunto en Patrimonio Nacional, PN, Inv. n.º 10084136, depositadas hasta el presente año en el Palacio Real de Pedralbes (Barcelona) formando el altar mayor de su capilla. En la actualidad han sido objeto de un nuevo depósito temporal por tres años en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

19. Como señalaba Azara, Mengs «prefería el pintar en tabla quando lo podía hacer; porque por mucho y bien imprimado que esté el lienzo, nunca presenta una superficie tan lisa y unida como la madera» (*Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara* [...], Madrid, 1780, p. XXXVIII). Esta opción queda enfatizada en un escrito dirigido por el pintor al Ministro en abril de 1768, cuando, acabadas las sobrepuestas del Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, se disponía a comenzar las tablas de la *Lamentación* y del *Padre Eterno*: «También aviendo determinado pintar las más obras que haré para S. M. en tablas, necesito algunos Cavalletes, y otros instrumentos para poderlos manejar, particularmente siendo algo grandes» (AGP, Expediente personal del pintor, caja 673/24. A. R. Mengs a Miguel Muzquiz, Madrid, 28 de abril de 1768. El 7 de julio siguiente se ordenó al Tesorero Mayor que le entregase 20.000 reales de vellón de gratificación «en consideración al primor con que ha pintado unos quadros para el Real servicio, que han merecido el agrado de S. M.», *supra*).

rillos, azules y decididamente rojos de los roleos, estaba sin duda pensado para que sobre él destacase con gran fuerza el frío cromatismo mengsiano, y que de ese modo armonizase todo el salón en un efecto contrapuesto y variado, donde la fuerza de las composiciones figurativas no quedaba disminuida por la tapicería.

El ciclo pictórico del Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real madrileño constituía sin duda la manifestación más elocuente tanto de la piedad del Rey, honda pero estoica, como su predilección por el carácter de las representaciones de Mengs, quizá por esa misma seriedad sublime pero evidenciada en formas definidas. Las cuatro grandes sobrepuestas representaban escenas de la Pasión de Cristo, y consideramos que su colocación seguía la secuencia de la narración evangélica<sup>13</sup>, sucediéndose a modo de una lectura visual para el Rey tal como las podía ver desde la cama, empezando a la izquierda de la cabecera por *La Oración en el huerto*<sup>14</sup>, siguiendo al otro lado de la chimenea con *La Flagelación*<sup>15</sup>, y ya en el lado derecho de la cama en el punto más alejado estaría la *Caída en el camino del Calvario*<sup>16</sup>, y por último el *Noli me tangere*<sup>17</sup>. Esta serie encontraba su clímax religioso y artístico en una quinta escena de la Pasión de Cristo, el *Descendimiento*, entre las dos últimas sobrepuestas, rematada por otra con el *Padre Eterno*, de modo que ambas forman un gran conjunto vertical<sup>18</sup>. De hecho, aunque todo este ciclo pasionista responde a una concepción unitaria realizada entre 1767 y 1769, el *Descendimiento* y el *Padre Eterno* se diferencian de las sobrepuestas no sólo por haber sido empezadas después, sino porque están pintadas sobre tabla, lo cual es coherente con las preferencias de Mengs, quien sin duda tuvo que desechar el empleo de tal soporte en las sobrepuestas por motivos prácticos<sup>19</sup>. El artista podía haber rellenado por completo con estas dos escenas toda la pared norte entre ambas puertas, pero optó por dejar dos estrechas tiras laterales de tapicería que contribuyen a unificar el conjunto decorativo. No obstante, estas dos grandes se asemejan a una especie de retablo con escena principal y ático y, aunque estamos acostumbrados a considerarlas como una unidad, creo que Jordán de Urríes tiene razón al entender que estaban separadas por una moldura. De este modo el *Padre Eterno* se asimilaba al conjunto de las sobrepuestas, aunque su altura es bastante menor, pero ese cambio de ritmo favorece al conjunto con un toque de movimiento<sup>20</sup>.

A tan dramático discurso pasionista servían de contrapartida piadosamente amable varios cuadros pequeños colgados al nivel de la vista: *San Juan en el desierto*, *Magdalena penitente* —estos dos hacían *pendant*, aunque realizados con diferencia de años<sup>21</sup>—, *San Antonio de Padua* —que fue muy admirado, como no cabía esperar menos, por William Beckford; y los tres acabaron en la colección del Duque de Wellington<sup>22</sup>— y la *Inmaculada Concepción*. Estos dos últimos los tenía Carlos III diariamente a la vista durante todos los días del año, pues los hacía llevar consigo a los Sitios Reales. Antes de que Mengs pintase estas dos imágenes había un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* que ocupaban su lugar —tanto en esta sala como en la devoción del Rey— pero que luego desaparecieron de aquella y, por lo que sabemos, de ésta. Esos cuadritos de devoción que acompañaban a Carlos III en sus «jornadas», así como algunas reliquias, eran acomodados de nuevo junto a la cabecera de la cama varias veces al año, cada vez que la Corte se reintegraba



Antón Raphael Mengs, Descendimiento, en depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Patrimonio Nacional.

Agradezco a Javier Jordán de Urries que me haya transmitido estos datos y su generosa sugerencia de citarlos aquí.

20. Como me señala Javier Jordán de Urries y de la Colina, tanto Merlo, como Azara y otros los describen como dos cuadros separados. En Pedralbes se montaron como una composición unitaria para el retablo, suprimiendo el marco individual de cada pintura, y las fotografías hasta ahora disponibles confunden, de hecho, las fronteras de cada pintura, como puede percibirse en el alzado publicado en *DecArt*, 2004, p. 34 [op. cit. n. 12].

21. Óleo sobre cobre, 29 x 37 cm; y óleo sobre tabla, 29 x 37 cm.

Ambos en la colección particular del Duque de Wellington, Stratfield Saye (Gran Bretaña). S. Roettgen, 1999, cat. n.º 85 y cat. n.º 95 [op. cit. n. 14]; J. de Merlo, *Descripción de las obras de pintura, así históricas como alegóricas, que S. M. (q. d. g.) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de cámara, año de 1781*. Manuscrito conservado en el propio Palacio, Real Biblioteca, signatura II-942: «Los dos bellísimos cuadros de San Juan y la Magdalena que se hallan colocados a los lados del espejo de sobrechimenea y son apaisados...». «El haber formado el cuadro de San Juan en Roma cuando estaba para venir al servicio de S. M., y el de la Magdalena en la misma ciudad cuando tuvo permiso de volver a ella...». La fiabilidad de Merlo es extrema: la Magdalena efectivamente fue pintada en Roma, pues desde allí se remitió en noviembre de 1771 como documentó J. Jordán de Urries, «Mengs y el infante don Luis: notas sobre el gusto neoclásico», en *Goya y el infante don Luis (Homenaje a la Infanta María Teresa de Vallabriga)*, Cat. Expo., Zaragoza, 1996, p. 92. De ambos cuadros existen varias buenas copias neoclásicas, en particular las realizadas por Vicente López, que están en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

22. El San Antonio está en Apsley House, Londres. S. Roettgen, 1999, cat. n.º 75 [op. cit. n. 14].

23. AGP, Carlos III, leg. 35. Cuentas del primer semestre de 1768. Enero. 31 de diciembre de 1767, Santos Ramos, por «colgar las pinturas de devoción»; Carlos III, leg. 38. Cuentas del segundo semestre de 1769. Abril. 31.5., José Ramos del Manzano, «Memoria... en poner de verano el Rl. Palacio ... Id. estuvieron el 21.1. 2 oficiales medio día a quitar las pinturas del lado de la cama del Rey...»; Carlos III, leg. 38, cuentas del segundo semestre de 1769. Junio. 30.6., Ramos, «... y en el dormitorio del rey se colgaron las pinturas que están al lado de la cama...»; Carlos III, leg. 44. Cuentas del segundo semestre de 1772. Noviembre. 2 de diciembre, Ramos, colocar las reliquias del dormitorio; Carlos III, leg. 46. Cuentas del segundo semestre de 1773. Julio. Ramos, colgar de verano: 28 de abril, colocar todas las reliquias y cuadros del dormitorio; Carlos III, leg. 67: 1785. Mayo. Ramos: «Memoria ... Primeramente se ha ido a descolgar las reliquias de la cabecera de la cama de S. M. cuando se fue al Pardo y ahora para la ida de Aranjuez.»; Carlos III, leg. 73. Cuentas de los seis segundos meses de 1782. Noviembre. Ramos, poner Palacio de invierno, bajo la dirección de José Merlo entretenido de la furrería, como siempre, desde 16.9., treinta días; luego han estado 21 días a colocar «y volver a colocarlas en los trascuartos con el mayor cuidado... y colgar las pinturas en el dormitorio». Esto último se refiere a las pequeñas de Mengs, como siempre.

24. A. Ponz, *Viaje de España*, tomo VI, Madrid, 1776, p. 34; F. Fernández-Miranda y J. Martínez Cuesta, «El cuarto del rey Carlos III. Decoración pictórica», *Reales Sitios*, n.º 97, Madrid, 1988, pp. 57-63.

25. J. de Merlo, 1781 [op. cit. n. 21]. Un resumen de su contenido, y la transcripción de los párrafos más importantes, los publiqué en J. L. Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, n.º 1133, 1997, pp. 515-528.

26. J. Jordán de Urríes, «Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVIII, n.º 36, 2000, pp. 71-84.

27. S. Roettgen, 2003 [op. cit. n. 14]. Quedo reconocido por sus agradecimientos, p. 8; y esquema del Dormitorio, p. 242, junto con el comentario sobre la sala.



Anton Raphael Mengs, San Antonio de Padua, Museo Wellington, Londres.

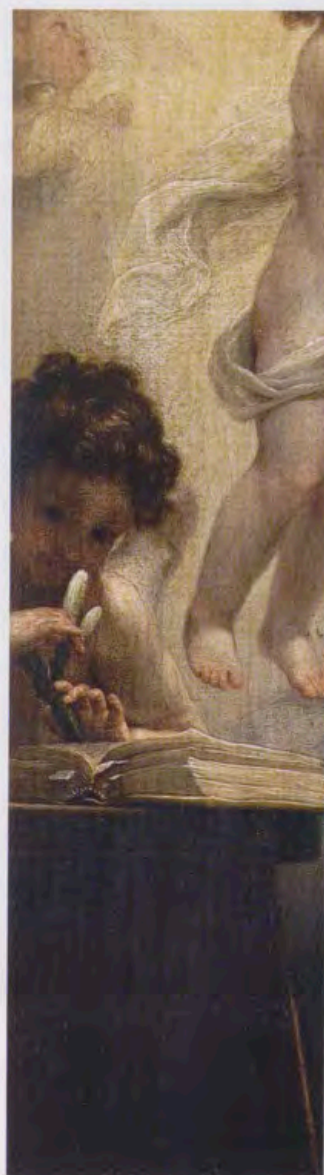
a Palacio desde El Pardo, Aranjuez, o las dos jornadas seguidas de San Ildefonso y de El Escorial<sup>23</sup>.

El conjunto pictórico de esta sala fue descrito en 1776 por Ponz<sup>24</sup>, que ha sido la fuente básica sobre su estado original durante más de dos siglos, hasta que publiqué la descripción, mucho más prolija, que había redactado en 1781, donde aporta todos los detalles imaginables sobre la colocación de los cuadros<sup>25</sup>. En cuanto a las pinturas, individualmente consideradas, es preciso remitirse al exhaustivo catálogo de Roettgen; aunque conviene destacar que Jordán de Urríes ha ofrecido precisiones desconocidas sobre la *Inmaculada* que era especial objeto de la devoción regia<sup>26</sup>. Por último Roettgen, en el segundo y último tomo de su monumental monografía, ha publicado una reconstrucción gráfica de cómo adornaban los cuadros el Real Dormitorio, según Merlo. Por un error en el proceso de edición del libro no se especifica en el pie de ilustración que ese diseño había sido realizado en Patrimonio Nacional, bajo mis indicaciones, para ser publicado en el presente estudio, aunque Roettgen sí nos incluye expresivamente en los agradecimientos<sup>27</sup>.

## EL REAL DORMITORIO Y LA REAL PERSONA

La iconografía, y el tono general del Real Dormitorio, resultan chocantes por su fuerte carga religiosa. Aun partiendo de la conocida piedad de Carlos III, y de la oración que en esta habitación hacía al levantarse y antes de acostarse, no se justifican tamaños cuadros, cuyas dimensiones, temas y tono los hacen más propios para una capilla pasionista que para la devoción íntima o privada. Los grandes cuadros de Mengs —y también, en origen, los dos pequeños que colgaban junto a la cama— tenían como tema episodios de la Pasión de Cristo, lo que parece responder a una mentalidad torturada, angustiada; y también a un sentido de renuncia ascética, lo que concuerda con la decisión del Rey de no contraer nuevas nupcias una vez que en 1760 quedó viudo, aún cuarentón. La religiosidad de Carlos III, al igual que otras facetas de su carácter, no era ilustrada, sino tradicional y adherida a amuletos e imágenes, como testifica su propio hagiógrafo Fernán-Núñez. Su confesor más bien recrudecía esa piedad de índole popular someténdole a penitencias físicas, en la misma línea de los remedios que el Monarca se imponía para aliviar su agitación carnal, y que tenían por escenario este mismo Dormitorio tan lujosamente ornado<sup>28</sup>. Todo hace pensar que el propio Rey en persona impuso los temas y el tono religioso de los cuadros, nada efectistas, sino propios de una piedad simple, algo afectada, convencional, de tipo familiar y tradicional, que desde luego debió complacer al Padre Eleta. El programa responde a la espiritualidad de un laico célibe que encuentra en el castigo del cuerpo el camino para dominar sus tendencias —la caza, en otro sentido, era también para él un ejercicio profiláctico contra la vesania hereditaria— y sugiere que, si el regio ocupante no ha llegado hasta optar por el retiro del mundo —como Carlos V o su propio padre Felipe V— al menos ha dado en la devoción, una piedad que le valió el epíteto de santo por parte de todos sus hagiógrafos, y que iba en gran medida acompañada de auto-coerción y castigo de los sentidos. No puede extrañar que Fernando VII mantuviese los cuadros como parte de la imagen beatífica de su abuelo, a quien consagró la nueva decoración de la sala, pues el ciclo devocional es muy personal y privado del Rey, no tiene un carácter institucional o propio del Monarca en sentido abstracto. Brillan por su ausencia aquí los patronos de la Monarquía, empezando por los santos Reyes Fernando y Luis.

Puede decirse que, siendo esta sala el escenario de la tertulia familiar diaria, una decoración casi propia de capilla no parece en principio, desde luego, el marco adecuado para una *conversation piece* dieciochesca; y que no se parece este Carlos al que había gobernado en Nápoles; pero, efectivamente, su personalidad da la impresión de haberse desdoblado, y ser muy otro el séptimo que el tercero: aquí adoptó pronto un tono patriarcal muy apreciado por la sensibilidad española, y por Fernán Núñez sin ir más lejos. Ahora bien ¿por qué esta temática pasionista en el Dormitorio de Madrid? En los demás Palacios Carlos III no hizo desplegar semejante iconografía en su alcoba, y los dos cuadritos que por devoción llevaba de un Sitio a otro pronto variaron, como hemos visto, y el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* fueron sustituidos por temas más suaves, la *Inmaculada* y el *San Antonio con el Niño*. Este cambio



28. Conde de Fernán-Núñez, *Vida de Carlos III*, Madrid, 1898, pp. 50-59.



puede obedecer a una inflexión en los sentimientos del Rey, que a partir de 1771 se felicita con el nacimiento de su primer nieto varón, hecho con el que está conectada la fundación de la Orden de Carlos III. La devoción a San Antonio fue grabada a fuego por Isabel de Farnesio en todos sus hijos, como se percibe en sus cartas. La viudez pudo haber influido en la devoción pasionista del Rey, pero no parece una causa suficiente para los grandes cuadros que permanecían fijos en el Cuarto. Sin embargo, es preciso recordar que Carlos III pasaba aquí dos temporadas del año: la Navidad –misterio al que estaba dedicado el altar de su Oratorio privado– y la Semana Santa: desde el balcón principal del Palacio, el propio Rey presidía las procesiones que iban pasando por la Plaza de Armas. No es extraño, pues, que, para crear un clima adecuado, optase por la iconografía propia de la Pascua, a la que están ligados también temáticamente los dos cuadros de la chimenea, *San Juan Bautista* y la *Magdalena*: nótese que ésta vuelve los ojos al cielo... es decir, a la escena del *Noli me tangere*, donde ella está a los pies de Cristo, sobre la puerta al otro extremo de la sala. La coherencia resulta extrema, por no decir obsesiva.

En armonía con el tono rojizo del fondo «venturina» de los tapices estaban los muebles, que en su mayor parte eran de caoba. Realizados por los ebanistas reales, y según diseños o indicaciones del arquitecto Sabatini, destacan entre ellos las tres cómodas grandes. Dos de ellas estaban ya hechas a finales de 1764, con bronce debidos a Vendetti y alusivos a los cuatro tiempos del año. La tercera cómoda no se realizó hasta 1768, pero haciendo juego con aquellas y con similares ornatos metálicos, cuyos temas reiteraban las estaciones; su artífice fue el mismo Vendetti, quien por aquellos mismos años labró otros adornos para más cómodas similares destinadas a otras salas del Cuarto del Rey. Las tres continúan en Palacio y son características de la tipología romana de este género<sup>29</sup>. Había además dos «comoditas» o mesillas, a uno y otro lado de la cama; cerca de ésta, el reclinatorio de marquetería de maderas finas. Junto a la chimenea, un mueble que figuraba ser otra cómoda, y era el cajón para la leña; la mampara grande de la chimenea, y otra pequeña «que sirve para el velador»; dos sillerías completas, cada una con su sofá, cuatro sillones y cuatro taburetes: una de ellas estaba cubierta de tapiz, y la otra, dorada, de «china», es decir que correspondía al «mueble» de verano, pero no parece que se moviera de la habitación en invierno; dos jarrones grandes de porcelana y cuatro pequeños, con sus pies; el gran reloj, dos braseros –que cada uno estaría frente a un canapé– y dos mesas de escribir. Salvo la posición de la cama, de las cómodas y de las mesillas, la del resto de los elementos es opinable. La araña no tenía más que doce luces.

Respecto a la colocación de los muebles, hay un detalle que no hemos tratado anteriormente, y que merece resaltarse en relación con la compra de la *Inmaculada*: la posición de este cuadro y del *San Antonio*, que, como dice Merlo, «son de particular devoción y aprecio de S. M., por lo que se conducen a los Rs. Sitios, y cuando está en este Real Palacio se coloca el de la Concepción sobre el San Antonio, y ambos al lado izquierdo de la cama entre el reloj de péndola real y el espejo de sobremesa». Esto, en mi opinión, quiere decir que el reloj de pie estaba contra la puerta de caoba en el ángulo suroriental, pues esa no era efectiva sino decorativa; y que por tanto los cuadros se hallaban en el extremo sur de la pared oriental; debajo

29. PN, Inv. números 10063054, 10063055 y 10007878. Sus dimensiones son 89 x 151 x 70 cm. Sobre Vendetti, cfr. J. L. Sancho, 2007 [op. cit. n. 10].



Paño central del muro este en el Real Dormitorio de Carlos III, tejido en la Real Fábrica de Tapices entre 1767 y 1770 sobre cartón de Guillermo Anglois, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

de ellos estaría el reclinatorio, de modo que el Rey oraba dominado por el reloj y, sobre éste, la sobrepuerta de la *Oración en el huerto*: toda una escena de *vanitas*<sup>30</sup>.

El Real Dormitorio marca un punto decisivo en la adopción del lenguaje clasicista dentro de la ornamentación palatina en las residencias de los Borbones españoles; y, por tanto, constituye una de las principales obras de los artistas implicados en ella, es decir el arquitecto Sabatini, el pintor Mengs y sus subordinados Anglois y Castillo. Se resumen aquí tanto la calidad como también las limitacio-

30. El paño central de la pared oriental estaba ocupado por la cama y por las mesillas de noche, de modo que de ninguna manera podía caber ahí la péndola, que era un reloj de pie, y mucho menos cuadro alguno entre ella y el espejo. Hay que entender «al lado izquierdo de la cama» como esa mitad –o cuarta parte– de la habitación, y así no veo otra interpretación que la propuesta. Es lógico que el Rey diera preferencia al lado izquierdo, pues hacia ese lado está la chimenea.



nes del arte cortesano de Carlos III: para empezar, en este espacio se suceden, al ritmo de las estaciones del año, dos repertorios: el chinesco, en verano, y el clasicista en invierno; y con ambos coexiste una imponente serie de pinturas religiosas cuyo estilo concuerda con los roleos, también de inspiración antigua y renacentista, que pueblan los tapices; pero este conjunto mural, que, sin embargo, está constituido por elementos móviles, debe resignarse a coexistir, en cualquier caso, con una chimenea de ostentosa inspiración Luis XV y con un techo de *chinoiserie* rococó pensado para armonizar con las telas veraniegas de seda, de acuerdo con una decisión superior a la que no debió ser ajeno el Conde Gazzola. Tal operación ornamental puede parecer, por tanto, contradictoria.

El arte cortesano de Carlos III, donde es preciso entender esta obra, constituye un medio artístico retardatario —como manifiestan algunas de sus más destacadas creaciones, por ejemplo la obra de Gasparini o las grandes consolas de piedras duras— donde la reacción antibarroca sólo podía ser entendida mediante el cauce elemental de la contención, la poda del exceso de diseño. El resultado es por tanto la vuelta al Clasicismo barroco, a la manifestación más simple anterior del Barroco cortesano, y éste había alcanzado su plasmación más elaborada en esa versión nórdica, fría y civil del arte italiano constituida por el arte de Luis XIV, que mantenía su prestigio político-ideológico. No hay que pensar en una vuelta atrás voluntaria para explicar las concomitancias con el arte del bisabuelo, sino que, dentro de un amplio contexto ideológico y formal, la vigencia de ese «estilo regio» pervivía como gran arte representativo monárquico para el medio estético de Carlos III, especialmente en campos específicos como el retrato de aparato, donde el mismo Mengs obedece a sus reglas. Las principales actuaciones artísticas de este mismo Soberano en Nápoles también se alimentaban de los principios básicos del Rey Sol, aunque no a un nivel formal, sino ideológico: la idea de crear Caserta, una gran residencia como cabeza del Estado alejada de la capital, deriva de la referencia obligada de Versalles. La inspiración general en el bisabuelo, por encima del padre, mantiene en Carlos III una impronta que llega hasta su muerte, y hasta la propia cama fúnebre donde se expuso el Real cadáver: pues se trata de un gran lecho procedente, en mi opinión, de la herencia del Gran Delfín<sup>31</sup>. En tal contexto, y dadas las concomitancias provocadas por fuentes clasicistas comunes, no puede extrañar el aire de parentesco entre este mobiliario y piezas Luis XIV donde los pájaros son protagonistas. En otro sentido, falta en el Real Dormitorio una clave en el arte del bisabuelo, que es el tono heráldico y guerrero dominante en muchas de las *portières* versallescas, con escudos reales y demás parafernalia; al cabo el Real Dormitorio era una sala familiar e íntima ajena al aparato. Un elemento, sin embargo, participaba de este repertorio: el respaldo del sofá, incoherente con el resto, pues despliega un escudo real rodeado de dos leones, como un trono familiar; ahí podemos ver un rasgo del Sabatini ingeniero militar y arquitecto regio.

En ese contexto tampoco puede valorarse semejante inflexión clasicista del mismo modo que la que tiene lugar en los grandes focos creadores del momento, Francia e Inglaterra, donde se produce una ruptura clara con líneas anteriores. Esta quiebra es sólo sectorial en Roma, donde la interpretación de las teorías winckelmannianas por el propio Mengs produce una vuelta no tanto a la An-

31. J. L. Sancho, «De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores» en *El Arte en la Corte de Felipe V*, Cat. Expo., Madrid, 2002, pp. 329-352; nota 95 en p. 352.



Paño de cabecera de la cama de Carlos III, tejido en la Real Fábrica de Tapices entre 1764 y 1767 sobre cartón de Guillermo Anglois, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

tigüedad como al Renacimiento, salida lógica, dado que ni existía a la sazón un conocimiento arqueológico ni una asunción profunda del Clasicismo. La ornamentación, obedeciendo a este mismo movimiento, vuelve a las *logge* rafaelescas más que a sus fuentes romanas, ni, mucho menos, a las novedades aportadas por las excavaciones napolitanas. Las mismas consideraciones sirven en cuanto a la opción arquitectónica vigente en el entorno de Mengs, como muestra el concurso para la fachada de San Giovanni in Laterano. En ese ambiente romano se había forma-

32. Castillo realizó un gabinete pompeyano para la Princesa en El Escorial y otro, en el mismo estilo del Real Dormitorio pero con fondo azul, en El Pardo; ambos se conservan *in situ*; no así (pero está bastante bien integrado desde principios del siglo XIX en una sala de El Escorial) el conjunto de tapices, inspirados directamente en las *Logge*, según cartones de los hermanos Navarro, discípulos de Maella, quien a su vez había asumido las ideas decorativas de su Maestro Mengs junto con su papel al frente de la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices. Cfr. J. L. Sancho, *El Palacio Real de Carlos III en El Pardo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pp. 180-183 y 199-201.

33. J. L. Sancho, «Decoración de las habitaciones reales del Palacio Real durante la década de 1790», pp. 236-240; ídem, «Decoración interior de las nuevas habitaciones para el príncipe en el Aumento, y para el infante don Gabriel, en el R. P.», pp. 241-244, en *Francisco Sabatini...*, 1993 [op. cit. n. 8].

34. *Ibidem*, fichas en pp. 277-278 y 281-282 (consola).

35. Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Cat. Expo., A. Gilet (dir.), Musée des Beaux Arts, Tours, Silvana Editoriale, Milán, 2007. Por desgracia en este magnífico catálogo, que testimonia la renovación del interés por las *Logge*, no se trata el amplio tema de la atracción que suscitaron en la España neoclásica, y en particular en la Corte.

36. La venturina (nombre que el español toma del italiano) es un «cuarzo pardo amarillento con laminas de mica dorada en su masa».

37. Sobre lo que considero su primer croquis para la bóveda de la Sala de los Papiros, conservado en la Real Biblioteca, véase J. L. Sancho, «Un croquis de Mengs en la Real Biblioteca, primera idea para la bóveda de la *Stanza dei Papiri*, en la Biblioteca Vaticana», *Reales Sitios*, n.º 173, Madrid, pp. 64-66.

38. *Anton Raphael Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Cat. Expo., S. Roettgen (com.), Marsilio editori, Padua y Dresde, 2001, pp. 321 y ss.

do el palermitano Sabatini, «primer arquitecto» de Carlos III en España en lugar de su maestro Vanvitelli. Su obra parte de esas dos directrices, la vuelta al lenguaje renacentista y la depuración clasicista del Barroco cortesano. A esos principios responde su actuación en el Palacio Real Nuevo, tanto en la eliminación de exuberancias ornamentales exteriores (rechazando los excesos de inspiración berniniana, como ya había hecho la Corte de Luis XIV) como en la ornamentación interior emprendida en 1760, clasicista pero nada neoclásica, que es el campo abonado donde florecen los roleos del Real Dormitorio.

Al margen de los tapices, esta sala significó un primer triunfo en Madrid del repertorio clasicista inspirado en las *logge*, repertorio que no haría sino afianzarse de manera decidida en el entorno de los Príncipes de Asturias durante las décadas de 1770 y 1780, cuando se decoraban las habitaciones de la Princesa y de sus hijos en los Reales Sitios y los gabinetes del Príncipe en Madrid; en esos tapices para María Luisa fue donde encontraron continuidad los roleos pintados por el cartonista Castillo<sup>32</sup>. Esa tendencia *all'antico* se acentuó más aún cuando el Príncipe ascendió al trono convirtiéndose en Carlos IV; el arquitecto Sabatini impuso entonces a los artesanos diseños más propios de lo que conocemos como Neoclasicismo<sup>33</sup>. No existe comparación entre los tapices de Carlos III y los de Carlos IV, porque estos no existen; pero sí en el mobiliario de una época y otra: entre las panzudas cómodas del Dormitorio y las consolas para la Sala de comer de Carlos IV, de 1791, diseñadas todas por Sabatini, la continuidad de los oficios y la evolución del arquitecto resultan obvias<sup>34</sup>.

El Real Dormitorio plantea la relevancia de Mengs dentro de la ornamentación de los Palacios en España, además de sus específicas pinturas. Dentro del Clasicismo mengsiano, el papel de los motivos ornamentales —roleos o grutescos— es forzosamente muy menor, y sólo merece los prestigios derivados de su empleo en la Antigüedad y, sobre todo, por Rafael en las *logge* de San Dámaso. La difusión de ese prestigioso modelo decorativo —reforzada mediante la magnífica edición de estampas por Volpato<sup>35</sup>— coincide con el fervor del joven estudiante Mengs por las *Stanze* vaticanas y con la fama de los descubrimientos herculanenses. La ornamentación era para él un género marginal que sólo cabía dirigir un tanto de lejos; en ese sentido, indicaría la conveniencia de las *Logge*, pájaros, grutescos con animalitos, repertorio ornamental al fin, pero más «serio».

Por tanto, en España, Mengs echó a un lado el repertorio decorativo de las cenefas al gusto de Giaquinto, como se ve en la serie de tapices de *José, David y Salomón*, y trató de llevar el gusto hacia las *logge*. Para ello se sirvió de artistas que habían trabajado a las órdenes de Giaquinto haciendo lo mismo: Anglois, que hace también «grutesco», o cenefas, tanto en los tapices de Giaquinto como, luego, en su propio fresco de la *Aurora*. Y subordinó el efecto del conjunto al mayor lucimiento de sus pinturas, pues resulta obvio que al emplear como fondo el «color de piedra venturina» —denominación que revela un trasfondo imaginario de piedras duras, tan queridas por el Monarca<sup>36</sup>— se ha tratado de hacer resaltar el cromatismo de los grutescos, pero sobre todo se ha cuidado de no competir con las pinturas.

El Real Dormitorio no llegó a ser una «obra de arte total», aunque estuvo próximo a serlo y sirvió de ensayo para una efectiva obra global, pictórica y decorativa, de Mengs, la *Stanza dei Papiri* en la Biblioteca Vaticana, llevada a cabo entre 1771 y 1775. Esa obra muestra hasta qué punto Mengs operaba sobre principios barrocos, pero sometiéndolos a una depuración formal basada en la vuelta al repertorio clasicista<sup>37</sup>. De manera coherente con el tratamiento de la imagen figurativa ideó Mengs también la ornamentación de la bóveda, formada por «hojas de acanto e imágenes de vegetación finamente retratada y organizada en series de arabescos, siguiendo una iconografía típica de los monumentos de la primera época imperial romana» sobre fondo de fingido mosaico dorado<sup>38</sup>. La ejecución de los ornamentos se debe al pintor Christopher Unterperger, que en los años siguientes trabajó mucho en techos decorativos «all'antico» en Roma. El mismo papel de «adornista» sometido a Mengs que Unterperger en Roma lo desempeñó Anglois en Madrid, no sólo en el Dormitorio del Rey, sino en la bóveda del Dormitorio de la Reina, donde realizó todos los motivos vegetales que enmarcaban los *quadri riportati* al fresco. Ambas obras madrileñas de Mengs suponen, en suma, un ensayo de la operación que Mengs llevará a cabo en la *Stanza dei Papiri* como director interartístico integral de un espacio. Pero mientras el techo destinado a la Reina resulta más fácil de encuadrar en la trayectoria artística del pintor, el Real Dormitorio ofrece un caso especial en el conjunto de su carrera, pues, omitiendo cualquier implicación en la bóveda, se limita a las paredes; y en éstas compone la decoración mediante elementos intrínsecamente móviles.

Evidentemente, no se deben a Mengs los diseños para los motivos ornamentales de los tapices madrileños, sino que, de una manera más convencional que en la sala de los Papiros, se limitó a dar al pintor adornista algún tipo de dirección o pauta para las tapicerías. Mengs debió indicarle la conveniencia de seguir el modelo de las *logge* vaticanas —donde también los roleos sirven de marco a escenas religiosas—, pero el



Cortina de balcón del Real Dormitorio de Carlos III, con emblema central alusivo al Agua, tejida en la Real Fábrica de Tapices entre 1771 y 1772 sobre cartón de José del Castillo, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Detalle de una cortina del Real Dormitorio de Carlos III, tejida en la Real Fábrica de Tapices entre 1771 y 1772 sobre cartón de José del Castillo, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

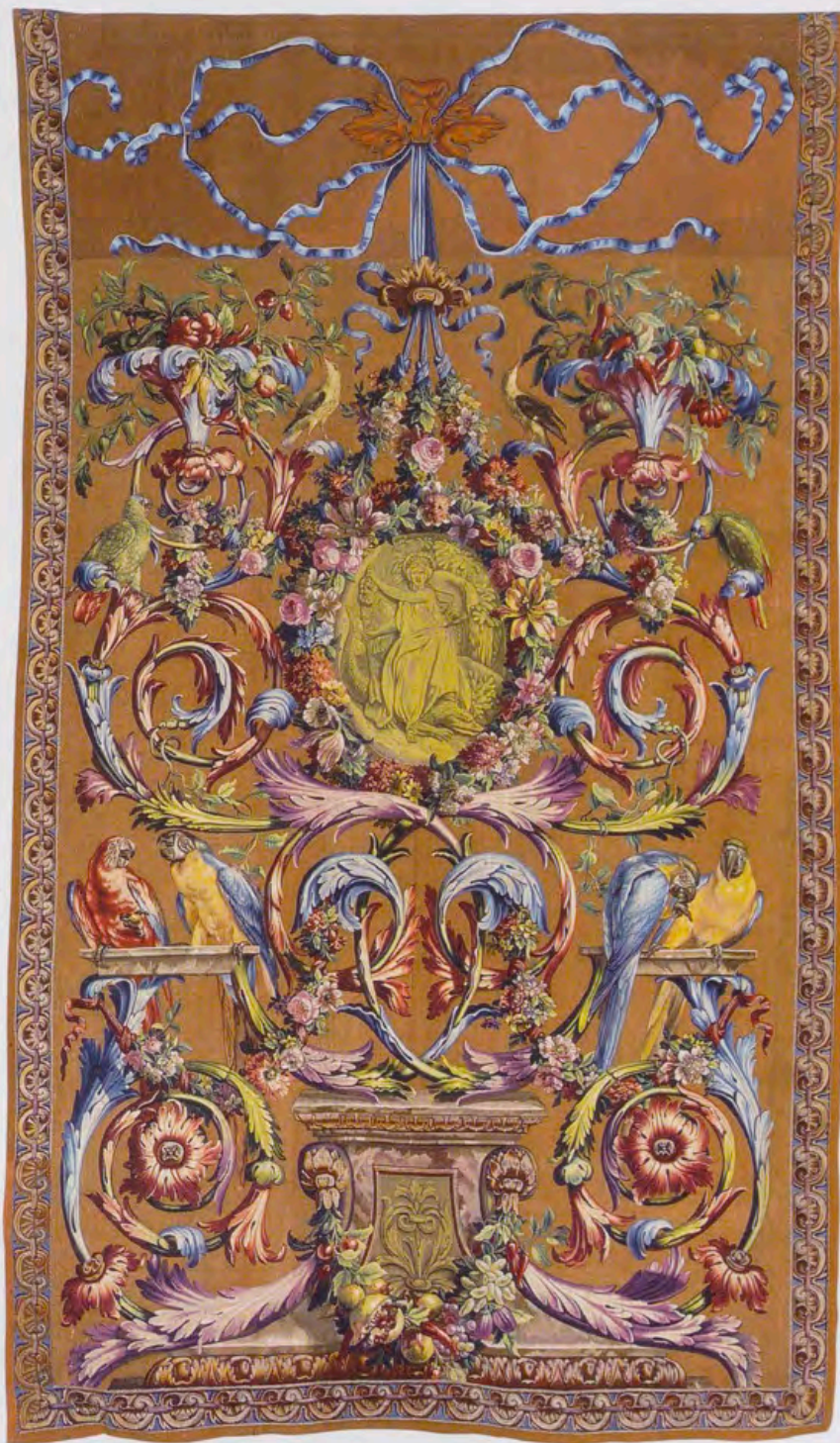
mundo del adorno aplicado al mobiliario tiene una tradición propia al margen, o paralela, respecto a la de la pintura figurativa, y Anglois debió inspirarse en repertorios de grabados coherentes con el mobiliario que se le encargaba; de este modo las piezas de la cama, que parecen haber sido de hecho la matriz de todo el resto, parecen inspiradas de manera más directa en el Clasicismo francés del siglo XVII, que a su vez reinterpretaba la tradición decorativa rafaelesca. La concomitancia más clara la ofrece con el *Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet et bains de la reine regente, au Palais Royal*, obra de Simon Vouet grabada hacia 1647, y que ejerció gran influencia sobre otros diseñadores de ornato como Errard o Le Brun<sup>39</sup>.

Si las paredes estuvieron cerca de ser una «obra de arte total» —pese a que los dibujos fueran más del adornista que de Mengs— y si la interacción entre el mobiliario tapizado, las cortinas y los paños murales servía para unificar toda la sala, el efecto se aleja mucho de la *Stanza dei Papiri* porque obedece a dos Directores: Mengs pinta los cuadros y dirige al cartonista de las tapicerías; pero Sabatini se encarga de los elementos fijos y del mobiliario, mientras la bóveda escapa al con-

39. Cfr. *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Cat. Expo., Paris, 2002, ficha 59 por Emmanuel Coquery, pp. 110-112.

trol de cualquiera de los dos. Sin embargo, además de la calidad intrínseca de este conjunto y de cada una de sus partes, el gran valor de este Salón en la historia del arte consiste precisamente en expresar las complejidades y contradicciones que comportaba la concepción integral de una sala «neoclásica» en la década de 1760 y en Roma, cuando esta capital era centro de inspiración eminente, pero ya no foco creador dominante, aunque no se resignase a ello. Como expresión de las aspiraciones estéticas más avanzadas de la Urbe hacia 1770, el Dormitorio de Carlos III era más *romano* que otros conjuntos realizados allí entonces, de la misma manera que el Salón del Trono o la Cámara de Gasparini son más *napolitanos* que ningún otro interior partenopeo.

En lugar de este conjunto singular los visitantes actuales del Palacio Real madrileño encuentran una sala «Restauración» nada equívoca en su planteamiento original, pero desvirtuada también sin los grandes cuadros de Mengs que la visión histórica absolutista consideró, muy correctamente, indisociables de la imagen de Carlos III, y que por tanto continuaron en su sitio hasta que en 1880 fueron desplazados, con la misma falta absoluta de inteligencia, que destruía a la vez otros dos frescos de Mengs, además de otros conjuntos, en las salas vecinas<sup>40</sup>. Por tanto, la reconstrucción del «Real Dormitorio» plasmada en estas páginas suple de alguna manera, aunque sólo sea aproximativa e imaginaria, la dispersión de este conjunto, por ahora. Pero esperamos que servirá de base para su integral reconstitución, aunque no en la sala misma sino en otra de igual tamaño, donde se integrarán tanto las piezas que nunca salieron de Palacio como las perdidas y recuperadas, y entre éstas la *Inmaculada* a la que Carlos III elevaba sus plegarias y que se trata en un número anterior de *Reales Sitios*<sup>41</sup>.



Cortina de la cama de tapicería de Carlos III, tejida en la Real Fábrica de Tapices entre 1771 y 1772 sobre cartón de Guillermo Anglois, con América en el emblema central, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

40. J. L. Sancho, «La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid», *Espacio, tiempo y forma*, tomo III, 1990, pp. 365-392.

41. C. Díaz Gallegos y J. Jordán de Urrés y de la Colina, «La Inmaculada Concepción de Mengs para la devoción de Carlos III», *Reales Sitios*, n.º 173, Madrid, pp. 42 y 49.

# LAS SONATAS DE SCARLATTI Y SU ENTORNO: ANÁLISIS CONTEXTUAL DESDE UNA PERSPECTIVA CODICOLÓGICA

Sara Erro y José María Domínguez

*Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid*

1. La biografía más completa disponible en español es la de R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. Versión española de Clara Janés y José María Martín Triana del original publicado en 1953 por Princeton University Press. Hubo varias ediciones posteriores del original en inglés que ampliaron el texto de 1953. Mucho más equilibrado, en cuanto a contenidos, es el libro de M. Boyd, *Domenico Scarlatti: Master of Music*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1986. Una particular visión que contiene interesantes hipótesis sobre los manuscritos de las sonatas todavía no desarrolladas es el libro de R. Pagano, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Arnoldo Mondadori, Milán, 1985, recientemente ampliado y traducido al inglés: *Alessandro and Domenico Scarlatti. Two Lives in One*, Pendragon Press, Nueva York, 2006.

2. Esta idea surge de W. D. Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge University Press, 2003, p. 2, quien observa que los estudios sobre Scarlatti reflejan fielmente el desarrollo de la Musicología como disciplina.

3. Sobre este compositor véase S. Erro, *La música para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)*, trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por Cristina Bordas y María Nagore, Departamento de Musicología, Universidad Complutense, octubre de 2007; M. Gembero Ustárroz, «Albero Añaños, Sebastián Ramón de», en E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 204-206; L. Powell, «The Keyboard Music of Sebastián de Albero: an Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti», *Early Keyboard Journal*, vol. 5, 1986/1987, pp. 9-28.

4. Un libro que contiene varios trabajos que toman como punto de partida este enfoque diverso es: M. Boyd, J. J. Carreras y J. M. Leza (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 19-28 (traducción del original en inglés publicado por Cambridge University Press, 1998).

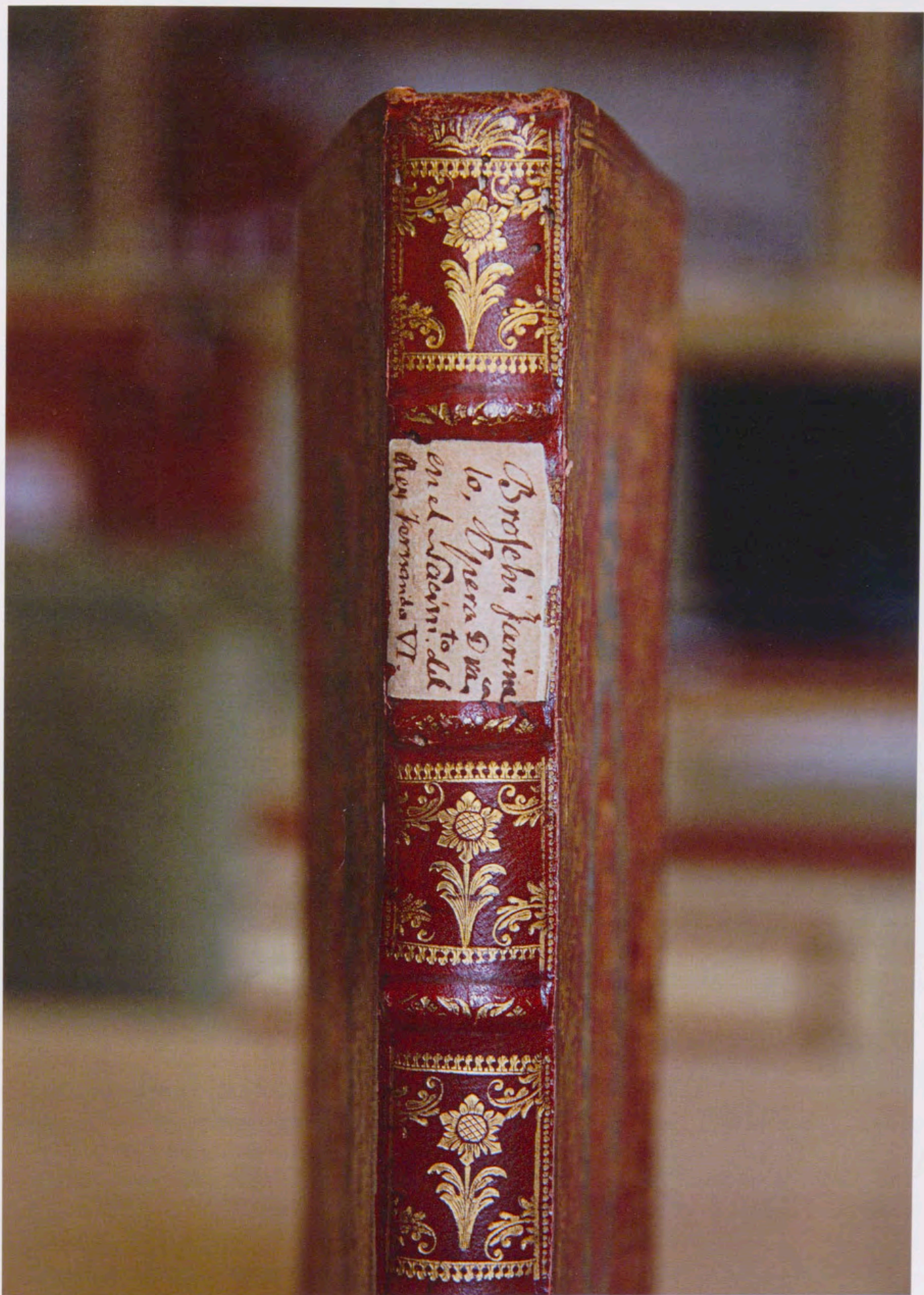
5. La referencia bibliográfica fundamental todavía no superada sobre las fuentes es la tesis doctoral de J. Sheveloff, *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*, Brandeis University, 1970. Este trabajo revisa las aportaciones anteriores que sobre las sonatas habían hecho Kirkpatrick y G. Pestelli, *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*, Giappichelli, Turín, 1967.

Quizá parezca un tópico comenzar un artículo sobre Domenico Scarlatti indicando que es un personaje cuya biografía plantea más problemas que soluciones<sup>1</sup>. Pero es precisamente de ahí de donde nace el enfoque de este artículo. Haciendo de estos problemas el núcleo de una reflexión metodológica<sup>2</sup>, el objetivo de este trabajo es ensayar una vía alternativa para el estudio de las sonatas de Scarlatti. Se trata de desplazar el foco de atención del propio Scarlatti a su entorno, vinculándolo con la actividad operística promovida por Farinelli y las fuentes conservadas de Sebastián de Albero<sup>3</sup>. De esta manera se pretende explorar un contexto musical y artístico que puede resultar clarificador en la apertura de nuevas vías de investigación.

A su vez, esta reflexión metodológica parte de las investigaciones más recientes sobre la música en el siglo XVIII español que de alguna manera han revalorizado la importancia de aspectos que en épocas anteriores se han tenido por secundarios. Por ejemplo, los sistemas de producción de la ópera, la circulación de la música y músicos o los libretos de zarzuelas y óperas. En definitiva, todo aquello que va más allá del texto musical o la biografía del compositor<sup>4</sup>. Por tanto, si el anterior desplazamiento nos llevaba de Scarlatti a su entorno, este segundo nos llevará de su música al soporte que nos la ha transmitido<sup>5</sup>. De esta manera se pretende en primer lugar definir y, en segundo, estudiar un sistema cuyo centro gravitatorio son los manuscritos de las sonatas de Scarlatti y cuyas órbitas son las producciones de Farinelli y Albero, todo ello dentro de la galaxia de la codicología.

Desde este punto de vista se pueden encontrar vínculos entre las sonatas de Scarlatti y muchas otras obras producidas en la Corte española, que siguieron un proceso de producción material similar. Así ocurrió con algunas partituras de ópera, libretos, o sonatas para teclado de otros compositores, como Sebastián de Albero, que externamente presentan una apariencia similar a los manuscritos de Scarlatti. De esta manera, se pretende dibujar el contexto de unas obras musicales, desplazando la atención de su valor sonoro hacia su valor material, al tiempo que se insertan los manuscritos que las contienen en una tradición de producción libraria bien establecida desde mucho antes.

Que las sonatas tenían un valor material elevado parece evidente por su apariencia lujosa que se manifiesta a través de sus encuadernaciones. Objetos de lujo



*Pietro Metastasio, tejuelo en el lomo del libreto de la ópera Adriano in Siria, 1757, Biblioteca de Castilla-La Mancha, fondo antiguo 1-1426, Toledo.*

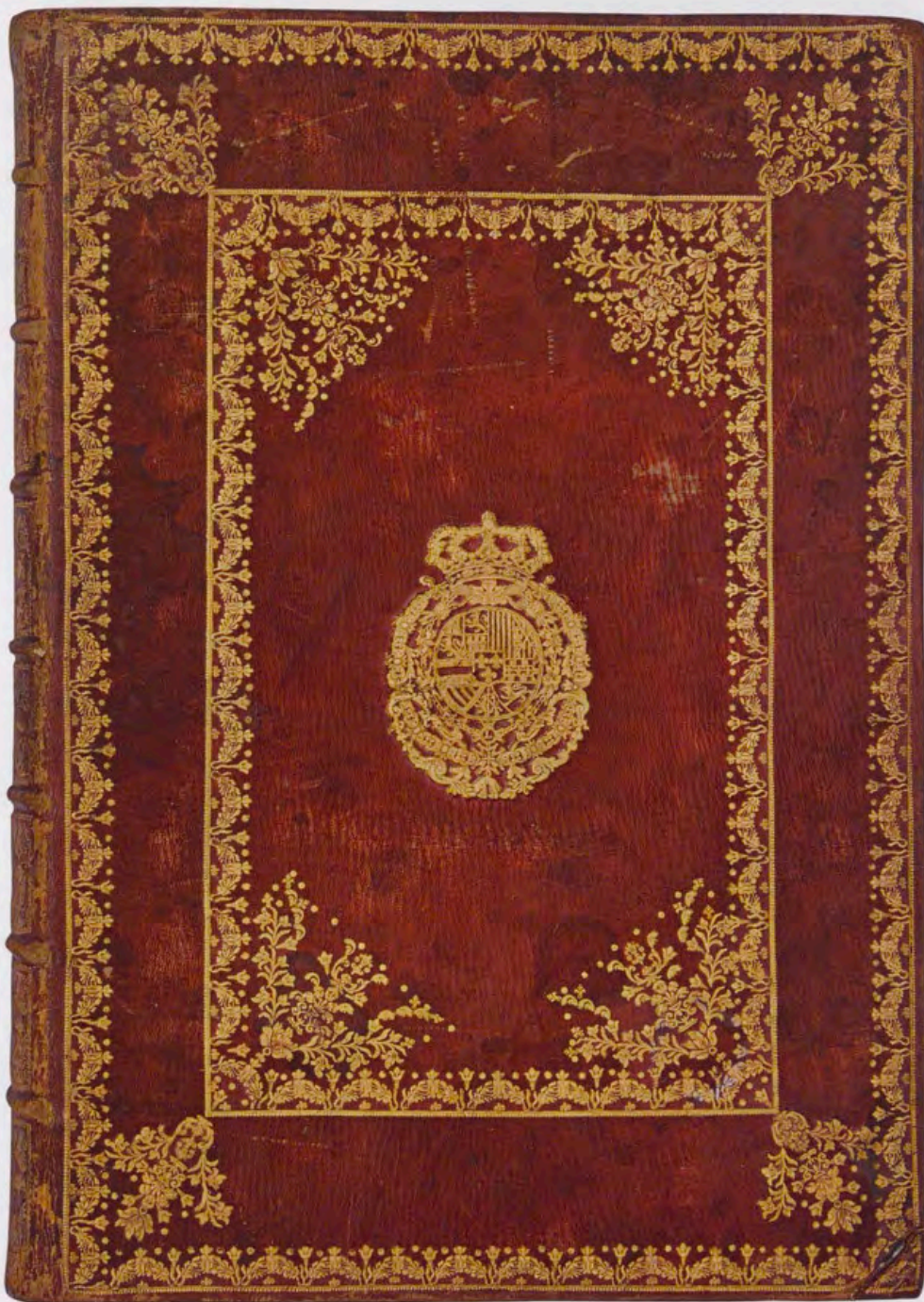


*Domenico Scarlatti, plano anterior de las Sonatas, 1742, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 199 (=9770), Venecia.*



*Francesco Corbelli, plano posterior de la partitura de la ópera Farnace, Atto III, 1739, Biblioteca Histórica Municipal, Mus 680 VI, Madrid.*

que forman parte del entorno de la Corte al igual que otras producciones artísticas. No en vano, estos ejemplares encuadrados con tanto esmero son lo que quedaba como testimonio unas veces de producciones operísticas exuberantes, y otras, de sesiones musicales extraordinarias. Por otra parte, este acabado lujoso debe hacernos reflexionar sobre el origen y la función que cumplían estos libros de música: ¿eran libros destinados a la interpretación práctica? O, más bien, al igual que los libretos en la ópera, ¿eran partituras destinadas a que un «conocedor» pudiera seguir la interpretación que un profesional ejecutaba desde el instrumento musical? Otros indicios que deben hacernos reflexionar sobre la función de estos manuscritos han sido seña-



Carlo Broschi Farinelli, plano anterior del manuscrito *Fiestas Reales*, 1758, Real Biblioteca, II/1412, Madrid, Patrimonio Nacional.

lados por Joel Sheveloff, que destaca las particularidades propias del copista de la mayoría de las sonatas de Scarlatti actualmente conservadas en Venecia:

He is a thorough professional with a beautiful and clear hand given to strange aberrations that appear in strange places scattered through the volumes he executed. There are many sonatas in which the accidentals are perfectly well placed. Suddenly in the middle of one, for no reason that I have been able to determine, the accidentals seem to jump out of their accustomed places for a brace or two (...)<sup>6</sup>.

Si como se ha dicho, Farinelli fue «el capón superlativo»<sup>7</sup>, no menos superlativa fue su actividad como promotor operístico en la Corte española, sobre todo

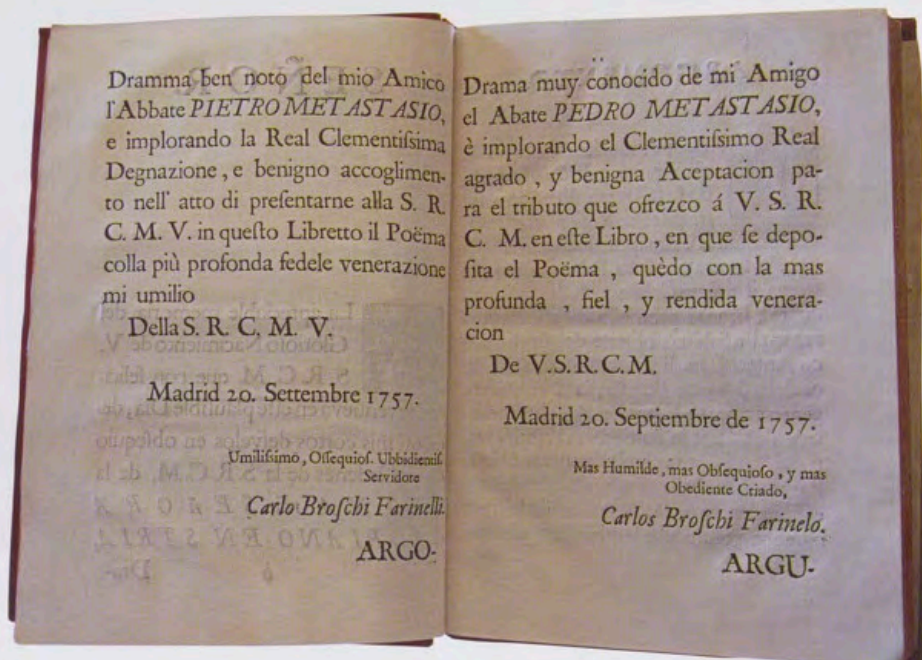
6. J. Sheveloff, 1970, p. 33 [op. cit. n. 5]. Sobre la hipótesis del «main scribe» y su posible identificación con el Padre Soler, véase también R. Pagano, 2006, p. 324 y ss. [op. cit. n. 1]. Es posible que la formación musical del copista fuera muy básica, lo que explicaría estos errores señalados por Sheveloff. Hay otros casos en la Corte madrileña de manuscritos musicales lujosos concebidos como regalos y elaborados por calígrafos no especializados en la copia de música: véase A. Torrente y P. L. Rodríguez, «The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 123, n.º 2, 1998, p. 165.

7. A. Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, desde ahora ICCMU, Madrid, 2001, p. 150.



**A**LLA pregevol memoria del  
Glorioso Natale della S. R.  
C. M. V. che felice ricorre  
in questo applaudito Giorno, confagra-  
no le mie deboli premure in obsequio  
dei cenni della S. R. C. M. della  
REGINA mia SIGNORA  
l'ADRIANO IN SIRIA,  
Dram-

**A** la apreciable memoria del  
Glorioso Nacimiento de V.  
S. R. C. M. que con felici-  
dad se renueva en este plaufible Día, de-  
dican mis cortos desvelos en obsequio  
de las Ordenes de la S. R. C. M. de la  
REYNA mi SEÑORA  
el ADRIANO EN SIRIA,  
b Dra-



Dramma ben noto del mio Amico  
l'Abbate PIETRO METASTASIO,  
e implorando la Real Clementissima  
Degnazione, e benigno accoglimen-  
to nell' atto di presentarne alla S. R.  
C. M. V. in questo Libretto il Poëma  
colla più profonda fedele venerazione  
mi umilio

Della S. R. C. M. V.

Madrid 20. Settembre 1757.

Umilissimo, Obsequioso, Ubbidientiss.  
Servidore

Carlo Broschi Farinelli.

ARGO.

Drama muy conocido de mi Amigo  
el Abate PEDRO METASTASIO,  
è implorando el Clementissimo Real  
agrado, y benigna Aceptacion pa-  
ra el tributo que ofrezco á V. S. R.  
C. M. en este Libro, en que se depo-  
sita el Poëma, quèdo con la mas  
profunda, fiel, y rendida venera-  
cion

De V. S. R. C. M.

Madrid 20. Septiembre de 1757.

Mas Humilde, mas Obsequioso, y mas  
Obediente Criado,

Carlos Broschi Farinello.

ARGU.

8. Para una reflexión general sobre los problemas planteados por la ópera en la Corte Borbónica, véase J. J. Carreras, «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en E. Casares Rodicio y Á. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, ICCMU, Madrid, 2001, vol. 1, pp. 205-230, donde también se encontrarán referencias bibliográficas más específicas.

9. El manuscrito se conserva en la Real Biblioteca, desde ahora RB, con signatura II/1412. Según el testamento de Farinelli, se realizaron tres copias del manuscrito. Actualmente sólo se conoce la copia de Madrid y otra conservada en la Biblioteca del Collegio di Spagna en Bolonia, que difiere de la de Madrid en las ilustraciones pero no en el texto: S. Cappelletto, *La voce perduta. Vita di Farinelli evitato cantore*, EDT, Turin, 1995, pp. 104 y 180.

Pietro Metastasio, dedicatoria del libretto de la ópera *Adriano in Siria*, 1757, Biblioteca de Castilla-La Mancha, fondo antiguo 1-1426, Toledo.

durante el reinado de Fernando VI<sup>8</sup>. El lujo con que están encuadernadas las sonatas de Scarlatti se puede observar también, o si cabe, de forma más llamativa, en el manuscrito *Fiestas Reales* de Farinelli, que nos servirá como punto de partida y referente constante en la exploración de las encuadernaciones<sup>9</sup>. La forma, el continente de este manuscrito parece pensado para impresionar de la misma manera que impresionaron los espectáculos cortesanos de los que da cuenta. El gran formato, los materiales lujosos, la preparación cuidada de las páginas y de las ilustraciones hacen del manuscrito un objeto admirable.

Aparentemente el manuscrito está sin terminar. Así se puede deducir, a juzgar por las numerosas páginas en blanco que hay y que parece fueron preparadas



Pietro Metastasio, encuadernación del libreto de la ópera *Alessandro nell'Indie*, 1738, Biblioteca Nacional de España, T-24184, Madrid.

para ser completadas. Muy probablemente la enfermedad de María Bárbara precipitó la entrega del manuscrito y Farinelli firmó la dedicatoria el 18 de julio de 1758 apenas cuarenta días antes de la muerte de la Reina, acaecida el 27 de agosto<sup>10</sup>, dejando la obra sin terminar.

El sentido de «superlatividad» que venimos describiendo se aprecia también en las dedicatorias de los libretos de las óperas puestas en escena por iniciativa de Farinelli. Estos libretos, a diferencia de lo que ocurría con las sueltas de comedias y zarzuelas, cumplían una «función pública, celebrativa y conmemorativa». En el caso de las óperas de Corte, es sabido que el Rey y las personas más destacadas de su entorno asistían a las representaciones con un ejemplar del libreto en las manos. Estas copias eran encuadernadas lujosamente, estableciéndose una tradición que se puede documentar desde 1722, y que se prolonga al menos hasta el reinado de Carlos III<sup>11</sup>. Quince de los libretos de la fiesta teatral *Angélica y Medoro*, representada en el Coliseo del Buen Retiro el 7 de abril de 1722, fueron encuadernados en «tessù» y se pagaron seis reales por cada uno. El resto de ejemplares (seiscientos treinta), se encuadernaron en papel dorado y jaspeado, a medio real cada uno<sup>12</sup>, una encuadernación probablemente similar a la de un ejemplar de *Alessandro nell'Indie*, representado en el mismo lugar en 1738.

Parece que a partir de esta ópera de 1738, que fue compuesta por Francesco Corselli sobre libreto de Metastasio, los libretos destinados a la Familia Real se empezaron a encuadernar en tafíete rojo con hierros dorados y, en algunos casos, con el escudo real grabado también en dorado en la cubierta (marca denominada superlibros). De *Alessandro nell'Indie* se conservan actualmente siete ejemplares con esta encuadernación, que presentan ligeras diferencias, principalmente en la forma del escudo real y el material de las guardas. Es probable que estas diferencias obe-

10. *Ibidem*, pp. 104 y 119.

11. J.J. Carreras, «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724» en R. Kleinerzt (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*, Reichenberger, Kassel, 1996, pp. 49-77. La cita sobre la función de los libretos en p. 61.

12. *Ibidem*, pp. 75-76.

13. Los ejemplares localizados son los siguientes: Biblioteca Nacional, Madrid, desde ahora BNE, T7919, T7921, R.16506, R.16507; Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo, Fondo Borbón Lorenzana, desde ahora FBL, 1-1430, 1-1431; RB, I-G-295. Mientras que en la portada de algunos ejemplares se conmemora la boda entre el Infante Don Carlos y María Amalia de Sajonia, en otros se conmemora el día natalicio de Felipe V. Sobre esta producción véanse J. J. Carreras, 2001, p. 214 [op. cit. n. 8] y R. Strohm, «Francesco Corselli's operas for Madrid» en R. Kleinerzt (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*, Reichenberger, Kassel, 1996, pp. 79-106.

14. BNE, T7927; RB, IX/8923; FBL, 1-1432.

15. Biblioteca Histórica de Madrid, MUS 680 IV, MUS 680 V y MUS 680 VI. Los tres volúmenes que contienen la otra copia de la partitura (MUS 679-1 I, MUS 679-2 II y MUS 679-3 III) están encuadernados en cuero adornado con hierros dorados y también llevan el superlibros de Felipe V.



*Pietro Metastasio, plano anterior del libretto de la ópera Alessandro nell'Indie, 1738, Biblioteca de Castilla-La Mancha, fondo antiguo 1-1430, Toledo.*

decan a que los distintos ejemplares corresponden a las diversas representaciones que se dieron de la obra tras el estreno<sup>13</sup>.

Este estilo de encuadernación se consolidó con la siguiente ópera de Corte, *Farnace*, compuesta por Francesco Corselli, y estrenada el 4 de noviembre de 1739 con motivo de la boda del Infante Felipe con Luisa Isabel de Francia. De esta producción se conservan no sólo los libretos sino dos copias de la partitura general, cada una de ellas en tres volúmenes, correspondientes a cada uno de los actos de la ópera. Nuevamente encontramos tres de los libretos con la misma encuadernación lujosa que la ópera del año anterior<sup>14</sup>. Pero además se da la circunstancia de que una de las copias de la partitura general está encuadernada también en tafilete rojo, con hierros dorados y el superlibros de Felipe V<sup>15</sup>. En el primer volumen de esta copia de la partitura, puede leerse, junto al reclamo del primer cuadernillo, la inscripción «Originale», mientras que, en un lugar parecido del tercer volu-

Tafilete.

Atto Terzo.  
Scena Prima

Vengano sopra Quadriga trionfale Pompeo e Berenice  
Preceduti da Gilade ed Aquilio  
In questo mentre si suona la Marcia.

Marcia *Staccato*  
Fronte da caccia  
Violent. *in*  
V. 1.<sup>a</sup> ed oboe  
Bassi *Staccato*

Francesco Corselli, partitura de la ópera Farnace, Atto III, 1739, Biblioteca Histórica Municipal, Mus 680 VI, fol. 1r, Madrid.

men, se indica «Tafilete», señalando así el material de encuadernación. A juzgar por la homogeneidad en la composición, distribución y numeración de los cuaterniones, parece que la copia fue pensada como copia en limpio, quizá como regalo para el Monarca: la escritura, de hecho, parece bastante más cuidada que en la otra copia de la partitura, aunque algunas partes no se terminaron de copiar.

Es probable que el encargado de elaborar una de estas dos copias de *Farnace* fuera Lorenzo de Almón y Pereira, copista de los Infantes desde 1737, que en 1742 presentó un memorial al Rey en el que se autodenomina «copiante de música de V.M. y de los s.<sup>mos</sup> s.<sup>res</sup> Infantes, y Infantas». En el memorial solicita que se le sigan pagando por el Oficio de Contralor los gastos de escritorio extraordinarios «que para la copia de los papeles de música se han ofrecido así de lo cotidiano para el R.<sup>o</sup> Cuarto de V. M. como de las óperas, serenatas, o pastorales que para el R.<sup>o</sup> servicio de V. M. se han ofrecido: como se puede verificar por los gastos de la segunda jornada de Alcalá y otras»<sup>16</sup>. La segunda jornada de Alcalá comenzó el 23 de octubre de 1739, doce días antes del estreno de *Farnace*<sup>17</sup>.

El proceso de elaboración de la partitura y libretos de *Farnace* fue probablemente el mismo que siguieron en adelante el resto de óperas programadas por la Corte, al menos hasta la marcha de Farinelli. No olvidemos que éste fue el mismo contexto en el que se produjeron las sonatas de Scarlatti. Actualmente podemos reconstruir el alcance que tuvo esta actividad bibliográfica en torno a la ópera gracias a varios inventarios de bibliotecas y a los propios ejemplares conservados en distintas colecciones. Entre los primeros destacaremos el catálogo de libros de Isabel de Farnesio y el inventario de Farinelli<sup>18</sup>. Además contamos con bastantes ejemplares

16. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Personal, caja 49, expdte. 3, doc.14.

17. AGP, Felipe V, leg. 55-2. No obstante, según Farinelli, la Corte pasó a Alcalá el 19 de octubre. Véase C. Vitali (ed.), Carlo Broschi Farinelli: *La solitudine amica. Lettere al conte Sisinio Pepoli*, Sellerio editore, Palermo, 2000, p. 157.

18. Este último publicado por S. Cappelletto, 1995, pp. 211-221 [op. cit. n. 9].

19. J. A. Méndez Aparicio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

20. Véase J. Martín Abad, *Manuscriptos de interés bibliográfico de la Biblioteca Nacional de España*, Arco Libros, Madrid, 2004, números de catálogo 140, 139 y 813, este último relativo al Ms. 21732/16, que contiene copia del inventario de libros que la Reina tenía en el Real Sitio de San Ildefonso. A pesar de que los dos manuscritos de Barthélemy están fechados en 1739, varias entradas se añadieron posteriormente, ya que hay, por ejemplo, una copia del tratado de Aix-la-Chapelle de 1748 (Ms. 8414, p. 192).

21. Se trata de las ediciones bilingües de *Alessandro nell'Indie* (Ms. 8414, pp. 191, 192) y de *Fanace* (ibidem, pp. 201, 253) ya comentados.

22. FBL, 17609.

23. El envío regular de partituras y libretos desde Nápoles, por iniciativa de Carlos de Borbón, a su madre está documentado: véase J. J. Carreras, 2001, p. 219 [op. cit. n. 8]. A juzgar por el número de copias de libretos conservados, la cantidad de ejemplares enviados debía de ser elevada.

24. De los libretos dedicados a María Bárbara se han localizado los siguientes ejemplares, ordenados cronológicamente: *Caio Fabricio* (Zeno, Hasse) FBL, 21959 (1746); *Adriano in Siria* (Metastasio, Latilla) BNE, T10791 y FBL, 1-22571 (1747); *Il Demetrio* (Metastasio, Lasnel) BNE, T7961 (1748); *L'Olimpiade* (Metastasio, Galluppi) BNE, T10785 y FBL, 22572 (1749); *Antigono* (Metastasio, Conforto) BNE, T7973 y FBL, 25052 (1750); *L'Ipérmetra* (Metastasio, Caffaro) FBL, 7387 (1751); *Vologeso, re de' parti* ([A. Zeno], Girolamo Abos) BNE, T7970 (1752); *Ifigenia in Aulide* (Metastasio, Jommelli) BNE, T7968 (1753); *L'Issipile* (Metastasio, Errichelli) BNE, T10790 y FBL 17133 (1754); *Zenobia* (Metastasio, Piccini) BNE, T7981, T7987, R16687 y R16688 (1756).

25. Sobre este fondo véase M. Gutiérrez García-Brazales, «Historia de los fondos antiguos», en F. Martínez Gil (coord.), *El Alcázar de Toledo: palacio y biblioteca. Un proyecto cultural para el siglo XXI*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1998, pp. 89-98, especialmente pp. 92-93. El fondo se puede consultar actualmente en la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha con sede en el Alcázar de Toledo.

26. Por ejemplo *Arianna e Teseo* (Nápoles, 1747, música de Giuseppe di Majó), FBL, 17232.

27. FBL, 1-1020.

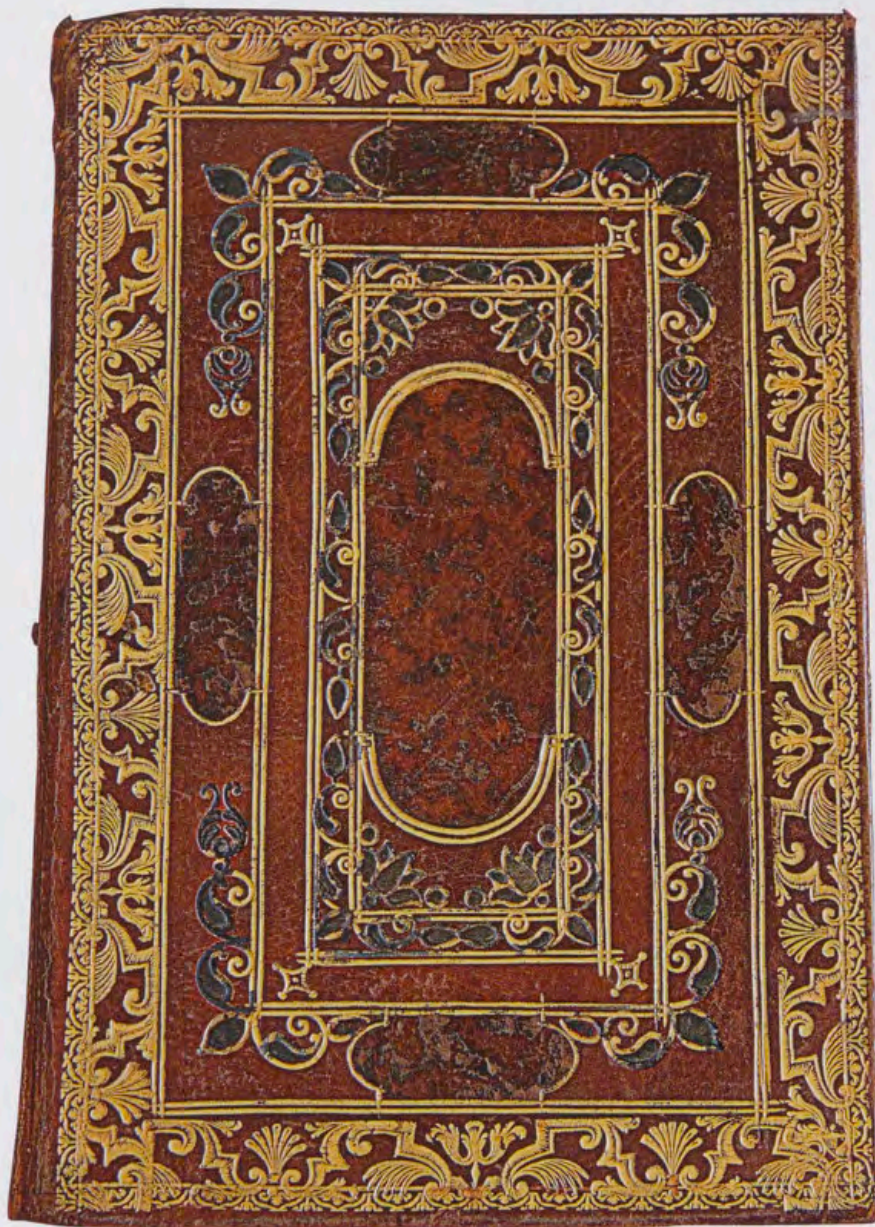
de libretos que se han conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Real Biblioteca, y, significativamente, en el Fondo Borbón-Lorenzana de Toledo<sup>19</sup>.

El catálogo de libros de Isabel de Farnesio fue realizado por el Bibliotecario de la Reina, Diego Barthélemy, y está recogido en dos volúmenes: los manuscritos 8414 (fechado el 10 de junio de 1739) y 8413 (fechado el 5 de septiembre de ese mismo año) de la Biblioteca Nacional<sup>20</sup>. El contenido de ambos volúmenes es el mismo: el Ms. 8413 parece que fue un intento de confeccionar un índice ordenado por títulos del Ms. 8414, mientras que éste recoge la ordenación topográfica de los libros que estaban colocados por armarios y, dentro de estos, por idioma.

Entre los libros de este catálogo hay aproximadamente cuarenta libretos de ópera, tanto italianos como en otros idiomas: están por ejemplo los libretos de la trilogía metastasiana de Corselli, dos de cuyos títulos aparecen repetidos en el catálogo<sup>21</sup>. El libreto más antiguo que se puede fechar con certeza es de 1727: «Festexo armonico en celebridad, De Lós Reales desposorios del principe De Brasil, y Ser<sup>ma</sup>. S.<sup>ra</sup> Infanta D'España, anó 1727» (Ms. 8414, p. 135). El más moderno sería el libreto de la «Opera il Polifemo representato en el retiro» (ibidem, p. 196) que con seguridad corresponde a la representación que se hizo en el Teatro del Buen Retiro en 1748, con música de Corselli, Corradini y Mele, y del que se conserva un ejemplar encuadernado en tafilete rojo y con el escudo real estampado en la cubierta en el Fondo Borbón-Lorenzana<sup>22</sup>. Una parte destacable de los libretos reseñados en este catálogo son óperas en italiano representadas en Nápoles por iniciativa del hijo de la Reina, el futuro Carlos III. Varios de estos libretos napolitanos se han conservado en las bibliotecas señaladas y presentan una característica encuadernación rococó en tonos marrones y dorados<sup>23</sup>. Es curioso que de los múltiples libretos napolitanos conservados actualmente, en el catálogo de la Reina Farnesio sólo se puedan identificar aquellos que conmemoran las onomásticas relacionadas con Carlos de Borbón y no haya registro de las numerosas óperas que a partir de 1746 cada 18 de diciembre celebraban el santo de María Bárbara de Braganza en Nápoles<sup>24</sup>.

Mención específica merece el Fondo Borbón-Lorenzana de Toledo cuyo origen está en el legado del Cardenal Luis Antonio Jaime de Borbón, hijo de Isabel de Farnesio, hermano por tanto de Carlos III<sup>25</sup>. En este fondo se conservan varias copias de libretos correspondientes a las representaciones cortesanas de los reinados de Felipe V y Fernando VI, encuadernados lujosamente. Además, en el fondo del Cardenal Borbón hay numerosos ejemplares de libretos napolitanos con su característica encuadernación, que quizá se enviaron desde Nápoles al mismo tiempo que las copias destinadas a la Reina Farnesio. Al igual que los libretos de óperas representadas en Madrid, la mayor parte de los libretos correspondientes a óperas napolitanas son ejemplares que también se conservan en la Biblioteca Nacional o en la Real Biblioteca; en menos ocasiones son ejemplares únicos<sup>26</sup>.

En algunos casos las encuadernaciones de los libretos de Toledo son iguales a las de las copias conservadas en Madrid; y en otros varían. Por ejemplo, el libreto de *Achille in Sciro*<sup>27</sup> está encuadernado en tafilete rojo con hierros dorados pero carece del superlibro que sí tienen otros libretos de la misma colección, algo que también ocurre con los volúmenes de sonatas de Scarlatti conservados en Parma.



Pietro Metastasio, plano anterior del libreto de la ópera *Siroe*, 1747, Biblioteca de Castilla-La Mancha, fondo antiguo 25240, Toledo.

Mientras que los quince volúmenes de sonatas que se conservan en Venecia llevan el superlibros con los escudos de Fernando VI y María Bárbara, los quince volúmenes de Parma, que tienen una encuadernación también lujosa, no llevan superlibros. Esto, junto con el hecho de que las sonatas de juventud no aparezcan en la serie de Parma, lleva a Pagano a pensar que dicha serie fuera copiada para Farinelli<sup>28</sup>. No obstante, si establecemos un paralelismo con los libretos que carecen de superlibros, cabe la posibilidad de que la serie parmesana fuese copiada para otros miembros de la Familia Real.

Dos de los libretos con encuadernación lujosa conservados en el Fondo Borbón-Lorenzana tienen un tejuelo pegado sobre el lomo que alude directamente a Farinelli. Se trata de los libretos de *Demofonte* que se representó en el Coliseo del Buen Retiro en 1755 con música de Galluppi, y de *Adriano en Siria*, representada en el mismo lugar dos años más tarde con música de Conforto<sup>29</sup>. Ambos siguen la tra-

28. Véase R. Pagano, 2006, p. 324 [op. cit. n. 1].

29. Respectivamente FBL, 1-1429 y 1-1426 (véase p. 49).

30. S. Cappelletto, 1995, pp. 211-221 [op. cit. n. 9].

31. RB, Testamento e inventario de bienes de la Reina María Bárbara de Braganza, II/305, fol. 19v.; R. Kirkpatrick, 1985, apéndice III, pp. 338-339 [op. cit. n. 1] transcribe la descripción de los doce instrumentos de teclado recogidos en el inventario de María Bárbara de Braganza.

32. Sebastián de Albero (Roncal, Navarra, 1722 - Madrid 1756). Desempeñó el cargo de organista de la Capilla Real desde 1746 hasta su muerte. En la actualidad sólo se conocen dos colecciones de obras de este autor: Las *Obras para Clavicordio o piano forte*, que se encuentran en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde ahora RCSMM, 4/1727 (2) y las *Sonatas para Clavicordio*, que se hallan en la Biblioteca Marciana de Venecia, desde ahora BMV, It. IV. 197b (=9768). Un índice temático de estas sonatas puede consultarse en J. Sheveloff, 1970, pp. 546 y ss. [op. cit. n. 5].

33. De los veinte volúmenes restantes, catorce tienen una encuadernación muy diferente, no poseen numeración en el lomo y no se encuentran en el inventario de Farinelli, por lo que no son tenidos en cuenta para la realización de este estudio. Los otros seis volúmenes no se han podido consultar.

34. Además de las *Obras para Clavicordio y piano forte* que se encuentran en el RCSMM (manuscrito donado por el compositor y bibliotecario Julio Gómez en 1960) y que no se hallaban en la biblioteca de la Reina, y las *Sonatas para Clavicordio* de Albero, que aparecen en el inventario de Farinelli, a través de éste conocemos que la Reina también tenía un volumen con *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero*. Este dato no había salido a la luz hasta ahora y, si aún se conserva este volumen, no ha sido localizado. El hecho de que la Reina tuviera dos ejemplares de sonatas de Albero es muy significativo, ya que indica que la figura de este compositor estaba más considerada de lo que ya se suponía. Véase S. Erro, 2007, pp. 32-35 [op. cit. n. 3].

dición de la trilogía metastasiana de Corselli, con el texto bilingüe y la encuadernación en tafilete rojo con el superlibros regio. Esta alusión directa a Farinelli es harto significativa, pues al parecer él mismo se encargó de la encuadernación de varios libretos de ópera y de *intermezzi*, tal y como consta en su obra *Fiestas Reales*, donde se especifica el tipo de encuadernación tanto de las partituras como de los libretos.

Ya se ha indicado previamente que uno de los instrumentos para reconstruir la actividad bibliográfica en torno a la música es el inventario de partituras y libretos adjunto al testamento de Farinelli, en el cual se detalla el contenido de los dieciséis armarios de música que María Bárbara de Braganza le legó<sup>30</sup>. Este documento nos servirá para introducirnos en el reinado de Fernando VI y aproximarnos más al entorno de Domenico Scarlatti. Cuando Farinelli abandonó España se llevó consigo la herencia que le había dejado la Reina, que incluía «todos mis libros y papeles de música, y tres clavicordios, uno de registro, otro de martillos y otro de plumas los mejores»<sup>31</sup>. Quince volúmenes de *Sonatas* de Scarlatti y un volumen de *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián de Albero<sup>32</sup>, que se pueden identificar con sendas entradas en el inventario de Farinelli, se conservan actualmente en la Biblioteca Marciana de Venecia. En 1835 dicha Biblioteca adquirió a los herederos de la familia Contarini de San Benedetto de Venecia un lote que contenía setenta volúmenes de música. Cincuenta de estos volúmenes pertenecieron a la biblioteca personal de María Bárbara de Braganza. Dichos volúmenes, al igual que las sonatas de Albero y Scarlatti, presentan una característica en común: el lomo de estos libros tiene una numeración que se corresponde con el inventario que se realizó tras la muerte de Farinelli<sup>33</sup>.

De acuerdo al orden de descripción de los armarios de música seguido en el inventario de Farinelli, la distribución de cada armario es la siguiente: armarios 1-3, libretos; armarios 4-10, óperas; armario 11, serenatas; armario 12, intermedios; armarios 13-16, libros diferentes. La relación de música para teclado contenida en el inventario está recogida en la siguiente tabla.

Armario nº 13: <i>Libri Differenti. N:i.</i>	Armario nº 14: <i>Papelera N°: 2: Lett: L:</i>	Armario nº 15: <i>Papelera N°: 3: Lett: L:</i>
<p>– nº 15: <i>Sonata per clavicembalo di Scarlatti. Spiegazione della Musica.</i></p> <p>– nº 16: <i>Sonate per clavicembalo di Scarlatti.</i></p> <p>– nº 31: <i>Sonate per cembalo del Sig:r Lodovico Giustini.</i></p>	<p>– nº 79: <i>Sonate di Scarlatti.</i></p> <p>– nº 80: <i>Sonate di Scarlatti.</i></p>	<p>– nº 95: <i>Sonate per Cembalo del Sig:r Sebastiano Alvero.</i></p> <p>– nº 96: <i>Sonate per Cembalo di Scarlatti: tredici libri.</i></p> <p>– nº 97: <i>Sonate per Cembalo di Scarlatti.</i></p> <p>– nº 98: <i>Sonate per Cembalo di Scarlatti.</i></p> <p>(Desde aquí hasta el final del inventario las obras no tienen numeración).</p> <p>– <i>Sonate per cembalo di Scarlatti; quindici libri.</i></p> <p>– <i>Sonate stampate di Scarlatti.</i></p> <p>– <i>Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero</i><sup>34</sup>.</p>



Sebastián de Albero, plano anterior de las Sonatas para Clavicordio, mediados del siglo XVIII, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 197b (=9768), Venecia.

El manuscrito de *Sonatas para Clavicordio* de Albero y los quince volúmenes de *Sonatas* de Scarlatti de Venecia están encuadernados en tafilete rojo con hierros dorados. El manuscrito de Albero carece de superlibros, al igual que el libreto de *Achille in Sciro* y los quince volúmenes de Scarlatti conservados en Parma citados anteriormente<sup>35</sup>. Por otra parte, la encuadernación de las *Obras para Clavicordio o piano forte* de Albero no guarda relación externa con los manuscritos hasta ahora citados, ya que está encuadernada en terciopelo granate.


Un estudio codicológico de los dos manuscritos de Albero (las *Obras para Clavicordio o piano forte* conservadas en Madrid y las *Sonatas para Clavicordio* en la Biblioteca Marciana de Venecia) y su comparación con dos volúmenes de las *Sonatas* de Scarlatti de Venecia que pertenecieron a la Reina María Bárbara de Braganza muestra la relación que existe entre ellos. Esta analogía se ha realizado mediante el estudio de cuatro fuentes: las dos colecciones de Albero, y los volúmenes nº 2 y 11 de *Sonatas* de Scarlatti de Venecia<sup>36</sup>. Las marcas de agua que aparecen en el papel de cada manuscrito, los diferentes tipos de tinta y la graffia utilizada por los copistas han sido las herramientas mediante las cuales se han tratado de establecer las similitudes y diferencias que presentan las dos colecciones de Albero entre sí con los quince volúmenes de las *Sonatas* de Scarlatti de Venecia.

35. Véase nota 27.

36. BMV, It. IV, 202 (=9773), Libro 2º, 1752; BMV, It. IV, 211 (=9782), Libro 11º, 1756. Para una descripción del contenido, véase J. Sheveloff, 1970, pp. 22-23 y 30 [op. cit. n. 5].



Domenico Scarlatti, plano anterior de las Sonatas (Libro 2º), 1752, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 202 (=9773), Venecia.

37. Para una descripción del proceso de elaboración del papel y de la marca de agua, véase A. Ezquerro, «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», *Anuario Musical*, nº 55, 2000, pp. 23-24 (cita comentada en ).

38. D. García Fraile, *Catálogo del Archivo de música de la la catedral de Salamanca*, Instituto de Música religiosa, Cuenca, 1981; A. Ezquerro, 2000, pp. 19-69 [op. cit. n. 37]; E.J. Romero Naranjo, «Martín y Soler (1754-1806): una aportación a su producción religiosa», *Revista de Musicología*, vol. XXIV, 2001, núms. 1 y 2, pp. 136-162; G. Labrador López de Azcona, «El papel Romani y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini», *Revista de Musicología*, vol. XXVII, 2004, nº 2, pp. 699-741.

La marca de agua o filigrana era el distintivo que usaba cada fabricante de papel desde finales del siglo XIII<sup>37</sup>. La marca de agua solía colocarse en el centro de una de las dos mitades de la forma, y la contramarca (iniciales de los papeleros) en la otra mitad. El tamaño del papel resultaba ser de mayores dimensiones que el utilizado por los copistas. Los manuscritos de Albero y Scarlatti están cortados en cuarto, es decir, los pliegos se cortaban en cuatro partes en formato apaisado, por lo que en cada folio se encuentra la mitad de la marca o contramarca.

Entre los estudios musicológicos realizados hasta ahora en España sobre las marcas de agua destacan los trabajos de D. García Fraile, A. Ezquerro, F.J. Romero Naranjo y G. Labrador López de Azcona que muestran cómo estos estudios pueden integrarse en la descripción de las obras musicales<sup>38</sup>. En estos trabajos se efectúa un estudio muy pormenorizado, recogiendo las marcas de agua de numerosos manuscritos para finalmente establecer un orden global y cronológico de las obras.


Las *Sonatas para Clavicordio* de Albero proceden, como se ha descrito anteriormente, de la biblioteca de María Bárbara de Braganza, al igual que las *Sonatas* de Scarlatti. Sin embargo, estas obras no tienen relación aparente con las *Obras para Clavicordio o piano forte* de Albero que se conservan en Madrid. Además de las marcas de agua de estas cuatro fuentes (los dos manuscritos de Albero y los volúme-

nes 2º y 11º de Scarlatti) también se van a tomar en cuenta para este estudio comparativo las marcas de agua que tiene el libro *Fiestas Reales* de Farinelli, ya que guardan una estrecha relación con las marcas de agua recogidas en los manuscritos de Albero y Scarlatti y comparten un mismo estilo de encuadernación: el de los libretos y partituras de ópera antes citados.


El formato de las *Fiestas Reales* de Farinelli es mucho mayor que el de los manuscritos de Venecia de Albero y Scarlatti. Cada marca de agua aparece completa en el centro del folio. En las marcas de agua de estas fuentes se encuentra una gran flor de lis dentro de un escudo coronado. Este modelo fue muy utilizado en varios países y su empleo se extiende a lo largo de un periodo de más de dos siglos, desde finales del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX.

En la siguiente tabla se muestran las principales diferencias de las marcas de agua de los cinco manuscritos:


	Albero, <i>Obras para clavicordio o piano forte</i>	Albero, <i>Sonatas</i>	Scarlatti, <i>Sonatas, 1752, Libro 2º</i>	Scarlatti, <i>Sonatas, 1756, Libro 11º</i>	Farinelli, <i>Libro 1758</i>
<b>Marca de agua</b>	Flor de lis en escudo coronado con: 1. 4+ y las iniciales WR bajo el escudo. 2. 4+ bajo el escudo.	Flor de lis en escudo coronado con las iniciales VDL bajo el escudo.	Flor de lis en escudo coronado con las iniciales VDL bajo el escudo.	Flor de lis en escudo coronado con: 1. 4+ bajo el escudo. 2. VDL bajo el escudo.	Flor de lis en escudo coronado con 4+ y las iniciales WR. Bajo WR se encuentra C & I HONIG. Marca recogida por Churchill, nº 408.
<b>Contramarca</b>	IV	IV	IV	IV	IV


Mientras que las iniciales WR corresponden al papelerero Wendelin Riehel, las contramarcas con las iniciales IV pertenecen al famoso papelerero Jean Villedary. Por su parte, la contramarca VDL es la del papelerero holandés Van der Ley; finalmente, C & I HONIG corresponde a los hermanos holandeses Cornelius y Jan Honig<sup>39</sup> (los dibujos de tres de estas marcas pueden verse en las imágenes 12, 13 y 14 del ). Únicamente se ha podido identificar en un repertorio publicado la marca de agua recogida en el libro de Farinelli, que corresponde a la nº 408 recogida por Churchill<sup>40</sup>. Un estudio sistemático desde esta perspectiva que incluya todas las fuentes de Scarlatti y su entorno permitirá extraer conclusiones interesantes.


Para mostrar las similitudes caligráficas que presentan estos manuscritos, añadiremos una fuente más a los cuatro manuscritos musicales anteriores: el libro de 1749 de *Sonatas* de Scarlatti. Mediante el estudio de los colores de tinta utilizados, la caligrafía en los títulos de las obras, las indicaciones de *tempo* y la escritura de las claves, entre otros aspectos, se podrá establecer si los copistas de estos manuscritos fueron los mismos.


39. Sobre la difusión del monograma con forma de flor de lis y su relación con los papeleros Wendelin Riehel, Honig y Van der Ley, véase R. Gaudriault, *Filigraanes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France au XVIIe. et XVIIIe. siècles*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1995, pp. 130-133. Sobre la obligación de insertar las iniciales del papelerero junto a la marca de agua, véase W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc. in the XVII and XVIII Centuries and their interconnection*, Minno Hertzberger, Amsterdam, 1935 (reeditado en Amsterdam, 1985), p. 57 (información ampliada y comentario de la tabla en el .

40. *Ibidem*, nº 408, lámina 33.

Las *Sonatas para Clavicordio* de Albero presentan la portada en tinta negra, situando el texto del título entre dos líneas verticales dobles, dividiendo así la portada en tres rectángulos iguales. En cambio, el manuscrito de Albero de Madrid muestra una portada mucho más elaborada, ya que, además de utilizar varios colores, el título está insertado en un marco doble. Las portadas de los dos volúmenes de 1752 y 1756 de *Sonatas* de Scarlatti presentan un diseño parecido, aunque más sencillo, a las *Obras para Clavicordio o piano forte*. Ambos volúmenes de Scarlatti muestran el título inserto en un marco, en este caso simple, utilizando para el mismo idénticos colores que en las obras de Madrid. En la parte superior central del folio de los dos libros de *Sonatas* de Scarlatti, hay una pequeña figura geométrica de características muy similares a la portada de las *Sonatas para Clavicordio* de Albero (véanse imágenes 15, 16 y 17 con los detalles correspondientes en el ).

Otros rasgos caligráficos, como por ejemplo las indicaciones de compás, nos permiten pensar que el copista de las *Sonatas para Clavicordio* de Albero de Venecia es el mismo que el de los volúmenes de 1752 y 1756 de las *Sonatas* de Scarlatti de Venecia. En las *Obras para clavicordio o piano forte* la grafía es diferente: la indicación de compás está escrita en tinta roja (mientras que en los manuscritos anteriores se utilizó tinta negra), el trazo está más cuidado y tiene formas más redondeadas. El libro de 1749 de Scarlatti guarda grandes semejanzas con la obra de Madrid de Albero (véanse imágenes 18 a 22 con los detalles correspondientes en el ).

En cuanto a la escritura del texto musical, también resultan evidentes las similitudes entre las *Obras para clavicordio o piano forte* y las *Sonatas* de Scarlatti de 1749. Por otra parte las *Sonatas para Clavicordio* de Albero y los libros 2º y 11º de Scarlatti muestran grandes semejanzas (véanse imágenes 23 a 27 en el ).

En lo que a caligrafía se refiere, los libros 2º y 11º de las *Sonatas* de Scarlatti y las *Sonatas para Clavicordio* de Albero muestran una semejanza casi absoluta. Estas similitudes también pueden apreciarse en las tablas o índices de los manuscritos. Por último, los comienzos de movimiento de las *Sonatas* de Scarlatti de 1749 y las *Obras para Clavicordio o piano forte* de Albero guardan muchas semejanzas: los títulos e indicaciones de *tempo* están escritos en dorado, las llaves de los sistemas son iguales (sólo cambia en color) y la grafía musical es casi idéntica. (Véanse imágenes 31 y 32 con los detalles correspondientes en el ).

Los resultados que se obtienen a partir del estudio caligráfico comparativo de los dos manuscritos de Albero con el libro de 1749 y los volúmenes 2º y 11º de Scarlatti son muy significativos. Las *Obras para Clavicordio o piano forte* de Albero están directamente relacionadas con el libro de Scarlatti de 1749. El diseño interno de ambos manuscritos es prácticamente idéntico. Por otra parte las *Sonatas para Clavicordio* de Albero de Venecia comparadas con los volúmenes 2º y 11º de Scarlatti guardan grandes similitudes.

Queda claro que las sonatas de Scarlatti, así como las de Albero, fueron copiadas probablemente por los mismos copistas profesionales, tal y como se puede deducir de las similitudes caligráficas que comparten. Además, estos volúmenes se



1



2



3



4



5

1. Sebastián de Albero, Obras para Clavicordio o piano forte, mediados del siglo XVIII, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, 4/1727 (2), p. 113, Madrid.

2. Domenico Scarlatti, Sonatas, 1749, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 200 (=9771), fol. 15v, Venecia.

3. Sebastián de Albero, Sonatas para Clavicordio, mediados del siglo XVIII, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 197b (=9768), fol. 7r, Venecia.


4. Domenico Scarlatti, Sonatas (Libro 2º), 1752, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 202 (=9773), fol. 5v, Venecia.

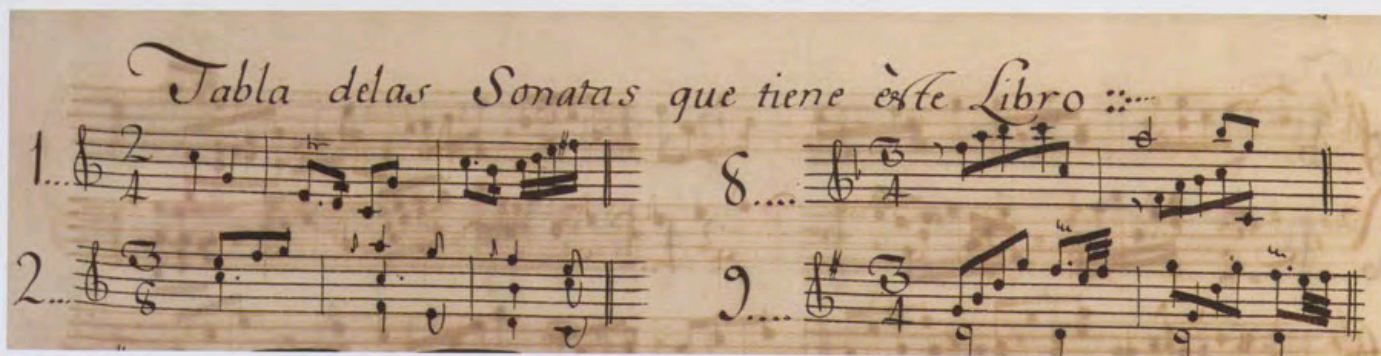
5. Domenico Scarlatti, Sonatas (Libro 11º), 1756, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 211 (=9782), fol. 17r, Venecia.

inscriben en una tradición de encuadernación propia de la Corte madrileña directamente vinculada con las producciones operísticas, que comienza en el reinado de Felipe V y se prolonga hasta finales del reinado de Fernando VI.

También ha quedado en evidencia el valor material de todas estas fuentes, por lo que cabe preguntarse sobre el lugar que ocupaban estos libros de música en la Corte, el significado que tenían para sus propietarios y la función que cumplían. Parece también interesante la posibilidad de que exista una relación entre el continente y el contenido, tal y como se desprende de la encuadernación del manuscrito de Farinelli. Éste regala a los Monarcas no sólo un resumen de los espectáculos cortesanos, sino también un objeto admirable en sí mismo, como es el manuscrito. De la misma manera, la encuadernación lujosa de las sonatas para teclado puede ser un indicador del valor que tenían para los Monarcas.

El estudio codicológico de las fuentes musicales quizá no nos permite resolver las incógnitas que todavía hoy rodean a Domenico Scarlatti. Pero la inserción de su producción en un contexto como el aquí planteado nos ofrece perspectivas novedosas sobre las que seguir trabajando<sup>41</sup>. No en vano, este contexto nos ha

41. Una posibilidad para ampliar el sistema de relaciones codicológicas aquí planteado es estudiar, desde esta perspectiva, fuentes hasta ahora poco conocidas en la literatura internacional, como son el manuscrito «Libro di Sonate dil sig.º Domenico Scarlatti [sic] per la sig.º D.ª Ygnacia Ayerbes», conservado en el RCSMM, 3/1408 (véase imagen 33 en ) o los manuscritos de sonatas de Scarlatti del archivo musical de La Seo de Zaragoza. Agradecemos a José Carlos Gosálvez que haya atraído nuestra atención sobre estas fuentes.



Sebastián de Albero, Tabla de las Sonatas para Clavicordio, mediados del siglo XVIII, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 197b (=9768), fol. 63r, Venecia.



Domenico Scarlatti, Índice de las Sonatas (Libro 2º), 1752, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 202 (=9773), fol. 59v, Venecia.



Domenico Scarlatti, Índice de las Sonatas (Libro 11º), 1756, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 211 (=9782), fol. 62v, Venecia.

\* La parte de este artículo elaborada por José María Domínguez se ha realizado como parte del programa de becas FPU del Ministerio de Ciencia e Innovación. La investigación sobre los libretos desarrolla un trabajo iniciado por Álvaro Torrente, a quien agradecemos su colaboración; vaya también nuestra gratitud para aquellas personas que nos han ayudado en la elaboración del artículo, especialmente Roberto Pagano, Cristina Bordas, María Nagore y José Carlos Gosálvez.

permitido vincular el particular estilo de las sonatas escarlattianas con las producciones de ópera italiana. Teniendo en cuenta que el origen y los destinatarios de estas músicas fueron uno y el mismo, la Corte, parece que las similitudes observadas entre las fuentes aquí discutidas adquieren cierta relevancia y unidad. En este sentido, el estudio de los encuadernadores, libreros y copistas de las Casas Reales abre una línea de investigación que sin duda aporta datos nuevos sobre el proceso de composición y copia de las sonatas de Scarlatti y de los músicos de su entorno, entre ellos Albero y Farinelli.

# ND

# Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2008

## EUGÈNE SEVAISTRE, AUTOR DE LAS ILUSTRACIONES FOTOGRÁFICAS DEL LIBRO DE GERMOND DE LAVIGNE, *ITINÉRAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*

Reyes Utrera Gómez

*Patrimonio Nacional*

En el estudio recientemente publicado en el número 171 de la revista *Reales Sitios*, bajo el título de «Libros ilustrados con fotografías originales en la Real Biblioteca», realizaba expresa mención de la sugestiva edición del libro de Alfred G. Germond de Lavigne, publicado en París, en 1859, con el título de *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, por su carácter pionero dentro del género de la literatura de viajes, en atención al interés que despertaban sus originales ilustraciones fotográficas realizadas en papeles albúmina. La serie de 54 vistas de España que incluye Lavigne en su itinerario, de desconocida autoría entonces, se da hoy a conocer como atribuida al ignoto fotógrafo francés Eugène Sevaistre<sup>1</sup>. Gracias al riguroso estudio, dedicado a la fotografía estereoscópica, de Fernández Rivero<sup>2</sup>, en el que se publica una de las imágenes de la colección

fotográfica del Canadian Centre for Architecture de Montreal, perteneciente al álbum titulado *Souvenirs stéréoscopique d'Espagne*, atribuido a Eugène Sevaistre, encontramos la pista de la interesante obra de un fotógrafo, que estuvo en España entre 1856 y 1857, y de quien hasta el momento no se conocían más testigos gráficos. El conjunto de vistas que ilustran el libro de Lavigne coincide con exactitud con una parte de las imágenes que se atribuyen al fotógrafo francés, difundidas en su época por una de las más fuertes industrias estereoscópicas del momento, la de los hermanos Gaudín. Fueron ellos quienes comercializaron estas imágenes, y dieron publicidad de forma completa, mediante el más importante órgano de difusión del hecho fotográfico, la revista de fotografía *La Lumière*, a las 403 vistas que constituyen el itinerario completo de su viaje por España.

1. Ch. Bouqueret y F. Livi, *Le voyage en Italie: Les photographes français en Italie, 1840-1920*, La Manufacture, Lyon, 1989.

2. J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Miramar, Málaga, 2004.

*Eugène Sevaistre, L'Escorial.  
Vue d'ensemble, Real Biblioteca,  
Sign. RB, VI/103, Inv. n° 10209821,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*



*Eugène Sevaistre, Aranjuez. Le palais  
et le Tage, Real Biblioteca,  
Sign. RB, VI/103, Inv. n° 10209823,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*





*Eugène Sevaistre, Tolède. l'Alcazar,  
Real Biblioteca, Sign. RB, VI/103,  
Inv. n° 10209828, Madrid, Patrimonio  
Nacional.*



*Eugène Sevaistre, Tolède. Pont  
d'Alcantara, Real Biblioteca,  
Sign. RB, VI/103, Inv. n° 10209826,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*

*Eugène Sevaistre, Valladolid.  
L'Université, Real Biblioteca,  
Sign. RB, VI/103, Inv. n° 10209806,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*



*Eugène Sevaistre, Cadix. Panorama,  
Real Biblioteca, Sign. RB, VI/103,  
Inv. n° 10209842, Madrid, Patrimonio  
Nacional.*



Las prácticas de ventas de material fotográfico entre editores y autores, la ausencia de firmas o refrendo alguno en la obra de muchos autores, así como el uso continuado de las mismas series por diferentes editores, dificultan enormemente la labor de atribuir autorías de indudable certidumbre. No obstante, los datos coincidentes que aporta Fernández Rívero constituyen una razón de peso para apoyar la tesis de la atribución a Sevaistre. De la trayectoria de este pionero de la fotografía francesa conocemos sus inicios en Francia, sus desplazamientos por España, Suiza e Italia en la década de los 50 del siglo XIX, y su asen-

tamiento en Palermo en 1858<sup>3</sup>. No obstante, hasta ahora sólo se había destacado su pericia en el reportaje de guerra, avalada por su espléndido trabajo sobre la toma de Gaeta, que se ha dado a conocer en los últimos años en Italia en sendas exposiciones<sup>4</sup>.

Con esta nota aportamos nuevos datos para el capítulo de libros ilustrados con fotografías originales, y rescatamos del anonimato una excepcional colección extranjera de vistas españolas que, aunque deja fuera algunos lugares importantes de nuestra geografía, consigue recoger de manera original la verdadera esencia de España.

3. C. Bajamonte, D. Lo Dico y S. Troisi, *Palermo 1860. Stereoscopia di Eugène Sevaistre*, Kalos, Palermo, 2006.

4. *Fotografie storiche dalla collezione di Lamberto Vitali*, Exposición celebrada del 21 de junio al 1 de septiembre de 2002 en el Museo de Castello Sforzesco de Milán; y *Fotografie della collezione Accascina*, Muestra llevada a cabo desde el 6 de diciembre de 2002 al 6 de enero de 2003 en la Galería Excelsior de Palermo.

# Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2008

## CARLOS V EN YUSTE: MUERTE Y GLORIA ETERNA, EN EL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO

Carmen García-Frías Checa

Con la colaboración de la Fundación Santander

El 21 de septiembre de 1558 moría Carlos V en el sencillo palacete imperial del Monasterio de San Jerónimo de Yuste, situado en un lugar apartado de La Vera extremeña, que había sido escogido por él mismo para acabar sus días en él. El Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, el Señor de los Países Bajos, Archiduque de Austria, Rey de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, y Rey de España y de sus posesiones americanas, había decidido en varios actos ceremoniosos, entre 1555 y 1556, renunciar voluntariamente a todos sus títulos y posesiones para retirarse a España, a la monástica soledad de Yuste, y dedicarse a sus pensamientos religiosos y a salvar su alma.

Carlos V fue un Monarca que, más allá de leyendas historiográficas, supo gobernar de diferente forma y con distintos poderes —político y administrativo-económico— cada uno de los reinos de su importante legado territorial, respetando sus tradiciones e histo-

rias locales. Pero a partir de 1554 comenzó a preparar su abdicación, agotado en sus intentos por restaurar la unidad y la paz de la *Universitas Christiana*, y por reconciliar sus obligaciones imperiales con las exigencias particulares y enfrentadas de sus numerosos territorios, ya que había resultado totalmente inútil aniquilar la herejía en Alemania y reformar a tiempo la Iglesia católica, con el fin de evitar el avance de la reforma protestante.

Patrimonio Nacional ha querido hacer este año su propio homenaje al Emperador, conmemorando el 450 Aniversario de su muerte, con una Exposición organizada precisamente en Yuste, lugar que llegó a ser mitificado, en vida del Emperador, como el retiro del mayor Soberano de Occidente. A lo largo de las cuatro Secciones que constituyen esta Exposición —*La abdicación imperial, El último viaje del Emperador, La estancia en Yuste y Muerte y gloria eterna de Carlos V*—, se exhiben todo un conjunto de piezas que son



*Juan Pantoja de la Cruz, Retrato de Carlos V, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*



testimonios relevantes y evocadores de la faceta más humana y personal de los últimos años de Carlos V en Yuste, con la presentación de una serie de objetos de su propia Colección u otras opciones similares de la época imperial, que tienen la particularidad de seguir perteneciendo a las Colecciones de Patrimonio Nacional, herederas de la antigua Colección Real.

En el capítulo de la abdicación, se exhiben imágenes de la renuncia a la soberanía completa de los Países Bajos, la única que recibió un carácter oficial, y en la que Carlos V pronunció uno de los más importantes discursos de su historia, ya que en él justifica su abandono del poder, al faltarle las fuerzas para cumplir bien su misión de Estado. Y también representaciones de los dos grandes herederos, su hijo Felipe II y su hermano Fernando de Austria, de la serie *Austriacae gentis imaginum*.

En el capítulo dedicado al último viaje del Emperador se han querido recordar los personajes que le acompañaron y que le hicieron recibimiento. El 8 de agosto de 1556 emprende su viaje hacia España, embarcándose con un reducido séquito de unos 150 personajes, en su mayoría flamencos, y con sus dos queridas hermanas, Leonor de Francia y María de Hungría, las cuales habían decidido llevar también su propio retiro, renunciando esta última al gobierno de los Países Bajos. El 28 de septiembre la comitiva imperial llega a Laredo, y el 2 de octubre se incorpora al frente de la misma el fiel servidor de Carlos V, y antiguo compañero de armas, Luis Méndez de Quijada, en calidad de Mayordomo Mayor, quien llegará a ser una de las personas más cercanas a Carlos V durante su retiro, como también lo fue el ingeniero hidráulico y relojero cremonés Juanelo Turriano, pieza clave en la vida lúdica del Emperador en sus últimos años. En el viaje, se hicieron las paradas indispensables, y sólo en Valladolid descansó el Emperador unos días con su hija Doña Juana, Princesa de Portugal y Regente de los reinos de España desde 1554.

Durante los casi veinte meses de estancia en Yuste, decide vivir rodeado de sus

objetos más queridos, que constituyen el más claro reflejo de sus intereses y gustos personales. Y así, aparecen en su retiro desde los retratos de los miembros más cercanos de su familia, que tenían un significado emocional para él, entre los que no podían faltar el suyo propio y el de la Emperatriz Isabel de Portugal, y cuadros religiosos de su piedad más privada, a sus libros, medallas, mapas, instrumentos astronómicos y relojes, dedicando las horas al reposo, a la lectura, a la pesca, o al cuidado de su Colección de relojes, con la inestimable ayuda del mencionado Turriano, aunque sin dejar de preocuparse por los asuntos políticos relacionados con la Corona española. Pero, fundamentalmente, su vida se centró en los actos religiosos y en las lecturas de libros de oración y meditación para prepararse ante la cercana muerte que el Emperador había elegido para sí, lo que se denomina en la época los *ars moriendi*, es decir, las *meditaciones de las postrimerías*. Este es el Carlos V que, ante todo, intenta rememorar la Exposición de *Carlos V en Yuste*, ya que, situando su figura en el contexto del mundo en que vivió sus últimos momentos, es como mejor se puede comprender su estancia en este lugar.

Pero Carlos V también tuvo tiempo para recibir algunas visitas, como las de sus dos hermanas Leonor y María, su joven hijo natural, Juan de Austria, o la del jesuita Francisco de Borja, a quien encargaría entrevistarse con la Reina viuda, Catalina de Austria, para apoyarla en su candidatura a la regencia portuguesa de su nieto Sebastián, de la que se hace eco Pedro de Ribadeneyra, en su *Vida del santo*.

Diversas fuentes documentales, como las narraciones de Fray José de Sigüenza o de Fray Luis de Santa María, presentes en la Exposición, nos relatan de forma fidedigna los últimos momentos de vida del Emperador hasta su fallecimiento, ocurrido a las dos de la madrugada del 21 de septiembre de 1558. Su análisis ha permitido considerar a una gran parte de la historiografía actual el carácter erasmiano de su muerte, comparando su agonía con la detallada por Erasmo en su tratado de *De praeparatione ad mortem*.



Cornelius Cort sobre un original de Tiziano, El triunfo de la Trinidad o La gloria, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-I-1, fol. 156, Madrid, Patrimonio Nacional.

Los funerales oficiales por el alma de Carlos V, que se realizaron en las ciudades más importantes de Europa e Hispanoamérica, fueron acompañados de un impresionante programa de exaltación y glorificación de los hechos y triunfos del Emperador, relacionados con la defensa de la fe cristiana, y que se veían recompensados por la mayor de las victorias, la gloria eterna. Las exequias más suntuosas fueron las ordenadas en 1559 por sus hijos, Felipe II en la Catedral de Santa Gúdula de Bruselas, cuyo contenido y desarrollo se conocen gracias al álbum titulado *La muy magnífica pompa fúnebre hecha en el*

*entierro y funerales de Carlos quinto* (dibujadas por Hieronymus Cock y realizadas por Johannes y Lucas van Doetechum); y Doña Juana, en la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, en la que se montó un imponente túmulo funerario, que fue objeto de una detallada descripción por parte del humanista Juan Calvete de Estrella, también presente en la Exposición.

Mientras los restos de Carlos V descansaban «en cierta soledad» bajo el Altar Mayor de Yuste, Felipe II decide enterrarlo en el Monasterio de El Escorial, erigido como monumento funerario digno de la Dinastía

Michel Coxcie, Caída en el camino del Calvario, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



habsbúrgica española con carácter perpetuo. También Felipe II cumplió la voluntad de su padre, al colocar, en el Presbiterio de la Basílica escurialense, su estatua orante y la de parte de su familia, vueltas en actitud de adoración perpetua hacia el tabernáculo del Santísimo Sacramento, tal como podemos verlo en el cuadro realizado por Pantoja de la Cruz en 1599.

La imagen triunfal de Carlos V como un héroe clásico y victorioso se fue configurando a lo largo de su reinado, hasta tener su completo desarrollo gracias a los programas

artísticos de dos italianos, el pictórico de Tiziano y el escultórico y numismático de Leone Leoni. Tres han sido las imágenes triunfales de Carlos V escogidas para la Exposición: el pequeño busto escultórico de *Carlos V* de la Colección escurialense del taller de Leoni; la medalla de plata de Leone Leoni de hacia 1549, una de las muchas que se realizaron para conmemorar la victoria de Mühlberg; y la imagen decisiva del Emperador grabada por Enea Vico de Parma de 1550, una de sus representaciones más triunfales y clasicistas, en la que aparece represen-



tado según un modelo tizianesco, y rodeado de virtudes alegóricas alusivas a sus grandes victorias militares sobre sus principales enemigos, *Germania y África*.

Pero también las representaciones grabadas de sus hechos victoriosos más destacados, la Conquista de Túnez y la guerra contra los Príncipes protestantes de la Liga de Smalkalda, constituyeron uno de los mejores y más duraderos medios de difusión de la imagen majestuosa y simbólica del poder. La primera victoria aparece representada en la Exposición con la serie de grabados que

Hanz Hogenberg realizó sobre los cartones de Jan Cornelisz Vermeyen para la famosa serie de tapices encargada al tejedor Wilhelm Pannemaker, mientras que la gloriosa victoria de Mühlberg en 1547 queda representada con la bellísima imagen de Enea Vico y Giovanni Battista Mantuano. En la misma línea de propaganda imperial se encuentra la célebre serie de doce estampas de los *Triunfos de Carlos V*, grabada por Dirk Volckertsz Coorhert, según dibujos de Maarten van Heemskerck, que es la serie que mejor documenta las hazañas guerreras



HIC PAPA, ET GALLVS, SAXO, HESSVS, CLIVIVS, ACRI  
CONCEDVNT AQVILÆ, SELMVVS DAT TERGA PAVORE.

*L' Aquila muy triumphante y no vencida  
De Carlos Quinto Emperador Romano,  
Nos muestra que esta gente fue rendida,  
Y como huyó sus viñas Solimano.*

*Cy fut le Pape, aussy le Roy de France  
Le Duc de Saxe, & du Cleuois la fuyte,  
Aussy d' Hessen, vaincuz par la puiffance  
Du hault Cesar, dont le Turcq print la fuyte.*

Carlos V rodeado por sus enemigos vencidos (Estampa XI) de la serie Los triunfos del Emperador, Dirk Völckertsz Cooftuert (grabador) y Maarten van Heemskerck (dibujante), Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-18, Madrid, Patrimonio Nacional.

del Emperador. Efectivamente, fue grabada en 1556, justo tras la abdicación de Carlos V, acaso previo encargo de Felipe II, pero no del Emperador, y bajo la dirección del editor Hieronymus Cock, que quiso dar gloria eterna a la majestad del Emperador al escoger el medio de representación más perdurable en el tiempo.

Los cronistas imperiales contribuyeron de igual forma a la formación y difusión de esta imagen triunfante de Carlos V. Algunas biografías si bien no tuvieron prácticamente difusión al quedar manuscritas, sí parecen adquirir presencia en la Exposición, como la *Vida y historia del invictissimo Emperador Don Carlos Quinto* de Pero de Mexía, quien compara al Emperador con la figura del Rey David, con el que se asocia en muy diversas ocasiones. Pero las biografías gloriosas de

Carlos V más completas fueron las escritas tras su muerte, y entre las más importantes figuran las de Prudencio Sandoval, ya de principios del siglo XVII, y fuente fundamental para la historiografía carolina, o la de Juan Antonio de Vera, nieto de Luis de Ávila, cuyo título *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* es bastante significativo sobre el contenido de exaltación biográfica del libro.

Y, por último, Patrimonio Nacional quiere dejar constancia de su enorme gratitud a la Fundación Santander, cuyo generoso patrocinio ha permitido celebrar esta Exposición dedicada a los últimos momentos de Carlos V, así como a todas las personas de ésta y otras instituciones que han contribuido con sus estudios científicos al Catálogo de la Muestra.

# Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2008

## MÚSICA

### MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

Se celebró la XXI edición del Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», organizado por Patrimonio Nacional, en colaboración con la Fundación Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid y la Orden Agustiniense, en el Real Monasterio de El Escorial.

El Ciclo se abrió con un concierto del Coro Juvenil Australiano, dirigido por Timothy Marks, en los exteriores de la Casita del Príncipe.

En la Basílica del Real Monasterio, la Sociedad Coral de Bilbao presentó un interesante repertorio de música religiosa; la Orquesta de Cámara del Covent Garden de Londres, presidida por Bernard Haitink, con el violinista búlgaro Vasko Vassilev, interpretó dos magníficas obras de Vivaldi.

El concierto de clausura del XXI Curso Internacional de Música Matisse, dirigido por Pilar Ordóñez Mesa, sorprendió por su original programa con obras de Dale, Tveitt o Sarasate. Por último, Pedro Alberto Sánchez de Tole-



do interpretó, en un concierto de órgano, a Johann Sebastian Bach y a César Franck.

Magnífico final del Ciclo fue el Primer Encuentro Internacional de Carillón con el recital de Francis Crepin y el concierto audiovisual de Manuel Terán.

### MÚSICA EN LA ALMUDAINA

El Palacio Real de La Almudaina en Palma de Mallorca acogió el II ciclo de conciertos «Música en La Almudaina», organizado por Patrimonio Nacional con

la colaboración de «Sa Nostra», Caja de Baleares.

Con el título de «Todo Brahms», la Orquesta Sinfónica de Baleares, bajo la batuta del prestigioso Director francés Philippe Bender y con los pianistas Sylvia Torán e Ignacio Marín Bocanegra como solistas, interpretó tres de sus obras orquestales más significativas: la *Sinfonía n.º 4 en Mi menor op. 98*, el *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Re menor op. 15* y el *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en Si Bemol Mayor op. 83*.

### CHAMBERart 2008

Los Palacios Reales de El Pardo, Aranjuez y La Granja fueron los escenarios de la IV edición del Festival Internacional de Música de Cámara, *CHAMBERart 2008*, organizado por Patrimonio Nacional.

El Festival de este año estuvo dedicado a la guitarra, y contó con intérpretes de primera línea internacional como: Pablo de la Cruz, Profesor del Conservatorio Victoria de los Ángeles de Madrid, Enric Madriguera, de la Universidad de Tejas, o Francesco Taranto, guitarrista italiano especializado en música del Ocho-cientos con instrumentos originales.

Otros solistas invitados fueron la prestigiosa soprano Eva Novotná y las Profesoras del Conservatorio de Madrid, Diana Ojeda, flauta, e Ivette Falcón, chelo.

La relación de invitados se completa con la Orquesta de Cámara «Benda» de la República Checa y la Orquesta de Clarinete «Capriccio», de Holanda.

### CITA CON LA DANZA EN LAS «NOCHES MÁGICAS DE LA GRANJA»

La tercera edición del Ciclo «Las Noches Mágicas de La Granja», organizado por la Fundación Siglo con la colaboración del Ayuntamiento de San Ildefonso y Patrimonio Nacional, se dedicó este año a la danza.

Con el Patio de la Herradura del Palacio Real de La Granja como escenario, el Ballet de Ángel Corella estrenó varias piezas en España: *Clear* del coreógrafo Stanton Welch, *In the upper room*, con música de Philip Glass y *Bruch violin concert n.º 1* de Clark Tippet.

El Asami Maki Ballet de Tokio, con un proyecto coreográfico de Roland Petit y con Lucía Lacarra de invitada, puso en escena un programa inspirado y centrado en la música de Duke Ellington. «Las Noches Mágicas» concluyeron con las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Sofía, dirigida por Guillermo García Calvo, y con los pianistas solistas Sylvia Torán e Ignacio Marín Bocanegra, que ofrecieron un recital dedicado íntegramente a Brahms.

### ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

#### NOCHE EN BLANCO 2008 EN EL PALACIO REAL DE MADRID

El Palacio Real fue uno de los puntos de interés en la programación de la *Noche en Blanco 2008*, organizada por el Ayuntamiento de Madrid.



Patrimonio Nacional organizó una recreación figurada de la recepción que se ofreció al Cuerpo Diplomático el 27 de enero de 1878 con motivo de la boda del Rey Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleáns.

Una oportunidad, poco habitual, de visitar las cocinas del regio edificio de la calle Bailén.

### CURSOS

#### DOSCIENTOS AÑOS DE LA CASA DEL LABRADOR EN ARANJUEZ

Con motivo del Bicentenario de la Real Casa del Labrador, Patrimonio Nacional y la Universidad Rey Juan Carlos organizaron un curso de verano en el Real Sitio de Aranjuez.

Dirigido por José Luis Sancho Gaspar, Historiador de Patrimonio Nacional, y Javier Jordán de Urríes, Conservador del Real Sitio de Aranjuez, el curso contó con la participación como ponentes de especialistas en Restauración y Conservación: Pilar Benito, Isadora Rose, Luis Pérez de Prada, Lourdes de Luis, to-

dos ellos de Patrimonio Nacional; Chantal Gastinel, de Mobilier National de Francia; o Nicole Dacos, de la Universidad de Bruselas, quienes abordaron las investigaciones desarrolladas en los últimos años sobre el hermoso palacete de recreo, joya del Neoclasicismo en España y uno de los principales exponentes del mecenazgo artístico del Rey Carlos IV.

#### CURSO DE FORMACIÓN EN EL MONASTERIO DE YUSTE

Organizado por el Ministerio de Educación, en convenio con Patrimonio Nacional, y con Jarandilla de la Vera y el Monasterio de Yuste como sedes, se ha celebrado el curso titulado: «De Gante al Monasterio de Yuste. Carlos V y su época».

El curso, dirigido por Juan Manuel Carretero Zamora, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, fue inaugurado por Francisco Javier Pizarro, Delegado de Patrimonio Nacional en Yuste. Su objetivo ha sido ofrecer una nueva visión en torno al Emperador Carlos y su vida cotidiana en Yuste, así como las transformaciones políticas, económicas y culturales de la época.

# Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2008

RUTA QUETZAL BBVA



*SUS MAJESTADES LOS REYES durante la audiencia a jóvenes participantes en la Ruta Quetzal BBVA-2008, en el Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid.*

## PREMIOS UNIÓN EUROPEA/EUROPA NOSTRA



SU MAJESTAD LA REINA entrega los premios Europa Nostra de Patrimonio Cultural, en el Palacio Real de El Pardo.

## V CONFERENCIA DE EMBAJADORES



SUS MAJESTADES LOS REYES en la recepción ofrecida con motivo de la V Conferencia de Embajadores de España, en el Palacio Real de Madrid.