

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV N° 178 CUARTO TRIMESTRE DE 2008 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



42167

XII / 4

Reales Sitios

AÑO XLV N° 178 CUARTO TRIMESTRE DE 2008



Luca Giordano, 1692, *Bóveda de La Encarnación del Verbo*, Detalle, Real Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

José Jiménez Jiménez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV N° 178 CUARTO TRIMESTRE DE 2008

4

SARA FUENTES LÁZARO

Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino

Luca Giordano fue llamado por Carlos II a la Corte madrileña, con el objetivo prioritario de concluir la decoración pictórica del Monasterio de El Escorial, cuyo proceso de realización fue recogido por diferentes documentos contemporáneos. El estudio de estas fuentes directas permite profundizar en el análisis de la figura del napolitano en un momento de madurez artística y éxito social.



26

ARANTXA DOMINGO MALVADI

José Fontenelle (1747-1830), Director de la Real Fábrica de Hilazas de Seda de Aranjuez y Grabador de Cámara de Su Majestad

Las habilidades de José Fontenelle como grabador de piedras preciosas, y su conocimiento de las ciencias, hicieron que Carlos IV le nombrara Grabador de Cámara. Se analizan dos inventarios conservados en la Real Biblioteca y la documentación existente en el Archivo General de Palacio.

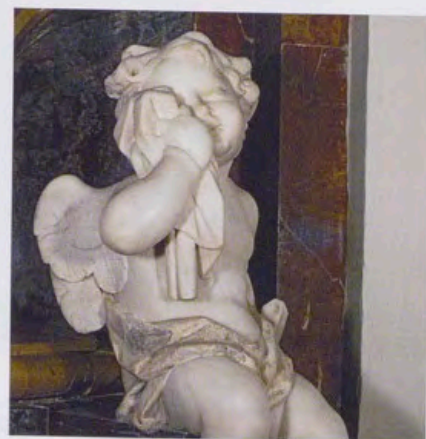


46

M^a LUISA TÁRRAGA BALDÓ

El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI

Al conmemorarse dos siglos y medio de la muerte de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI, se efectúa un estudio sobre su monumento funerario para clarificar quién fue su verdadero promotor, así como los artífices que intervinieron, materiales, fecha de ejecución y todos aquellos aspectos e incidentes que tuvieron lugar durante su construcción.

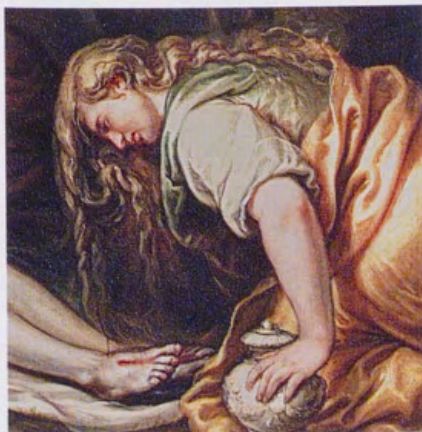


66

Notas y Documentos

Eduardo Lamas Delgado

*Un cuadro de Francisco Rizzi
en la Galería de Pintura
del Palacio Real de Madrid*



73

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. Con ello se pretende ampliar aquellos aspectos que requieran una extensión más amplia en la información.

¿Qué ofrece el CD?

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

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

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

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

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano
María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

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

EDITOR

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

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

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

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: V y B
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

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

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-08-006-3
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

LUCA GIORDANO EN LA BASÍLICA DE EL ESCORIAL. FORTUNA CRÍTICA Y RECEPCIÓN SEGÚN TALAVERA, SANTOS Y PALOMINO

Sara Fuentes Lázaro

Universidad Complutense de Madrid

Todo parece vivo porque tiene alma en lo ejecutado.

Francisco de los Santos

1. A cargo de F.S. Balducci.

Quedó inédita, pero fue presentada por G. Ceci, «Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici», *Napoli Nobilissima*, vol.VIII, 1899, pp. 163-168, como «Relazione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681», publicada más recientemente como apéndice en G. de Vito, «Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca», *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, Nápoles, 1991, p. 49.

2. G. de Andrés, «Correspondencia entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial, P.Alonso de Talavera, sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol.V, Real Imprenta del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, 1965.

3. F. de los Santos, *Descripción Breve Del Monasterio De S. Lorenzo El Real Del Escorial: Vnica Maravilla Del Mundo*, Juan García Infançon, Madrid, 1698.

4. A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar, Madrid, 1988, tomo III, pp. 500-531.

5. A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro*, Museo del Prado, Madrid, 2008, p. 21.

6. D. García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna*, Tesis Doctoral, Universidad, Granada, 2005, pp. 51-54. En esta obra, el autor realiza una revisión general de esta costumbre desde Francisco de los Cobos hasta Carlos II.

En la serie de frescos que Luca Giordano realizó para Carlos II en El Escorial, el pintor napolitano desplegó un conjunto de formas típicamente italianas, sin otro precedente en España que el propio Monasterio, y sin llegar a experimentar otras influencias a su llegada a Madrid. Las distintas apreciaciones a su obra, independientes de la historiografía italiana que, ya desde 1681, se había hecho eco de su fama temprana¹, son un testimonio único por su fidelidad y el conocimiento que ofrecen sobre el artista, que al entrar al servicio directo del Rey hizo alarde de todo su talento no solo pictórico, sino también mercantil y cortesano. El presente análisis de las fuentes españolas, en el momento crucial de su estreno escurialense, pretende arrojar nueva luz sobre el origen y motivación de estos comentarios, así como esclarecer y hacer fructificar las distintas percepciones sobre el carácter personal y artístico de Giordano.

Por orden de redacción, la fuente más temprana es la correspondencia entre el Prior Talavera y Carlos II², un documento sobre el nacimiento y desarrollo del encargo, supervisado por el Superior de la comunidad, que debió coordinar el proyecto bajo la impaciente mirada del Rey. En segundo lugar, la descripción del Padre Francisco de los Santos, quien nos transmite como cronista del Real Sitio la primera acogida oficial de la obra³. Y, por último, la biografía dedicada a Giordano por Antonio Palomino, consciente de la significación del recién llegado como artista y como cortesano, que se centró en su posición dentro del ambiente madrileño⁴.

La relación con clientes nobles españoles formó parte de la biografía personal y artística de Giordano desde sus precoces comienzos en el entorno de los Virreyes en Nápoles⁵. Como sucedía tradicionalmente, durante el reinado de Felipe IV se buscaron en el mercado internacional artistas capaces de realizar decoraciones con la técnica del fresco en los diferentes Palacios del Rey⁶. La petición de mercedes a cambio de las cuales Giordano accedió finalmente a trasladar-



Luca Giordano, 1693-1694, *Bóveda del Tránsito de la Virgen*, *Detalle del Luneto Norte*, *Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid*, *Patrimonio Nacional*.

se a España data de abril del año 1690, cuando encontramos al Virrey Francisco Benavides como Valedor⁷. La correspondencia nos revela la altísima estima que el Rey tenía por Giordano y el cuidado desplegado en el proyecto de su llegada, desde años antes de que se concretara⁸. El Monarca le dedicó frases como «hallándome con particular satisfacción de su obrar y habilidad, deseando que reconozca mi gratitud para que continúe con mayor aliento»⁹ tan solo cuarenta y siete días tras su instalación en la Corte (3 de julio de 1692). Esta es una prueba de la fama que le precedía y de la capacidad artística y cortesana de Giordano, que sin haber acometido aún su principal obligación ni haber demostrado su mayor talento —la pintura al fresco—, ya se había hecho merecedor de las máximas atenciones. Es simbólicamente fundamental, asimismo, que Carlos II distinguiera al que deseaba fuera su Pintor de Cámara¹⁰, igual que su padre hizo con Velázquez, demostrando haber heredado el interés por los asuntos artísticos y percibir la importancia de su autoridad mediante las empresas suntuarias¹¹. Conocedor de sus posibilidades, el Rey se sirvió de Giordano como instrumento renovador en sus proyectos, que confirieron a los espacios cortesanos un carácter de prestigioso esplendor, refuerzo de la imagen de la Monarquía ante quienes ya organizaban la sucesión extranjera del trono sin herederos de España¹².

LA CORRESPONDENCIA ENTRE EL REY Y EL PRIOR

La correspondencia entre Carlos II, a través de su Secretario personal Don Eugenio Marbán y Mallea, y el Prior de la congregación jerónima de El Escorial, conservada en el Archivo General de Palacio, contiene más de 79 epístolas referentes a los frescos pintados por Giordano en la escalera del claustro principal y las bóvedas de la Basílica, redactadas para satisfacer el interés del Rey, un auténtico admirador de todo lo que tuviera relación con el Monasterio¹³. Como decía su propio Secretario: «la curiosidad de su majestad no quiere ignorar cosa alguna de las que toca a esta Santa Casa»¹⁴. Su correspondiente, Fray Alonso de Talavera, fue Catedrático de Teología durante doce años, además de Predicador Real, Visitador de Castilla y por seis años Prior escurialense (desde el 5 de mayo de 1690 hasta el 13 del mismo mes de 1696).

Giordano trabajó en El Escorial desde septiembre de 1692 hasta finales de agosto de 1694, pintando de su mano once bóvedas, sin que sus ayudantes se ocuparan más que de tareas secundarias, como preparar los colores, trasladar el dibujo o aplicar los fondos de celajes. En los primeros ocho de los veintidós meses que le llevó el trabajo, pintó al «buen fresco» el techo sobre la gran escalera principal con *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, y el friso que recorre su base con la batalla, asedio y rendición de San Quintín, además de la fundación del Monasterio por Felipe II. En mayo de 1693 pasó a la Basílica, donde con la misma técnica se ocupó de decorar las bóvedas sobre los tramos cuadrados de las cuatro esquinas¹⁵. A partir de finales de aquel año, pintó los dos extremos de la nave central: primero el que se encuentra sobre el presbiterio, y luego el que se halla frente al coro.

7. G. M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2006, pp. 134 y ss.; M.ª J. Muñoz González, «Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano», *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2003-2004, pp. 158 y ss.; A. Úbeda de los Cobos, 2008, pp. 19 y ss. [op. cit. n. 5].

8. D. Carr, *Luca Giordano at the Escorial. The frescoes for Charles II*, Columbia University Press, Nueva York, 1987, vol. II, ap. I, doc. 3, p. 70.

9. *Ibidem*, doc. 14, p. 80.

10. Incluso «parece que tuvo el monopolio de la representación regia», según A. Úbeda de los Cobos, «Luca Giordano y Carlos II», en *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 2003, p. 75.

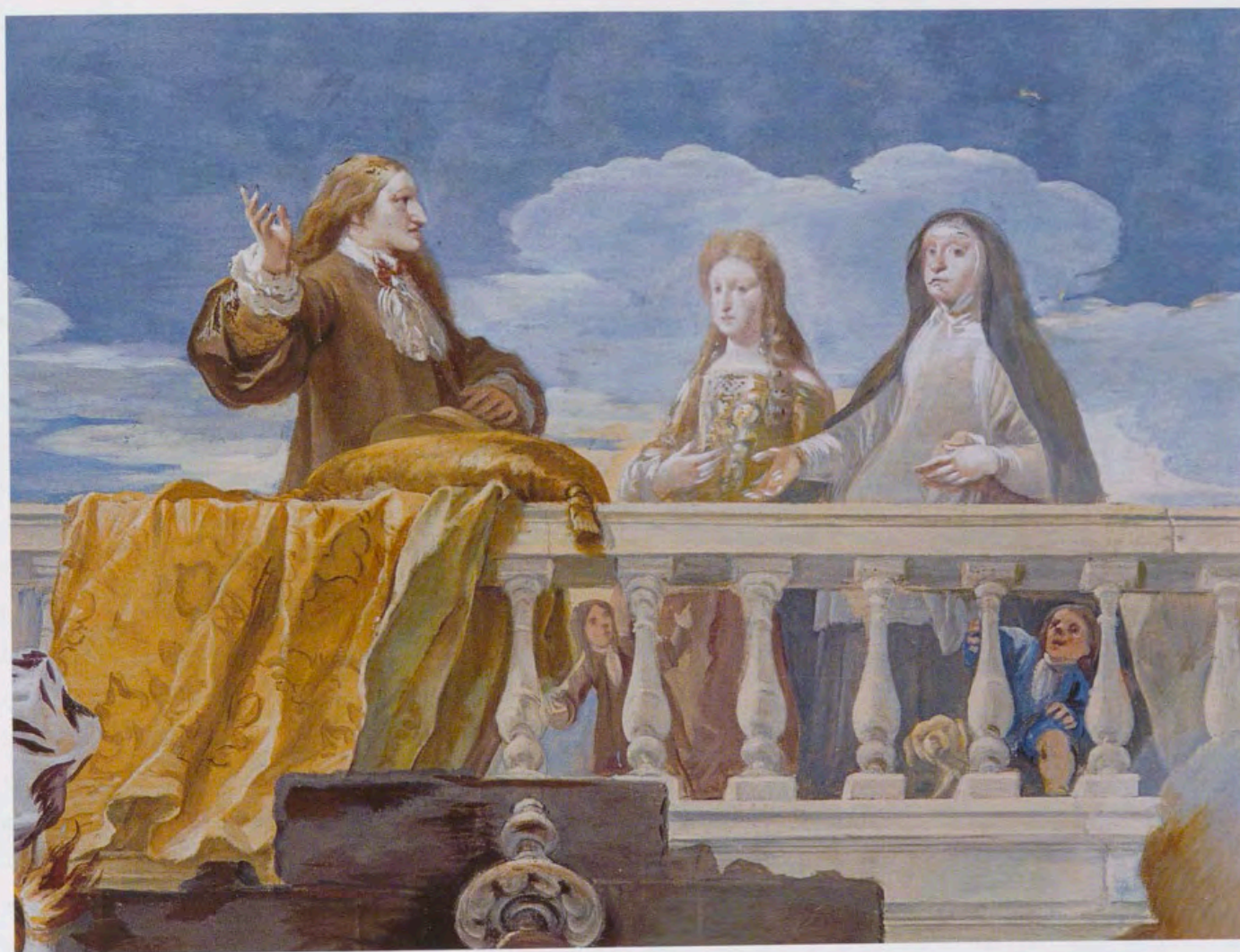
11. Se ocupa de este asunto M. Morán Turina, «Carlos II y El Escorial», en «Carlos II. El rey y su entorno cortesano», Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, en prensa.

12. El refuerzo de la imagen de la Monarquía a través de la representación artística es uno de los temas centrales tratado por A. Úbeda de los Cobos, 2003, pp. 73 y ss. [op. cit. n. 10].

13. Véase M. Morán Turina, 2009, [op. cit. n. 11].

14. G. de Andrés, 1965, p. 222 [op. cit. n. 2].

15. La técnica usada por Giordano es la del *buon fresco*, ágil pero con preocupación por la calidad del acabado que trabaja mediante abundantes retoques a seco, como demuestran los análisis realizados con motivo de la restauración llevada a cabo entre los años 2000 y 2007. En la escalera fue algo más contenida, pero en la Basílica pintó de un modo más libre y rápido. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).



Luca Giordano, *Bóveda de La Gloria de la Monarquía Hispánica*, *Detalle del retrato de Carlos II junto a Mariana de Neoburgo y Mariana de Austria*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Cinco meses después empezaba a trabajar sobre las bóvedas que cubren los brazos del crucero; y finalmente, en los últimos tres meses de actividad, realizó los frescos sobre los dos tránsitos que dan acceso al coro de los monjes desde el Colegio y desde el Convento. En cuanto a los temas, las dos primeras bóvedas de la Basílica se relacionaron con los altares de reliquias de las capillas que cubrían, dedicados, respectivamente, a la Virgen y a San Jerónimo. Las bóvedas de los extremos al oeste de las naves laterales representan dos escenas de triunfo: el de la Iglesia Militante y el de la Pureza Virginal. Ante el presbiterio, se situó el motivo del *Tránsito*; y ante el coro, el del *Juicio Final*. El extremo norte del crucero albergaba la pintura sobre la victoria del pueblo de Israel contra los Amalecitas; y el sur, el Paso del Mar Rojo. Las dos últimas bóvedas que pintó, flanqueando el coro, contenían, cada una, cuatro hechos de la historia del Rey David (entrando desde el Convento) y otros tantos episodios sobre el Rey Salomón (desde el Colegio).

No consta que se firmase contrato alguno para regular el cometido de Giordano en España, que simplemente cobraba como servidor de la Casa del Rey¹⁶. En El Escorial tampoco se trazó un encargo global del proyecto; no existía un plan previo sobre en qué lugares se iba a intervenir, como se deduce del

16. V. Lleó, «The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban», en E. Cropper (ed.), *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Nuova Alfa, Milán, 2000, pp. 121 y ss.

examen de la correspondencia. Al no haberse redactado un programa iconográfico previo para la decoración de la Basílica, el contenido de los frescos que se proporcionaba a Giordano se elaboró según se desarrollaban los trabajos, reuniéndose el Prior Talavera y el Padre Francisco de los Santos, a instancia del Rey, para decidir los episodios que se representarían, que luego eran sometidos a la aprobación del Monarca¹⁷. La explicación doctrinal de los temas elegidos casi puede decirse que se realizó a posteriori, porque, como ya afirmó Úbeda de los Cobos¹⁸, la confianza del Prior fue asentándose en Giordano, hasta el punto de que pronto se le permitió rodear los asuntos propuestos con las figuras y adornos que le fueran más propicios para la representación pictórica¹⁹. Según se desprende de diferentes fragmentos de la correspondencia, no eran solo detalles decorativos o superfluos los que aportaba el pintor, sino los necesarios para el desarrollo del argumento en sí, aunque siempre estuviese «asistido con la inventiva y elección» de los temas²⁰.

Esta correspondencia tan esclarecedora sobre la primera gran demostración de Giordano a las órdenes de Carlos II suministra al tiempo una cierta cantidad de noticias sobre la significación de El Escorial para el Rey, y sus preocupaciones respecto a su decoración. El Monarca supervisaba personalmente los trabajos, dejando entrever alguna vez —cuando ordena que se tomen decisiones, «sin hacer pie fijo de las ofertas de don Jordán»— que, debido a la trascendencia de la obra escurialense, los intereses de los actores principales del proyecto entraban frecuentemente en conflicto. Por una parte, el pintor ansiaba consagrarse definitivamente dentro de la tradición de los grandes protectores de las artes que fueron los Austrias; pero, en ocasiones, esa pretensión debía someterse a la voluntad fiscalizadora del Rey, en el monumento más importante y simbólico para la posteridad de su dinastía. Una fricción que se saldó con la imposición de Carlos II tuvo origen en su deseo de que, una vez terminados los frescos de la escalera principal del Convento, Giordano restaurara las pinturas contiguas, de época de Felipe II²¹. Esta orden pudo alentar al ambicioso Luca a proponer después una transformación en el ornato del presbiterio, alegando la disonancia entre la *Coronación de María de Cambiaso* y la pintura que él tenía encargo de realizar, con el tema del *Tránsito de la Virgen*. Presentó su proyecto para desplegar una moderna composición ilusionista en la que ambos motivos marianos, pintados *ex novo* por él, se fundirían por detrás del arco fajón que separa las dos bóvedas. Esta idea fue admitida en un primer momento por el Prior Talavera y por el Maestro Mayor de Obras Reales, José del Olmo, aunque opusieron algunas razones²²; si bien estos frescos no gozaban de una buena opinión²³, estaban protegidos por la exigencia de continuidad artística con la fundación de la fábrica. El debate se mantuvo abierto a lo largo de seis cartas cruzadas entre el Alcázar y El Escorial del 28 de septiembre al 9 de octubre, zanjándose la cuestión con una tajante negativa del Monarca: «por ningún caso se pique la coronación de Luqueto»²⁴.

Las noticias de los trabajos de El Escorial eran para el Monarca un motivo de evasión, en un momento en que la situación de extrema debilidad del Estado escapaba a su inhábil acción de gobierno.

17. Nada he podido encontrar que confirme la noticia recogida por el Marqués de Lozoya, «La pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán», en *El Escorial 1563-1963: IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 1963, tomo II, p. 463; y C. von der Osten Sacken, *El Escorial: estudio iconológico*, Xarait, Madrid, 1984, p. 164, sobre la intención de Carlos II de incluir en el programa iconográfico de las bóvedas de la Basílica temas referentes al «misterio del Amor». El dato parece aún menos atendible si consideramos que el Rey rechazó los temas abstractos y místicos a favor de los históricos, como confirman el contenido de las cartas fechadas el 11 de febrero y el 7 de septiembre de 1693 (G. de Andrés, 1965, pp. 21 y 237, respectivamente [op. cit. n. 2]).

18. «Giordano pronto se ganó la confianza de Talavera, que permitió frecuentemente a “don Lucas” proponer modificaciones que afectaban a cuestiones artísticas e incluso doctrinales», A. Úbeda de los Cobos, 2008, p. 148 [op. cit. n. 5].

19. D. Carr, 1987, vol. II, ap. I, doc. 24, p. 95 [op. cit. n. 8].

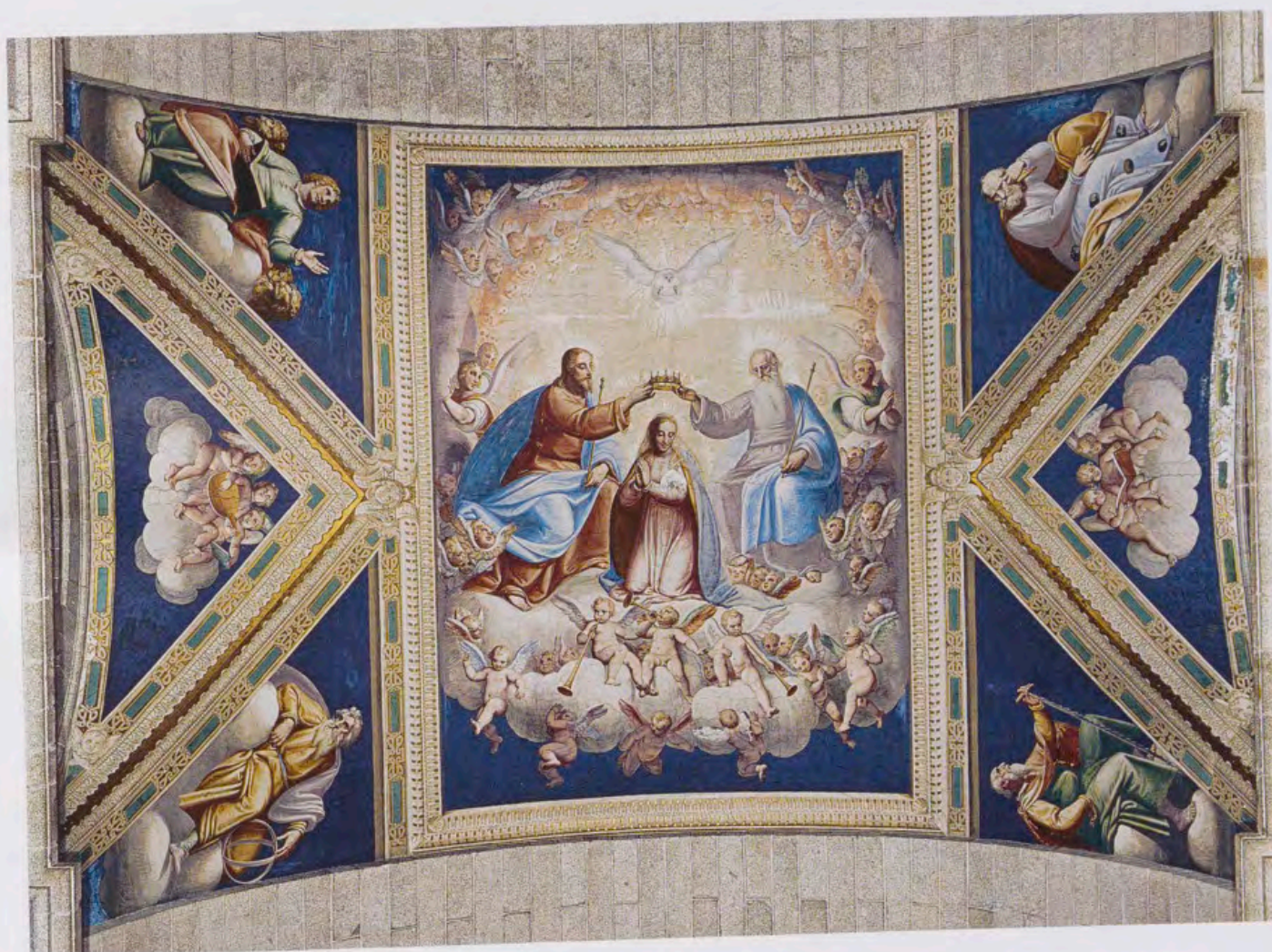
20. G. de Andrés, 1965, p. 228 [op. cit. n. 2].

21. *Ibidem*, p. 221.

22. Desde el 28 ó 29 de septiembre de 1693, en que queda registrada la primera mención al asunto, no parece que exista una auténtica oposición (G. de Andrés, 1965, p. 241 [op. cit. n. 2]).

23. M. Newcome, «Fresquistas genoveses en El Escorial», en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1994, p. 29.

24. G. de Andrés, 1965, p. 245 [op. cit. n. 2].



Luca Cambiaso, 1584, *Bóveda de La Coronación de la Virgen*, *Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Hase divertido su majestad de sus prolijos y penosos cuidados con la relación que V. R.^a hace de los primores de Jordán, de que permita Nuestro Señor goce por mucho tiempo, con el gusto que le deseamos sus vasallos, sacándonos a todos del cuidado en que nos tienen las violentas operaciones de franceses que ha tomado Dios por instrumento para atribular y afligir a esta monarquía por nuestros pecados,

se lamentaba Alonso de Talavera, con una resignación que pone de manifiesto el contraste entre las preocupaciones dinásticas y cortesanas del Rey y la dramática situación militar del reino, acosado por sus enemigos²⁵.

LA DESCRIPCIÓN DEL PADRE FRANCISCO DE LOS SANTOS

También encontramos reflejado el interés constante del Rey por este Real Sitio de El Escorial en las crónicas elaboradas por el Padre Francisco de los Santos, donde aparecen detalles sobre la vida cortesana en el Monasterio y las jornadas de Carlos II. En su afán por vincularse a sus antepasados y disfrutar de la misma consideración que ellos, quería dar «tan religioso y católico ejemplo» que cuando hacía allí jornada entraba a «ocupar la silla, que dejó señalada el fundador en el

25. *Ibidem*, p. 284.



26. F. de los Santos, 1698, f. 40 [op. cit. n. 3].

27. P. Kleber Monod, *El poder de los reyes: monarquía y religión en Europa 1589-1715*, Alianza, Madrid, 2001, p. 291.

28. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio de El Escorial», *La ciudad de Dios*, vol. CCIII, núm. 1, 1990, p. 73, n. 16.

29. F. Checa, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en el Escorial», Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 2003, p. 71.

30. F. de los Santos, 1698, f. 35v [op. cit. n. 3].

31. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, 1990, p. 78 [op. cit. n. 28].

32. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 231 [op. cit. n. 8].

33. *De las excelentes pinturas...*, Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, desde ahora BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239.

34. Si, como apunta el Profesor Checa, fue publicado como folleto, no he podido encontrar ningún ejemplar (F. Checa, 2003, p. 82 [op. cit. n. 29]).

35. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II [op. cit. n. 8].

coro»²⁶, lo que nos muestra al Rey siempre consciente, en todos sus gestos, de su posición como heredero de una tradición espiritual²⁷.

El jerónimo Francisco de los Santos profesó en San Lorenzo en 1635; fue lector y Catedrático de Sagradas Escrituras en el Colegio Escorialense, así como Maestro de Capilla; ocupó el cargo de Prior de la congregación por dos veces, la última desde el 31 de octubre de 1697 hasta su muerte el 27 de mayo de 1699²⁸. Su *Descripción* contiene la explicación doctrinal y la crítica artística de las pinturas, por lo que perdura como transmisora de la percepción y la lectura de sus contemporáneos²⁹. Se reconoce en ella un tono general laudatorio, propio de una crónica para la posteridad de su orden, su Monasterio y la Corona, pero también hay una admiración sincera ante estas bóvedas que

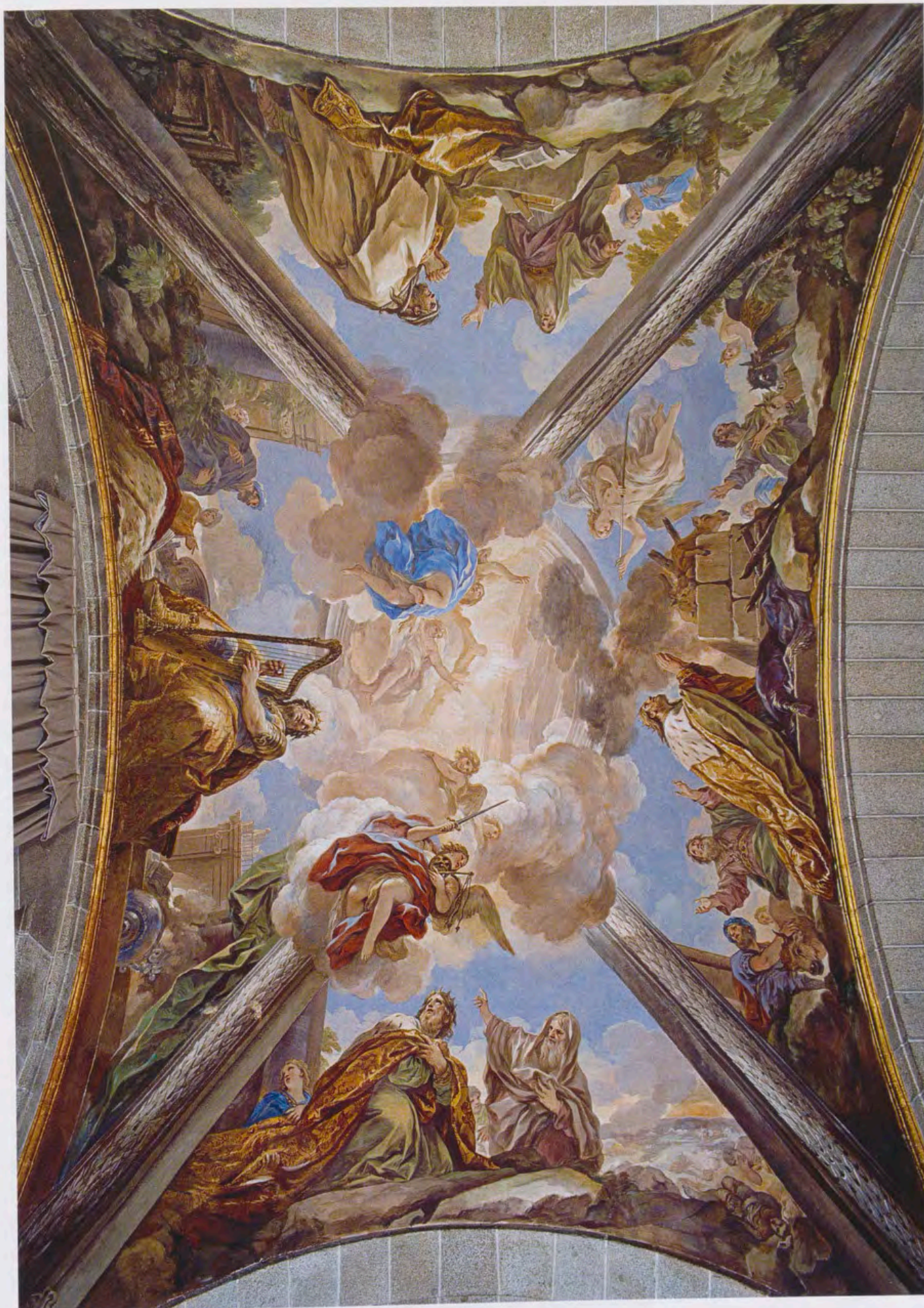
se representan pintadas como vivas: los personajes, de excelente planta, los campos, las distancias, de agradable perspectiva; una vez miradas ceban el gusto para repetir el verlas, siguiéndose al mirar, el admirar, y a la admiración, el aplauso³⁰.

Destaca en su discurso la precisión del juicio que dedica a los frescos, demostrando un conocimiento exhaustivo de la doctrina que cimenta el programa y de cada figura pintada: parece que había encontrado en el sentido narrativo de Giordano la expresión perfecta de la devoción del Monasterio. Valoraba esta decoración no solo desde el punto de vista dogmático, sino como obra de arte; y por ello no puedo coincidir con quienes lo consideran «más un tratado teórico, bíblico y patristico, que plástico, formal y estético»³¹. Al formular su propia opinión sobre la belleza de las pinturas, Santos escribe con una evidente sensibilidad crítica y aun poética:

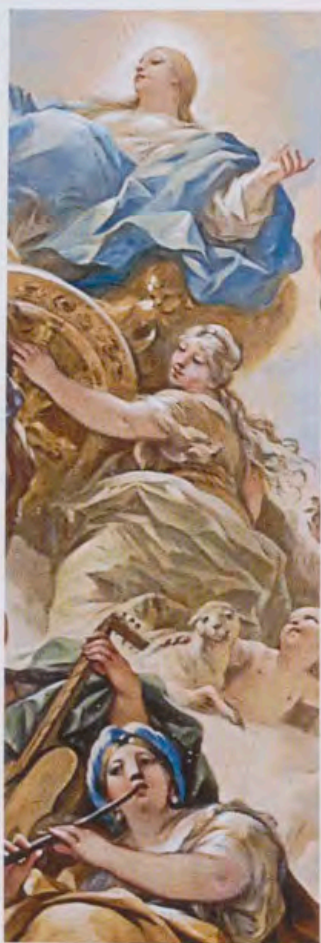
Lo que se ve del cielo, y de la Gloria, suspende, eleva. Los coros de ángeles alegran, lo airoso de sus vuelos y movimientos entretiene. Las nubes parecidísimas, no dirán sino que son de verdad, y que lentamente se mueven con el suave impulso del viento³².

En la Real Biblioteca de El Escorial se encuentra un manuscrito titulado *De las excelentes pinturas al fresco con que la Magd. Del Rey Ntro. Señor Carlos II que Dios guarde ha mandado aumentar el adorno del Rl. Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, debido al Padre de los Santos³³, encuadrado en una varia de documentos³⁴, que fue transcrito e incluido en su tesis doctoral por Dawson W. Carr en 1987³⁵. El texto es una relación de las pinturas ejecutadas por Giordano en el Monasterio, copia en limpio de la primera redacción que el jerónimo elaboró tras finalizarse la decoración de la Basílica, organizada de modo lógico para quien pretendía documentar la obra, es decir, en el orden de ejecución. El manuscrito no contiene notas personales ni es un borrador, sino una versión acabada poco después de 1695, realizada por un escribano cuyo pulso no temblaba tanto como la mano del fraile que firma y dedica la obra a Su Majestad.

El cronista da comienzo a su escrito con una introducción histórica laudatoria en la que explica brevemente el motivo de la nueva ornamentación del Monasterio: la completa recuperación del edificio tras los accidentes y destrozos causados por el tiempo, para lo cual el Rey desea ir un paso más allá de la exacta reconstrucción, añadiendo la decoración que faltaba. Carlos II, que tras el incendio



Luca Giordano, 1694, Bóveda de La Historia de David, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



36. *Ibidem*, vol. I, p. 19.

37. No se han encontrado diferencias en la preparación o en las características de la capa pictórica entre las distintas bóvedas de la Basílica pintadas por Giordano, según revela una primera interpretación de los datos recogidos por la restauración realizada entre los años 2000 y 2007, todavía no publicados. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

38. O. Ferrari, *Luca Giordano, Electa*, Nápoles, 1966, tomo I, pp. 143 y ss.

de 1671 rehízo gran parte del edificio y no dejó constancia de su intervención para respetar la ilusión de permanencia del Monasterio, quiso poner su firma en la fábrica, culminando la decoración pictórica de importantes lugares del conjunto. A continuación, Santos describe los frescos de Giordano, comenzando por la escalera del claustro y terminando por las bóvedas de entrada al coro de la Basílica desde el Colegio y el Convento. Las dos fuentes directas más importantes que conservamos sobre los trabajos de Giordano en el Monasterio, debidas a Santos y a Talavera, tienen orígenes diversos y siguen un esquema similar, pero no coincidente. El Prior correspondiente del Rey basó sus opiniones en las manchas y dibujos que le proporcionaba Giordano para la aprobación real, y en su apreciación directa del trabajo; mientras, el cronista jerónimo seguramente partió de sus propias notas sobre la elaboración del programa y las observaciones posteriores a la terminación de los frescos, posiblemente realizadas desde el ándito que, sobre la cornisa continua, rodea todo el perímetro de la Basílica por el arranque de las bóvedas.

Este manuscrito difiere en puntos importantes de su adaptación publicada. En la cuarta y última redacción de la *Descripción breve del Monasterio De S. Lorenzo El Real del Escorial* (Madrid, 1698), Francisco de los Santos traza una descripción general de la obra, que pretendía poner de manifiesto la trascendencia del Palacio-Monasterio, finalmente acabado con las adiciones del Panteón, el altar de la Sagrada Forma y las pinturas de Giordano. Los frescos de la Basílica son referidos a continuación del capítulo dedicado al altar mayor (Discurso VIII), y la escalera aparece reseñada junto con la arquitectura y decoración del claustro de los monjes (Discurso XII). Al incluir en la cuarta reedición de la obra el contenido del manuscrito, el cronista lo reordenó para integrarlo con la descripción de las obras preexistentes en el Monasterio, tratando las pinturas según la importancia del emplazamiento de su bóveda y procediendo de manera topográfica, no cronológica. La publicación de 1698 reaprovechó la literalidad del texto original, aunque no incluyó la introducción histórica ni el orden de realización del artista, para poder enlazar la descripción del fresco de Cambiaso sobre el presbiterio con la del adyacente que pintó Giordano.

La *Descripción* finalmente divulgada por Santos ponía en relación los elementos más excelsos de la decoración de la Basílica entre sí, por ejemplo, haciendo depender el nuevo motivo completado en tiempos de Carlos II de los antiguos frescos del presbiterio y los temas representados en las pinturas del retablo. Esta concordancia venía dada a su vez por la actitud de Luca Giordano respecto a las obras preexistentes en la Basílica: su experiencia, su sentido del decoro, su capacidad técnica y la variedad de sus recursos expresivos, hacen de las diez bóvedas que pintó en la iglesia escurialense un muestrario de formas y géneros. Según señala Carr, las bóvedas de la Basílica están concebidas temáticamente por pares³⁶, y por parejas se pintaron, una a continuación de la otra. Su técnica de ejecución se muestra homogénea en toda la Basílica, pero su concepción compositiva es significativamente variada³⁷, y por ello propongo para clasificarlas una agrupación distinta —aunque complementaria— de la de Ferrari³⁸, que basaré en los recursos constructivos de las escenas.



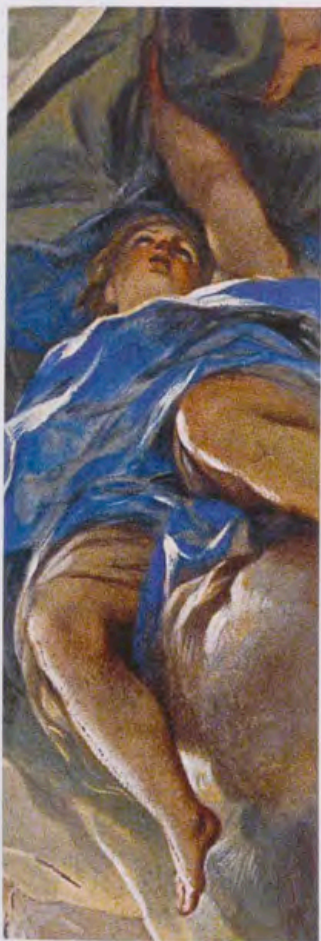
Luca Giordano, 1693, *Bóveda del Triunfo de la Pureza Virginal, Detalle del Carro conducido por La Inmaculada, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Los frescos de las dos bóvedas sobre los altares de reliquias presentan una estructura turbinosa muy italiana, como también las dos bóvedas de los Triunfos. Estas primeras cuatro obras conforman un conjunto homogéneo condicionado por la escasa visibilidad de su emplazamiento, la pobre iluminación, la misma forma del paño de la bóveda vaída y la independencia de obras pictóricas preexistentes en el templo escurialense. Santos las considera en su totalidad inferiores al resto de las pinturas³⁹, aunque también aprecia en ellas las mejores cualidades, especialmente en las del extremo este, como «la galante disposición», «los movimientos muy naturales en el ministerio al que se aplican [las figuras]», que «no hacen confusión, como dicen algunos, que en Triunfos semejantes, es inexcusable la multitud, y el concurso; y más cuando todo sirve a la celebridad»⁴⁰.

Las bóvedas frente al presbiterio y junto al coro forman otra pareja caracterizada por la categoría de su ubicación, su iluminación más abundante y homogénea, la visibilidad absoluta, y un mismo trato en relación con la arquitectura; pero, sobre todo, ambos frescos se hallan condicionados por la presencia inmediata de obras previas, con las que establecen complejas relaciones de mimetismo y emulación. Tanto la bóveda que representa el *Tránsito de la Virgen* como la que contiene el *Juicio Final* son fruto de una concepción semejante. Fueron pintadas en quinto y sexto lugar, respectivamente, después de poner a prueba a Giordano con las

39. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 232 [op. cit. n. 8].

40. *Ibidem*, p. 246.



cuatro bóvedas de las esquinas del templo, en definitiva subsidiarias en cuanto a consideración y visibilidad. La bóveda del *Tránsito* se incluye en el conjunto temático de exaltación mariana de la capilla mayor, como antecedente temático de la *Asunción* de Zuccaro y la *Coronación* de Cambiaso, que Santos propone como ejemplo de coherencia doctrinal de los nuevos frescos de Carlos II con los pre-existentes. Giordano opta por establecer una relación de concordancia con la *Coronación*, repitiendo su forma de articular el espacio adaptándose a la arquitectura de la vela de las ventanas. En esta bóveda, Luca refrenó su capacidad dramática y la reemplazó por una composición de figuras más contenidas y estáticas, emulando la distribución de reyes, patriarcas y profetas de la estirpe de María de la *Coronación*, salvando la distancia de más de cien años que separan ambos estilos. El uso del color también pretendía enlazar con el trabajo del genovés, ya que el napolitano hizo coincidir los tonos utilizados en los mantos, copió las nervaduras doradas, utilizó el mismo azul como protagonista del fondo, algo más intenso que el aplicado en las cuatro bóvedas anteriores⁴¹. El resplandor divino que rodea el grupo de la Trinidad con María en la *Coronación* de 1584 parece penetrar en la composición barroca, resolviendo así la cuestión suscitada en la correspondencia de Talavera sobre la solución de su disonancia, de manera que

esta pintura no tiene pinclada que no sea con acierto, y el efecto que hace el ver este *Tránsito* junto con la *Asunción* que está en el retablo, y la *Coronación* en la altura, es de maravillosa armonía y suspensión⁴².

Giordano se empleó a fondo en el acabado de esta pintura, tratando de demostrar su superioridad técnica frente al trazo unitario y estático de Cambiaso. El carácter competitivo del maestro napolitano y su orgullo artístico afloraron por la comparación tan inmediata con los frescos manieristas, pareciéndole necesario retocar sus propias obras, usando colores a la cal o temple de huevo⁴³, incluso ya habiéndose cuarteado la superficie a la que regresaba una y otra vez:

el sábado lo gastó en remirar la obra del presbiterio, [...] mostrándose sumamente celoso de que quedase esta obra con toda perfección; y no sé si con algún estudio de que sobresalga en comparación con la inmediata de Luqueto

como observa el Prior Talavera en la carta de fecha 27 de enero de 1693, cuando da parte de la conclusión de esta bóveda del primer tramo frente al presbiterio, asegurando que era lo mejor que había pintado Giordano hasta el momento⁴⁴.

Si en el extremo oriental de la nave mayor Luca había hecho lo posible por coordinar su pintura con la obra manierista, evitando los excesos emocionales y armonizando la gama de color, en la bóveda del *Juicio Final*, en el tramo de la nave central frente al coro de los monjes, su objetivo fue sin duda superar *La Gloria* pintada por Cambiaso, empleando sin restricciones sus recursos dramáticos en radical contraste con la rígida composición del genovés. La estructura de la escena es compleja, forzada por el punto de vista del observador desde el suelo, y movió a Giordano a emplear enérgicos escorzos, perfectamente logrados. Así lo revela una carta del Prior Talavera fechada el 27 de enero de 1694: «subido Luca a los pontones para trabajar el viernes 22 de enero e insatisfecho con el resultado de un escorzo, lo repitió a mano alzada tomándolo del natural, tras pedir a uno

41. Los dos artistas utilizan básicamente azul de esmalte, con una tonalidad final semejante en ambos frescos, pero el estado de conservación de la *Coronación* de Cambiaso, producto de muchos repintes, podría haber alterado este aspecto. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

42. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 257 [op. cit. n. 8].

43. El análisis técnico de los frescos de Giordano en la Basílica de El Escorial ha permitido apreciar cómo el artista, a pesar de la agilidad de su pintura, cuidaba técnicamente sus acabados. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

44. G. de Andrés, 1965, p. 258 [op. cit. n. 2].



Luca Giordano, 1693-1694, *Bóveda del Tránsito de la Virgen, Detalle de la Muerte de la Virgen, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

de sus ayudantes que se desnudase de cintura para arriba, sirviéndole de modelo a pie de obra»⁴⁵. Gracias a este exacto manejo del dibujo en perspectiva y a la organización en planos de luz, la narración se desarrolla en un espacio infinito que comienza justo sobre nosotros y se abre libremente hacia arriba. El motivo de la llamada a las almas del Último Día, un momento de nuevo precedente al tema desarrollado en el coro, está planteado de un modo audaz y original, aunque no eluda ciertas referencias miguelangelescas, como el estudio anatómico y la monumentalidad de los desnudos de la parte baja, todo «expresado con tal valentía que al verla los más diestros italianos en el arte, no se duda, tendrán mucho que alabar»⁴⁶. En primer plano, Giordano retomó el esquema de las bóvedas de la *Coronación* y el *Tránsito*, utilizando las velas de las ventanas y la cornisa fingida sobre ellas para repartir la gran variedad de figuras aún vacilantes en la oscuridad, los cuerpos a medio salir de las tumbas, los esqueletos. Primeramente, aplicó un fondo claro como base luminosa de toda la composición, y después añadió los grupos de figuras en colores intensos y tintas oscuras, conformando los planos más cercanos al espectador. Esta técnica habitual del pintor se tornó aquí más rica y compleja, ya que fue adaptada al tema escatológico, ensombreciendo el conjunto mediante luces contrastadas. A medida que las formas se adentran en la profundidad de la pintura, su plasticidad se desvanece en tonos malvas, dorados,

45. *Ibidem*, p. 256 [op. cit. n. 2].

46. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 260 [op. cit. n. 8].



nubes luminosas y celajes, según van acercándose a Cristo, bañado por la luz irreal de un nimbo circular, que se contrapone al cubo de Herrera pintado por Cambiaso a los pies de su *Trinidad*, en el coro: «a la verdad —corrobora Santos—, en la disposición de este Tribunal divino regio, severo y tremendo se cifra lo mejor de esta pintura»⁴⁷.

Las bóvedas que cubren los extremos norte y sur del brazo del crucero forman otra pareja, que tiene en común la iluminación más intensa, un trato idéntico de los elementos arquitectónicos, la adición de pinturas independientes en los testeros flanqueando las ventanas de la base, el mayor desarrollo narrativo del asunto, y la independencia formal y de contenido frente a los frescos manieristas. Gracias a esta relativa autonomía, Giordano pudo dedicar los complicados espacios rectangulares a desplegar sus espléndidas dotes pictóricas para recrear la profundidad y componer masas de figuras mediante el uso del color en planos, sobre todo en el extremo norte, donde todo está «verdaderamente alegre, diferenciado y vistoso»⁴⁸, y pintando innumerables escorzos en la parte sur, «que tiene particular genio este artífice para estas representaciones militares»⁴⁹. Así quedaron

estas historias [...] con rara viveza. Los personajes de excelente planta, los campos, las distancias de agradable perspectiva: una vez miradas, ceban el gusto para repetir el verlas, siguiéndose al mirar, el admirar⁵⁰.

Tanto en el manuscrito como en la cuarta edición de la *Descripción* de Francisco de los Santos, las bóvedas que cubren los accesos al coro de los monjes desde el Colegio y desde el Convento fueron descritas aparte y relegadas al final. El pintor había querido acometer su decoración nada más terminar las primeras cuatro bóvedas de las esquinas del templo, pero el Rey, el Prior Talavera y el Maestro Mayor de Obras determinaron que para no estorbar la celebración de la Semana Santa de 1694, no debía comenzarse a trabajar en los pasos al coro. Aunque sus patronos no juzgaban estos espacios de mucha relevancia, Giordano insistió en su importante papel en relación con las obras ya existentes en esa parte de la Basílica, no solo *La Gloria* de Cambiaso, sino también las suyas propias, el *Triunfo de la Iglesia Militante*, junto al lugar que ocuparía la bóveda con los temas de Salomón, y el *Triunfo de la Pureza Virginal*, junto al acceso decorado con los temas del Rey David⁵¹. La posibilidad de ser admiradas de cerca, no solo por los colegiales y los monjes que participaban en los oficios, sino además por las personas reales que utilizaban este acceso para asistir a algunas celebraciones y festividades⁵², pudo impulsar al artista napolitano a mostrar en esta fase final de la empresa una nueva variante de su forma de hacer, distinta del resto de sus trabajos de El Escorial⁵³; un estilo influido por Tiziano, según Francisco de los Santos⁵⁴. Inició su diseño con gran antelación⁵⁵, a finales de septiembre de 1693, y cuando finalmente pudo dedicarse a él, en julio de 1694, ejecutó composiciones de una claridad dorada y colorida, en la que las figuras recuperan los matices y el modo de composición «monumental» más propios de una tela al óleo; una técnica que utilizó también en varios cuadros que retoman motivos escurialenses⁵⁶. Esta *maniera* se afirmó en la decoración del despacho antiguo del Rey en Aranjuez, donde aparece Carlos II personificando al dios Jano⁵⁷, como el estilo

47. *Ibidem*, p. 256.

48. *Ibidem*, p. 262.

49. *Ibidem*, p. 265.

50. *Ibidem*, p. 268.

51. G. de Andrés, 1965, p. 241 [op. cit. n. 2].

52. F. de los Santos, 1698, f. 40v [op. cit. n. 3].

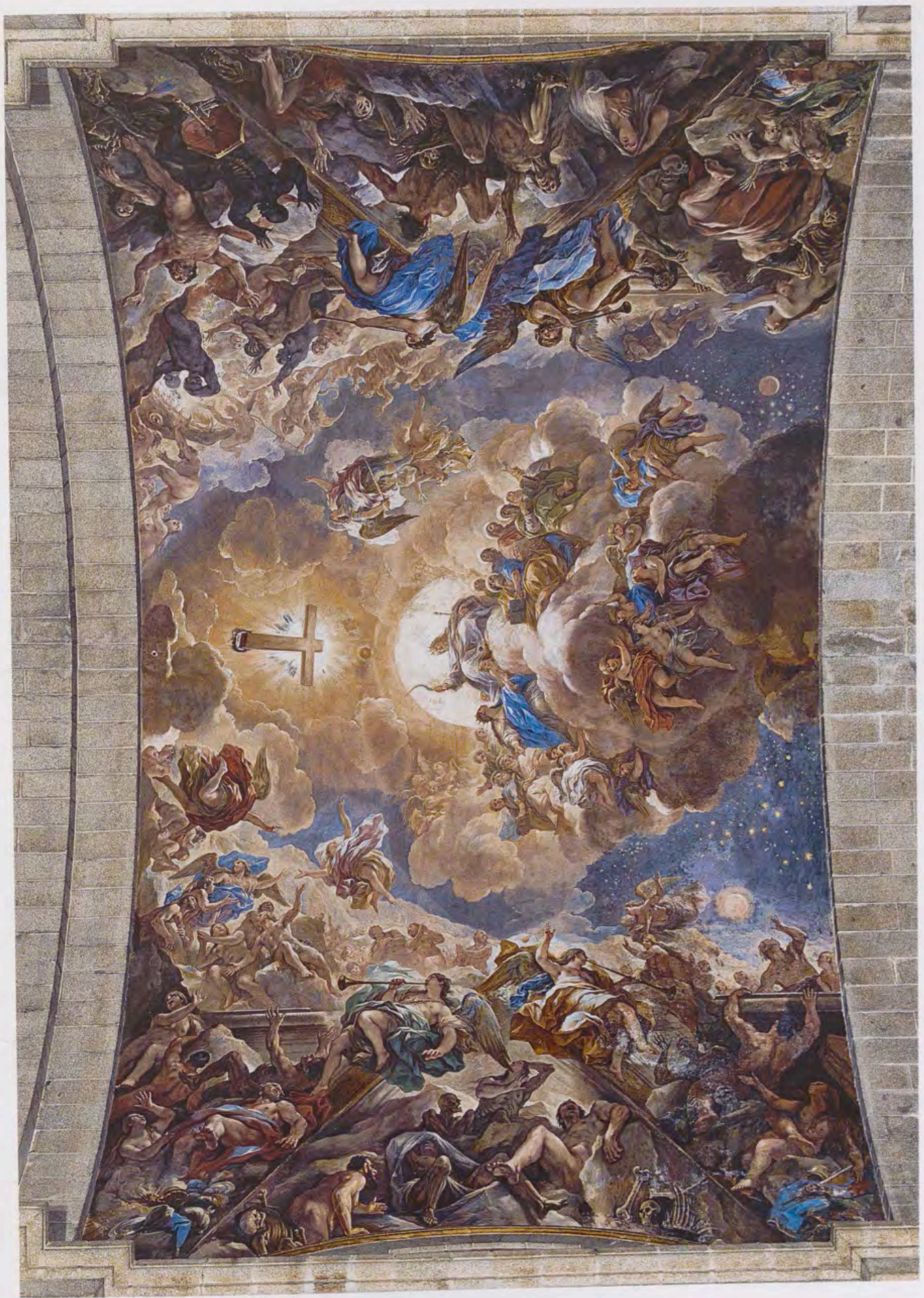
53. I. Gutiérrez Pastor, «Luca Giordano en España», *Reales Sitios*, núm. 154, Madrid, 2002, p. 27.

54. F. de los Santos, 1698, f. 41v [op. cit. n. 3].

55. G. de Andrés, 1965, p. 244 [op. cit. n. 2].

56. O. Ferrari, 1966, p. 147 [op. cit. n. 38].

57. Véase J. L. Sancho, «*Janus Rex*. "Otra cara" de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey», *Reales Sitios*, núm. 154, Madrid, 2002, pp. 34-45.



Luca Giordano, 1694, Bóveda de El Juicio Final, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

característico del «Giordano español». Santos nos transmite su admiración por este bello epílogo de los trabajos escurialenses de Giordano: «son menores que las referidas [bóvedas de la Basílica] en la montea y capacidad, mas a beneficio del pincel, se puede decir que las exceden»; y destaca «la elección de las tintas» y la «variedad de los coloridos» como características formales de las pinturas en las que Luca «dio a ver lo más lucido del Arte»⁵⁸.

Francisco de los Santos se refiere al napolitano a lo largo de su *Descripción* con la denominación de «artífice», un término general que a la vista de su admiración por su trabajo no tiene el sentido peyorativo que algún autor ha querido ver⁵⁹. Queda patente su aprecio en la alambicada defensa que hace del artista, con motivo de los reproches que le dedicaron por el excesivo vacío dejado en el techo del primer tramo de la nave en el lado del Evangelio, en el conjunto de la Inmaculada Concepción, al no haber situado cantidad suficiente de estrellas rodeando a la Virgen. Santos excusa al pintor explicando que, según las Escrituras y su interpretación por San Agustín, «la expulsión del dragón se llevó tras de sí la tercera parte de las estrellas», ahora de menos en el Cielo, y termina: «no fue escasez de pincel, sino estudio, como se reconocerá en las demás pinturas»⁶⁰. Giordano queda así caracterizado por el cronista como un competente maestro del arte barroco y un intérprete solvente de los detalles doctrinales contenidos en los temas desarrollados.

58. F. de los Santos, 1698, f. 42r [op. cit. n. 3].

59. F.J. Campos y Fernández de Sevilla, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el monasterio de El Escorial», en Id. (ed.), *El Monasterio de El Escorial y la pintura*. Actas del simposio, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2001, p. 75.

60. F. de los Santos, 1698, f. 37r [op. cit. n. 3].

61. E. Leuschner, «Picturing Rubens picturing. Some observations on Giordano's "Allegory of Peace" of the Prado», *Gazette des Beaux-Arts*, tomo 129, núms. 1540-1541, 1997, p. 199.

62. A. Palomino, 1988, p. 500 [op. cit. n. 4], sitúa su nacimiento en «los años de 1628», aunque Giordano nació el 18 de octubre de 1634.

63. A. E. Pérez Sánchez, «La huella de Luca Giordano en la pintura española», en Id. (com.), *Luca Giordano y España*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, p. 59; A. Úbeda de los Cobos, 2008, p. 51, núm. 118 [op. cit. n. 5]: «La relación entre ambos, más allá de los testimonios aportados por el español, se confirma con el acuerdo del cabildo de Granada de 1702, para que conjuntamente pintaran la cúpula de la capilla mayor de la catedral con una "pintura de gloria"».

LA BIOGRAFÍA DE PALOMINO

En la semblanza dedicada a Giordano en el *Parnaso pintoresco y Laureado* (1724), su autor considera que el napolitano era un pintor «más práctico que teórico», pero su «facilidad» —según la información del propio artista— habría sido adiestrada en sus comienzos por el estudio de José de Ribera y Pietro da Cortona, siendo este último maestro de Luca en la pintura al fresco⁶¹. La admiración se fundaba en la instruida sensibilidad de un compañero de profesión, según prueba que describa su «habilidad y práctica tan universal» que «no se han visto jamás en un artífice, con tan buena gracia y fresca manera», como características diferenciadoras de las obras de Cambiaso preexistentes en la Basílica, que no merecen comentario alguno por parte de Palomino.

Aunque equivoque la fecha de nacimiento de Luca Giordano⁶², el tratadista cordobés tuvo amplia oportunidad de conocerlo e incluso de estudiarlo bien, y por ello es la principal fuente genérica sobre la experiencia del napolitano en España. Ambos se relacionaron en la Corte como Pintores del Rey, y Giordano influyó poderosamente en la obra de Palomino⁶³. Esta relación de confianza y camaradería entre ambos quedó inmortalizada en el retrato del maestro napolitano junto al artista español, representados tras la figura de Felipe II en la escena de la colocación de la primera piedra, en el friso de la escalera del Convento. El hombre representado por Giordano junto a su autorretrato guarda un gran parecido con el grabado de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, que recoge la efigie de



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de la Victoria contra los Amalecitas*, Detalle, *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional*.

Palomino; pero el fresco capta sus facciones de un modo más minucioso, con un modelado naturalista y cercano⁶⁴. El tratamiento sincero e informal de la imagen apunta al carácter personal del retrato, a pesar del solemne contexto en el que se inserta. Si admitimos que se trata de un guiño amistoso, comprenderemos el silencio de Palomino sobre este retrato, del que no quiso alardear. Se trataría de la primera vez que Giordano realizara durante su pertenencia a la Corte de Carlos II un autorretrato con un acompañante, pero no la última, como puede comprobarse en la ventana fingida en un extremo de la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo, donde también aparece un retrato suyo de similares características técnicas, flanqueado también por personas de su círculo más privado: un servidor y un muchacho moreno que podría ser su hijo Nicola, muerto en España.

El pintor y tratadista frecuentó al napolitano desde su misma llegada a Madrid, inicialmente con la misión de informar al Rey. Así, fue enviado a El Escorial a finales de septiembre o principios de octubre de 1692, cuando pintaba la escalera del claustro, con la tarea de juzgar la calidad de Giordano como fresquista, lo cual hasta entonces solo se había intuido en España a través de sus lienzos⁶⁵. Se ha interpretado el seguimiento de Giordano como desconfianza ante lo

64. Esta apreciación originalmente se debe a la restauradora Ana Morrás Ruiz-Falcó, jefa de proyecto de la restauración de la escalera.

65. A. Palomino, 1988, p. 504 [op. cit. n. 4].



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de La Historia de Salomón, Detalle del Sueño de Salomón, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

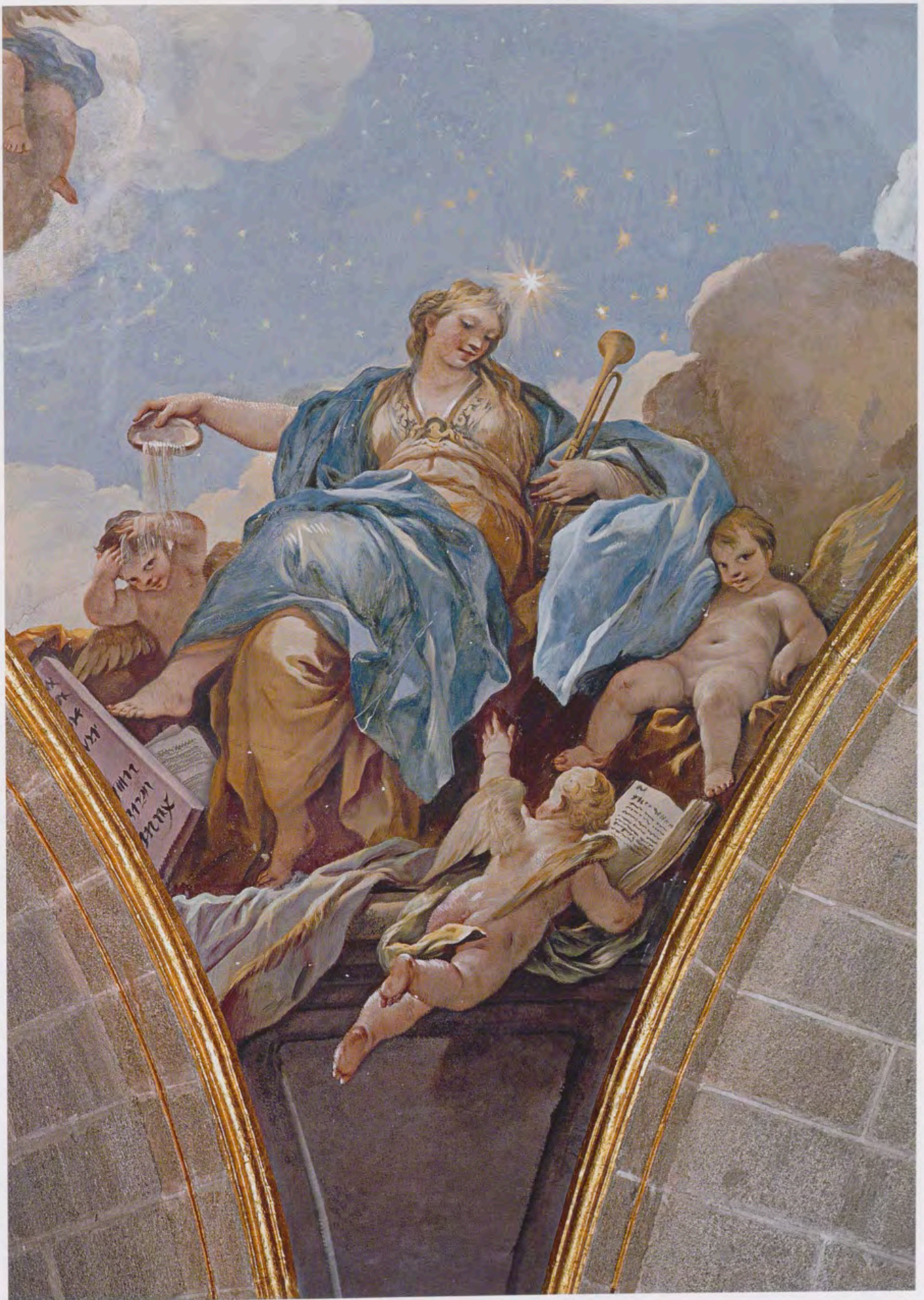
novedoso de su pintura⁶⁶, aunque, tal vez, el sentimiento sería más de curiosidad e impaciencia, pues no cabe que se recelase de la capacidad de un artista tan bien conocido en España y tan tenazmente atraído a la Corte. La vigilancia sobre el napolitano puede que pareciera oportuna debido al carácter del pintor, temperamental e independiente, y también a su edad: tenía 58 años cuando comenzó a trabajar en El Escorial. Palomino menciona en su relato biográfico la orden de Carlos II prohibiendo acudir a verle pintar para no molestarlo⁶⁷, probablemente a petición del propio Giordano. Teniendo en cuenta la acusada autoconsciencia del artista, y que su mayor activo para ganarse el favor del Rey y su círculo consistía en la sofisticada técnica que atesoraba, fruto de una enorme experiencia y prácticamente inédita en España, se comprende que el italiano prefiriese no ser estudiado por los demás artistas de la Corte, potenciales competidores suyos. Por otro lado, el testimonio de un incisivo observador del círculo de la Reina afirma que Giordano, por lo avanzado de su edad, estaba perdiendo vista en un momento de máxima demanda de sus capacidades en Palacio, y el pintor hacía lo posible por ocultarlo⁶⁸.

Palomino es el primero en publicar un dato importante sobre la formación de Giordano: su hipotético paso por el taller de Pietro da Cortona (que debería haber acaecido en su segundo viaje a Roma, cuando se realizaba en el Palacio Pamphilij el fresco de *La Apoteosis de Eneas*, 1651-1654) donde habría aprendido

66. O. Ferrari, 1966, tomo I, p. 137 [op. cit. n. 38].

67. A excepción hecha del propio narrador, informante del Rey (A. Palomino, 1988, p. 502 [op. cit. n. 4]).

68. La fuente se refiere a Enrique Javier Wisner «El Cojo», un astuto personaje del círculo de Mariana de Neoburgo (Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Aguilar, Madrid, 1990, p. 430).



Luca Giordano, 1692, *Bóveda de La Encarnación del Verbo, Detalle de La Sibila Pérsica, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

no solo la técnica al fresco, sino también «la belleza y buen gusto» que, según Palomino, pueden reconocerse en el ciclo escurialense como deudores de Berretini⁶⁹. La primera fuente biográfica española de Giordano le caracteriza como un trabajador ambicioso y amante del dinero, algo jactancioso de su caudal, que traía de Italia una posición socioeconómica muy superior a la de cualquier artista contemporáneo en la Corte de Carlos II. Su concepción práctica de la profesión le llevó a conseguir posición y riqueza para él y sus descendientes, honores y ganancias que recopila Palomino en el libro II de su *Teórica de la Pintura*. De esta biografía no se desprende que el Rey de España hiciera caballero a Giordano, como afirma Bernardo de Dominici al confundir el nombramiento como Jefe de los Pintores Reales —recibiendo la llave del taller de Palacio el 10 de agosto de 1694—, con un supuesto título de *cavaliere della chiave d'oro*⁷⁰; aunque Palomino sí describe su comportamiento como perfectamente adaptado al proceder cortesano y sus servidumbres: «Hacía diferentes pinturas para algunos particulares, que se las pagaban, y muy bien, y para regalar a algunos sujetos que había menester gratos, para sus intereses»⁷¹.

La precisa y documentada descripción de los frescos de El Escorial que aparece en el *Parnaso* planteó dudas sobre su papel en la confección del complejo programa iconográfico representado en las diez bóvedas del templo; polémica cuestión, originada por Palomino y Ceán, que ha perdurado incluso en la historiografía reciente⁷². Una de las razones por las que se ha supuesto que Palomino trabajó en el desarrollo de los motivos de la decoración escurialense se basa en una anécdota protagonizada por él mismo⁷³ sobre su asistencia al pintor, precisamente en una de las habilidades más celebradas del napolitano, su rara capacidad narrativa⁷⁴, ensalzada por el biógrafo hasta el punto de calificarle de «Herodoto del pincel»⁷⁵. Considerando el contenido del propio relato, junto con el hecho de que Palomino no aparezca ni una sola vez mencionado en la correspondencia sobre el desarrollo del encargo escurialense, y que en el *Museo Pictórico* no se encuentren noticias adicionales sobre el programa, debió de tratarse de una aportación circunstancial y no de una contribución estable. Su cercanía a Giordano hubo de ser grande, aunque muy difícilmente colaboraría con él de un modo constante, por más que su extensa preparación filológica y en materia de Teología pudieran haberle capacitado para ello⁷⁶. El minucioso conocimiento del tema de los frescos que exhibe Palomino se debe en parte a la observación propia, pero sobre todo al uso de la más detallada fuente documental que conservamos sobre la iconografía de las pinturas de la Basílica: la descripción de Francisco de los Santos. Con toda probabilidad el texto concreto que utilizó para su propia obra fue el manuscrito de la Real Biblioteca con la relación original de Santos, que extractó en la biografía de Giordano, aunque conservando su orden característico y varias expresiones literales⁷⁷.

Según revela la documentación del Archivo General de Palacio, mientras duraron los trabajos, Carlos II y su Corte hicieron dos jornadas al Real Sitio de San Lorenzo con el presumible objetivo de ver la obra de su nuevo pintor: una a finales de septiembre de 1692, ya comenzado el fresco sobre la escalera; y otra a

69. A. Palomino, 1988, p. 501 [op. cit. n. 4].

70. B. de Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano*, Francesco Ricciardo, Nápoles, 1729, p. 60.

71. A. Palomino, 1988, p. 519 [op. cit. n. 4].

72. Por ejemplo, M. Mena, «El napolitano Luca Giordano en El Escorial», en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1994, p. 210; A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, p. 21, núm. 4; I. Gutiérrez Pastor, 2002, núm. 30 [op. cit. n. 53].

73. A. Palomino, 1988, pp. 378-379 [op. cit. n. 4].

74. O. Ferrari, «Luca Giordano as a history painter», en Id. (com.), *Luca Giordano 1634-1705*, Cat. Expo., Electa, Nápoles, 2001, pp. 43-44.

75. A. Palomino, 1988, p. 531 [op. cit. n. 4].

76. B. Bassegoda, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en F. Checa (dir.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, SEACEX, Madrid, 2004, p. 95.

77. BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239 [op. cit. n. 33].



Luca Giordano, 1692, *Friso bajo la bóveda de la escalera del Convento*, Detalle del Autorretrato de Luca Giordano junto a un personaje identificado como Antonio Palomino. *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

principios de junio de 1693, en la que apenas podría verse terminada la primera bóveda de la Basílica⁷⁸. Palomino nos informa de su presencia en la primera jornada, y pudo ser entonces cuando tomó nota —ya fuera mentalmente o por escrito— de cómo se desarrollaba el trabajo, pues su descripción del mismo (aparecida en 1724) es original y presenta primero el contenido del friso de la base, antes de pasar a la bóveda⁷⁹. Al término del encargo escurialense de Giordano en septiembre de 1694, Francisco de los Santos realizó la descripción de las nuevas pinturas, de la cual el manuscrito de la Biblioteca del Monasterio es una copia a limpio⁸⁰; el hecho de estar dedicada a Carlos II por propia mano de Santos hace suponer que pudo tratarse de una versión dirigida al Rey para conmemorar y agradecer su implicación en la campaña decorativa (como sugiere el tono laudatorio e histórico de la introducción), y perseguía la aprobación del Monarca ante su futura publicación. Con toda seguridad el manuscrito nunca dejó el Monasterio ni llegó a manos del Rey, pues de lo contrario se hallaría actualmente en el Palacio Real; solo tiene sentido que Palomino lo conociera y lo consultase gracias al contacto

78. Las fuentes citan otros proyectos de jornada, pero la documentación en el Archivo General de Palacio solamente arroja datos sobre dos jornadas escurialenses entre 1692 y 1695.

79. Los análisis técnicos efectuados con motivo de la reciente restauración muestran largos rastros de pintura, gotas caídas sobre el friso al pintarse o retozarse abundantemente al seco las partes superiores de la bóveda. Queda abierta a mi juicio, la posibilidad de que Palomino viera la escalera más terminada por la parte del friso que por la bóveda, lo cual explica que describa primero la parte que más acabada pudo observar. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

80. BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239 [*op. cit.* n. 33].



81. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 231 [op. cit. n. 8].

82. A. Palomino, 1988, p. 379 [op. cit. n. 4].

* Quisiera dejar constancia de mi gratitud al personal del Archivo General de Palacio y de la Biblioteca de El Escorial. Al Profesor Antonio Bonet Correa, por sus lecciones en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a Ángel Balao González por haberme facilitado el acceso al material inédito sobre la restauración en El Escorial, y a Miguel Morán Turina por permitirme consultar su último artículo sobre Carlos II antes de la publicación. Gracias a José Luis Sancho Gaspar, Ana González Mozo, Juan Luis González García, Ana Sanjuanbenito y José Manuel Rodríguez de Córdoba, por su ayuda. Enorme es mi deuda con Noelia Silva Santa-Cruz y Andrés Úbeda de los Cobos, por su gran apoyo.

con Santos, que se lo habría proporcionado antes de su edición en 1698. Por tanto, el escritor cordobés podría haber comenzado ya en 1692, cuando vigilaba para el Rey el trabajo de Giordano, a tomar buena nota de cómo se había pintado la escalera, para incluirlo en una hipotética obra teórica o biográfica; pero si Antonio Palomino extractó el manuscrito escurialense (en el que sin lugar a dudas basa su relato sobre la Basílica de El Escorial) fue porque por esos años (1695-1698) preparaba su *Museo Pictórico*, o por lo menos la parte del *Parnaso*.

Las principales opiniones directas sobre la extraordinaria madurez del napolitano invitan a reconsiderar tanto su obra en la Basílica —proponiendo una relectura formal de las bóvedas— como el origen de los propios textos que hablan de ella. La correspondencia entre el Rey y Talavera proporciona noticias concretas que caracterizan íntimamente a Giordano, un maestro audaz y ambicioso de oficio impecable, cuya intervención programática crece a medida que se asienta la confianza del Rey y de Talavera y prosperan las muestras de su talento. El Prior nos ofrece una cumplida relación del modo de trabajar de Giordano y de la excelencia de sus resultados, pero la valoración estética de mayor calado se debe al Padre Francisco de los Santos, una de las aportaciones fundamentales de la crítica artística del período, con una precisión de juicio y una sensibilidad propias de un observador cultivado, por ejemplo: «muéstrase [Giordano en la escalera] un gran imitador de Rafael, del Tiziano, de Tintoretto, de Acorezo [Correggio]»⁸¹. Por más que utilice los lugares comunes propios de la época, Santos desarrolla un auténtico análisis formal y metódico, de origen personal, filtrado por la emulación de su antecesor, el Padre José de Sigüenza, y el contacto directo con Diego Velázquez.

Tanto el cronista como el Prior fueron hombres doctos capaces de elaborar un complejo programa iconográfico a la altura de la dignidad del lugar; pero, como dice Palomino, hacía falta, además de las letras, la inteligencia de la pintura⁸². A pesar de ello, fue Giordano y no Palomino quien diseñó los motivos para representarlos tan decorosa como espectacularmente en la superficie de las bóvedas. El papel de Antonio Palomino como informador designado por el Rey, amigo personal, discípulo y biógrafo de Luca, queda consolidado por las pruebas gráficas (gracias a haber identificado su retrato junto al de Giordano), y las nuevas consideraciones sobre la redacción de su *Museo Pictórico*, en cuya génesis el contacto con el maestro napolitano tuvo significativa importancia.

Estos frescos escurialenses son la máxima realización del virtuosismo técnico y la capacidad narrativa que encumbraron a Giordano, aquí ostensibles en su mejor expresión gracias a los grandes recursos y a la autonomía de que disfrutó en la Corte hispana. La fortuna historiográfica de esta obra ha sido escasa en relación a la magnitud del proyecto y al éxito que supuso su terminación para Carlos II, cuya envergadura le aseguró un lugar de honor como mecenas de las artes junto al resto de su Dinastía. Solamente las fuentes contemporáneas que aquí hemos analizado han podido al fin revelarnos el empeño de Luca Giordano al servicio del Rey, lo versátil de su técnica y la tenacidad de su acabado, la ausencia de pintores colaboradores en su tarea y el impulso de su orgullo para salir victorioso de la comparación con las venerables decoraciones ordenadas por el venerado fundador del Monasterio.



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de El Paso del Mar Rojo*, *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.

JOSÉ FONTENELLE (1747-1830), DIRECTOR DE LA REAL FÁBRICA DE HILAZAS DE SEDA DE ARANJUEZ Y GRABADOR DE CÁMARA DE SU MAJESTAD

Arantxa Domingo Malvadi

Patrimonio Nacional

En la Real Biblioteca se conservan dos interesantes inventarios del coleccionista Don José Fontenelle, no analizados hasta el momento, y que pueden aportar datos interesantes de la Corte española de finales del siglo XVIII.

El primero de ellos es el inventario de *Conquinología*¹ y *producciones marítimas*. De 64 folios, recoge un total de 506 piezas de todos los géneros de conchas que el coleccionista había reunido en su gabinete. La organización del material sigue la clasificación de Linneo. Las conchas están denominadas en latín con su traducción en francés y se señala su lugar de procedencia o hábitat habitual, así como el número de piezas de cada especie que tiene el coleccionista. En el último folio hace relación, en castellano (lo que indicaría que fue concluido en España), de diecinueve piezas del género de los zoófitos y madréporas, entre las que incluye ocho estrellas de mar, y diversas piezas de coral rojo, negro y blanco. Al final figura la firma de Josef Fontenelle, dueño del gabinete y autor del inventario, que señala haberse atendido a los originales y las tasas. El inventario está encuadernado en un fino tafílete rojo con orlas de rueda en hierros dorados en los planos, lomo, cantos y contracantos. En el plano anterior se ha estampado en dorado «CONQUINOLOGÍA I PRODUCCION^S MARITIMAS». El interior está forrado en seda azul, de la que están hechas también las cintas que abrochan el volumen. El tipo de grecas y hierros con el que está decorada, similares a otros ejemplares conservados en la Real Biblioteca, nos hace pensar que su encuadernador fue Félix Jiménez, que durante la dirección de Francisco Pérez Bayer (1784-1794), fue nombrado librero y encuadernador de la Real Biblioteca. Su sucesor en la dirección, Pedro Sarmiento de Silva (1800-1808), le confirmó en el cargo², lo que permite situar su trabajo entre 1784 y 1808. El inventario se incorporó a la Biblioteca en el reinado de Fernando VII. La signatura actual de este catálogo en la Real Biblioteca es II/3430.

El segundo de los dos inventarios es el del *Monetario, bronce, antigüedades y libros pertenecientes a dichos ramos existentes en el gabinete de dn. Joseph Fontenelle*. Son trece folios, que comienzan dando noticia de la colección de numismática y siguen con bronce antiguos y otras curiosidades del gabinete, como, por ejemplo, un par de «anzuelos con que pescan los indios sin valerse de hierros para labrarlos». Termina el

1. Así es como aparece en el manuscrito, aunque el término correcto que define esta ciencia es el de conquinología o malacología.

2. En el Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, se conserva el expediente personal de Félix Jiménez, sección Personal, caja 592, expdte. 37. Contiene la solicitud que hace Pedro de Silva en 1802, entonces Bibliotecario de la Biblioteca Real, para que se le acredite como su librero y encuadernador, porque cuando fue nombrado por su antecesor en el puesto, Pérez Bayer, no hubo tiempo ni lugar para hacerlo. Es importante señalar que tanto Pérez Bayer como Pedro Sarmiento de Silva fueron Bibliotecarios Mayores, no de la Biblioteca privada del Rey, la actual Real Biblioteca, sino de la Real Biblioteca, actual Biblioteca Nacional. Véase L. García Ejarque, *La Real Biblioteca de S. M. y su personal: 1712-1836*, Madrid, 1997, pp. 541-542 y 559. A pesar de ello es posible que el encuadernador trabajara tanto para una como para otra biblioteca, ambas todavía bajo la tutela y dependencia del Monarca.

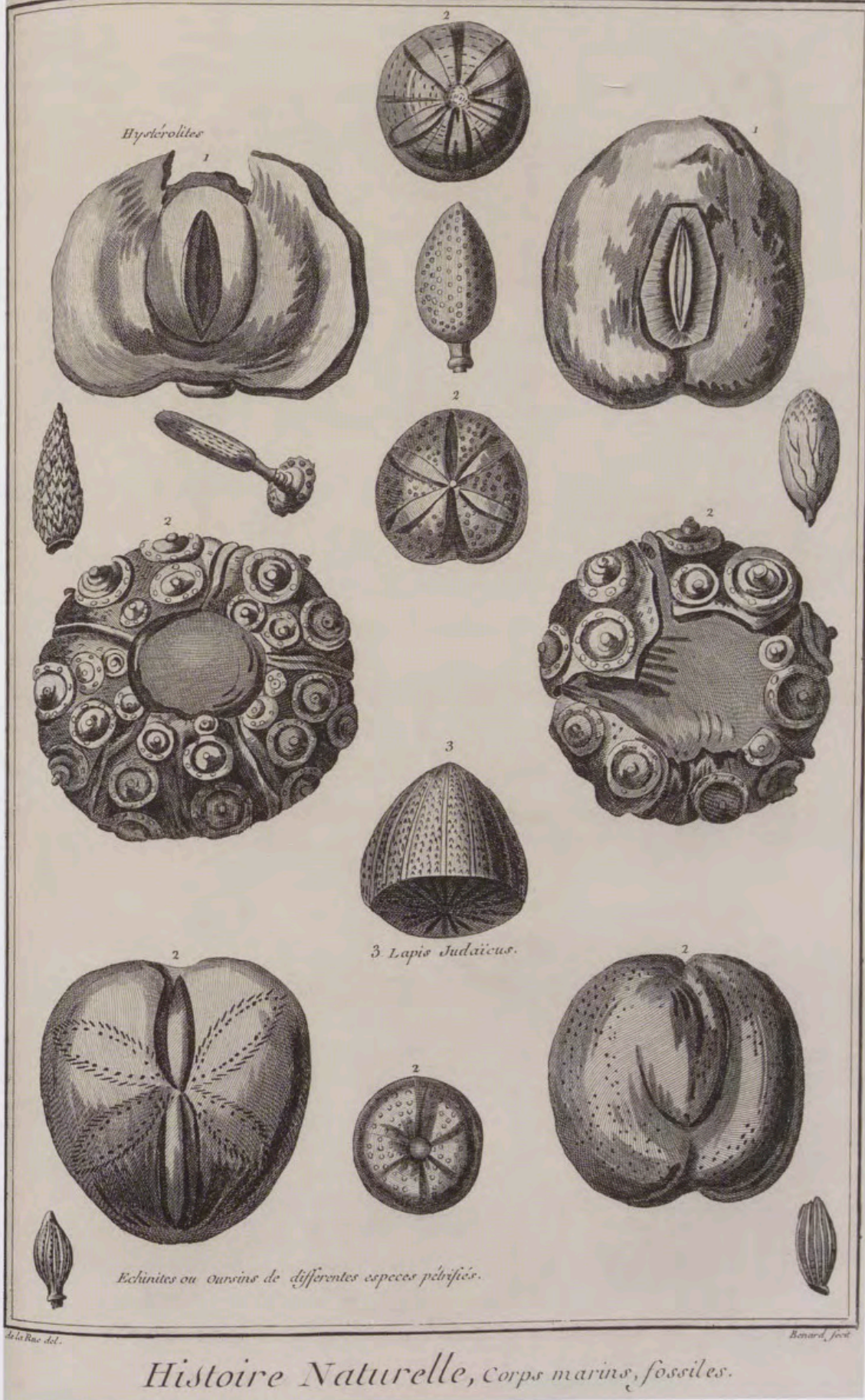
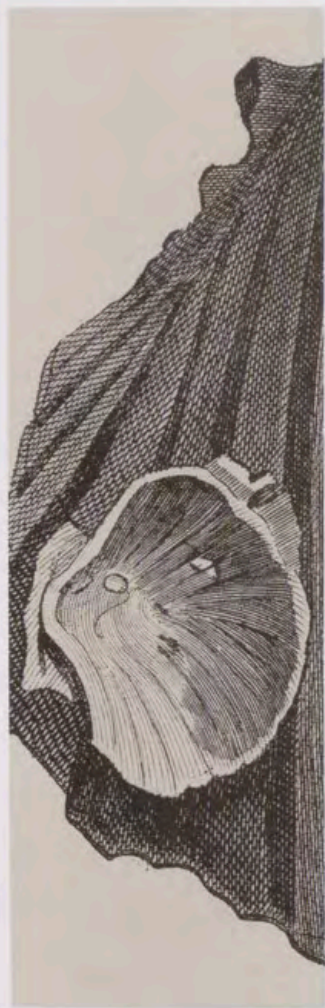


Fig. 1. Lámina que reproduce fósiles marinos en el capítulo dedicado a las Ciencias Naturales en Enciclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1751-1772, v. 23, Real Biblioteca, Sign. RB, IV/1258, Madrid, Patrimonio Nacional.



catálogo con los libros que poseía el señor Fontenelle en su colección, un total de setenta títulos. La redacción en castellano del inventario indica nuevamente su origen español. Una columna en el margen izquierdo contiene el número de orden de cada una de las piezas y otra, en el margen derecho, el número de piezas y su precio en reales de vellón. Las monedas están tasadas, sin duda pensando en su venta. No obstante, los bronce, las antigüedades y los libros no aparecen valorados. Al final figura la firma de Josef Fontenelle que, al igual que en el inventario anterior, señala haberse atendido a los originales y las tasas. Tanto el tamaño y la puesta en página del interior como la factura de la encuadernación de este volumen, que figura bajo la signatura II/845, son muy similares al anterior, lo que indica que la obra fue también ejecutada por Félix Jiménez. Aunque el encuadernador ha variado ligeramente el diseño de la orla, esta vez de guirnaldas de flores, la estampación del título en el plano superior está realizada con los mismos tipos; allí se lee «MONETARIO, BRONCES I LIBROS».

La colección o gabinete a que nos remiten estos dos inventarios, de una notoria calidad, parece pertenecer a un hombre que, sin ser rico, tiene un determinado rango en la escala social. El análisis detallado del contenido del monetario, las medallas, piedras preciosas, conchas y otras curiosidades, puede hacernos pensar en un hombre de gusto con bastante buen criterio para hacer la selección. En el caso de un coleccionista de piedras, lo esencial para llegar a ser un conocedor en la materia es comprar piedras durante mucho tiempo; conocer el valor de cada una de las piezas que se va adquiriendo para saber qué lugar hay que otorgarle dentro de la colección. Contribuía a la formación la posibilidad de visitar otros gabinetes de historia natural y consultar a los más hábiles naturalistas en esta rama, además de joyeros y otros aficionados³. Los manuales, catálogos, bibliografías y repertorios aseguraban una buena selección (véase figura 2).

Una ojeada al apartado destinado a los libros que figuraban en este gabinete nos permite ahondar un poco más en la personalidad del dueño. El coleccionista y autor del inventario divide el apartado de libros en dos secciones. Por un lado reúne los «Libros pertenecientes a la numismática y antigüedades», y por otro, los «Libros de concilogía (*sic*), Historia natural y química». La pequeña biblioteca incluía los repertorios de numismática de estudiosos y coleccionistas de las centurias pasadas, como Eneas Vico (1520-ca. 1567), *Omnium Caesarum verissimae imagines ex antiquis numismatis desumptae* (Parma, 1554); Jacques de Bie (1581-1650), *Imperatorum Romanorum a Julio Caesare ad Heraclium usque numismata aurea* (Amsterdam, 1738); Jean Foy Vaillant (1632-1703), *Numismata imperatorum Romanorum praestantiora* (Amsterdam, 1696), o Antonio Agustín (1517-1586), *Familiae Romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus* (Roma, 1577) y *Diálogos de medallas* (Madrid, 1744). Figuran también repertorios de piezas halladas en la Península, como la obra clásica del historiador Enrique Flórez (1702-1703), *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España* (Madrid, 1757-1773), o el *De nummis* (Valencia, 1790), de Francisco Pérez Bayer (1711-1794), y un curioso y raro tratado sobre epigrafía, obra de Luis de Velázquez, Marqués de Valdeflores, *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* (Madrid, 1752).

3. Estos consejos los ofrece Louis Dutens en la introducción de su tratado *Des pierres précieuses et des pierres fines*, París, 1776, del que Fontenelle tenía un ejemplar en su gabinete.

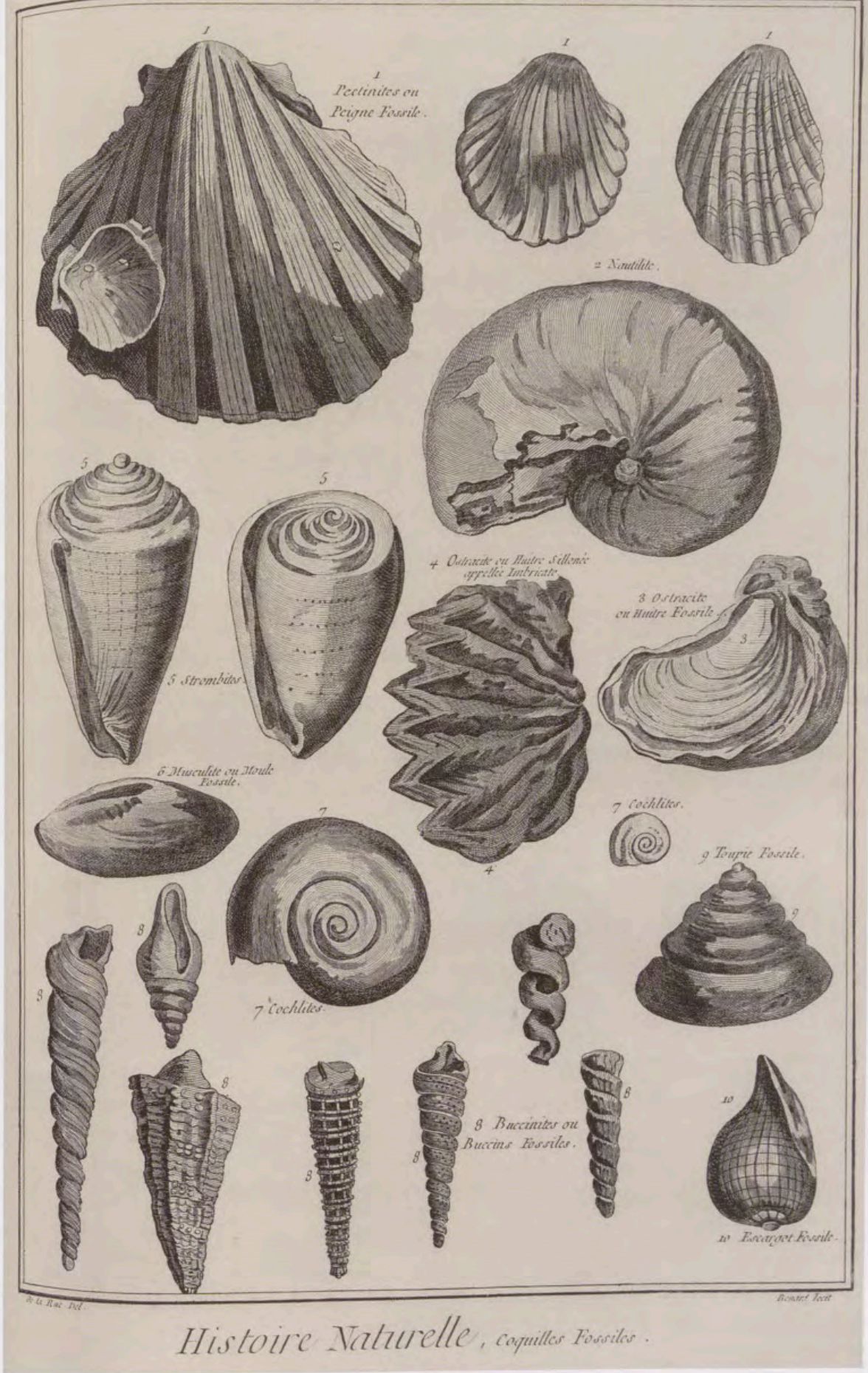
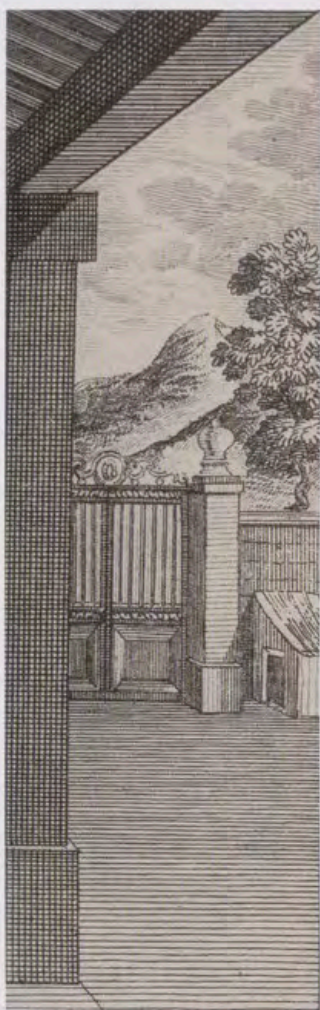


Fig. 2. Lámina que reproduce conchas fósiles en el capítulo dedicado a las Ciencias Naturales en Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1751-1772, v. 23, Real Biblioteca, Sign. RB, IV/1258, Madrid, Patrimonio Nacional.



4. La obra fue publicada con el mismo título en Lucerna en 1722, el mismo año de la muerte del autor.

5. Su expediente personal se conserva en AGP, Personal, caja 16.923, expdte. 15. Contiene todos los memoriales y certificaciones que Fontenelle presentó a los distintos Monarcas desde 1793 a 1830, y los oficios y diferentes despachos de los Mayordomos y Sumilleres de Corps de la Casa del Rey, confirmando o denegando sus súplicas, así como una copia de su testamento y parte de defunción.

En la sección de conchiliología hay cinco títulos, entre los que destaca un manuscrito del suizo Carlos Nicolas Langeius, *Methodus nova et facilis testacea marina*. Fontenelle anota en mal castellano el siguiente comentario: «Originale por hazer la imprenta y después como murió quedó parada 1722»⁴; y otro ejemplar del entomólogo y malacólogo inglés Martin Lister (1638-1712), *Historiae sive synopsis methodicae conchyliorum et tabularum anatomicarum* (Oxford, 1770), que presenta anotaciones manuscritas.

Incluye, además, varios tratados generalistas de ciencias naturales (en francés o en traducción castellana), como el texto clásico del científico y naturalista George Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), *Histoire naturelle générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy* (París, 1752).

Hay también algunos más específicos sobre mineralogía, como el del inglés Richard Kirwan (1733-1812), *Elementos de mineralogía* (Madrid, 1789), en la traducción castellana del francés realizada por Francisco Campuzano; así como varios tratados de química, como el *Curso de química teórica y práctica para la enseñanza del real laboratorio de química de esta corte* (Madrid, 1788), o el del francés Antoine François Fourcroy (1755-1809), *Elementos de historia natural y de química*, obra traducida al español y editada en Segovia en 1793. Este ejemplar es el más tardío de los que figuran en el inventario, por lo que su fecha de edición debe ser tomada como la fecha *post quem* para su redacción. Figura también algún tratado de electricidad, como el del físico francés Jean Antoine Nollet (1700-1770), *Lettres sur l'électricité* (París, 1764). La historia natural de América está representada con la obra del científico español contemporáneo Antonio de Ulloa (1716-1795), *Noticias americanas: entretenimientos físicos, históricos sobre la América meridional y la septentrional oriental* (Madrid, 1792).

Esta selección excepcional de textos indica que se trata de una colección no tanto de un coleccionista propiamente dicho, que disfruta con el mero hecho de tener y poseer, como de un estudioso con formación en ciencias naturales, conocimientos de química, mineralogía, numismática y glíptica. La reconstrucción de la biografía de su dueño, José Fontenelle, va a corroborar en cierto modo la lectura acerca de su personalidad y actividad extraída de estos dos inventarios⁵.

Josef Fontenelle, como firma en los documentos, o en realidad Josepe o Giuseppe Fontenelle, nació en Roma, probablemente en 1747. Era hijo del romano Pedro Fontenelle y de Doña Magdalena Machierre, natural de Siena. En Roma vivió el primer tercio de su vida y estableció su residencia familiar tras casarse con Matilde Pierimarchi, con la que tuvo una única hija, Teresa Fontenelle. En esta ciudad desarrolla su afición por las ciencias, y su conocimiento para el grabado y tasación de piedras finas.

Además de esta afición y de su formación en ciencias naturales, Fontenelle debía de ser un hombre con una cabeza dotada para las matemáticas y la técnica, cualidades que le permitieron diseñar una máquina para hilar la seda y montar su propia fábrica de hilazas. Según nos indica su expediente, perfeccionó el método de hilado del capullo de seda inventado años antes por el ingeniero y mecánico francés Jacques Vaucanson (1709-1782). Este, además del torno, inventó una bomba hidráulica y perfeccionó numerosas herramientas y autómatas. A su muer-

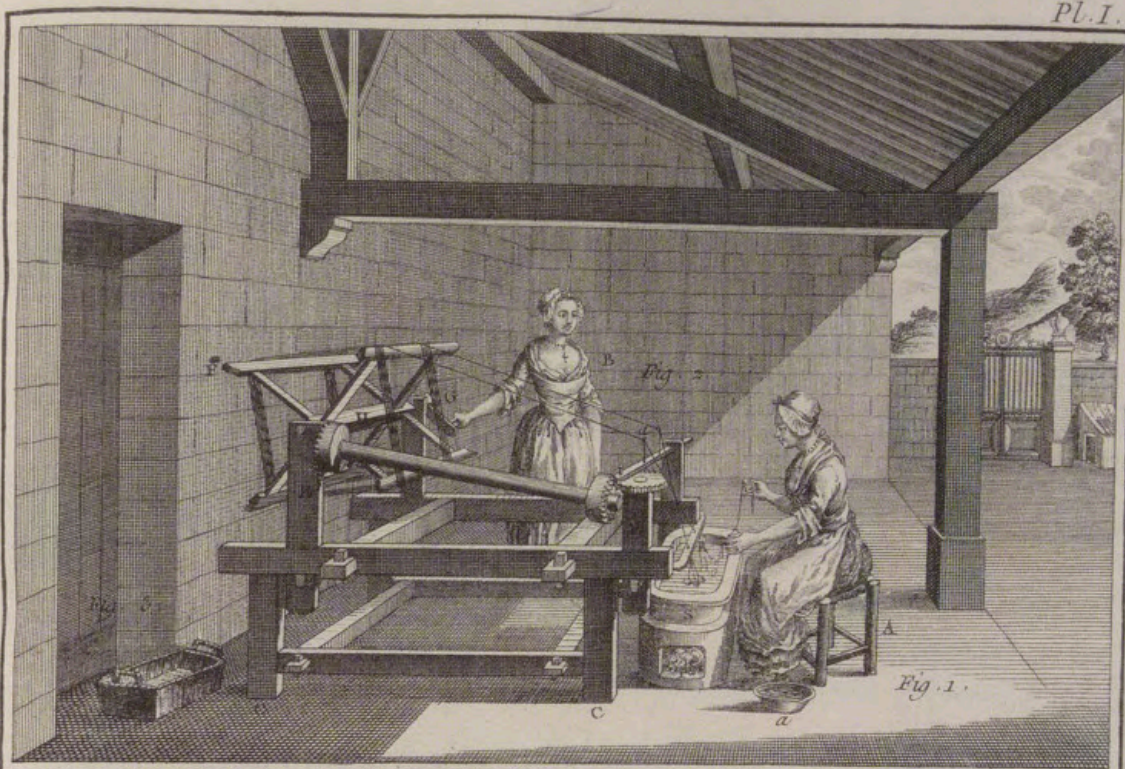
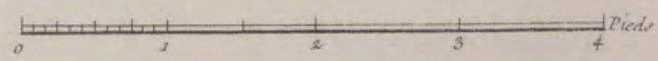
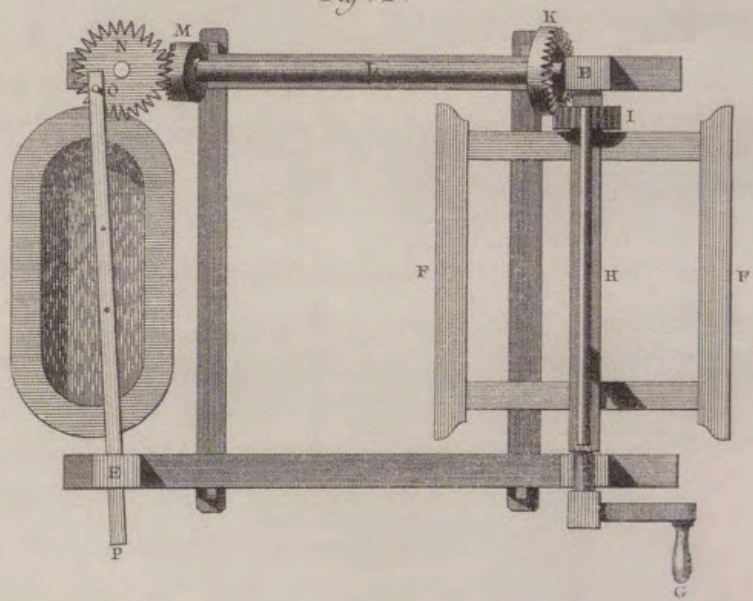


Fig. 2.



Eousrier Del.

Benard Fecit.

Soierie, Tirage de la Soie et Plan du Tour de Piémont.

A

Fig. 3. Lámina que reproduce el hilado de la seda y el torno piemontés en Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1751-1772, v. 28, Real Biblioteca, Sign. RB IV/1262, Madrid, Patrimonio Nacional.

te donó todas sus máquinas a Luis XVI, agrupando un fondo que estaría en la base del *Conservatoire des art et métiers*, algo similar a lo que Floridablanca pretendió hacer por consejo de Agustín Betancourt al fundar el Real Gabinete de Máquinas en España⁶.

El torno de Vaucanson perfeccionaba los tornos de hilado francés y piamontés. Introducía mejoras en las ruedas guía, la cuerda sin fin, los travesaños y las poleas, y la doble cruz en las cruzadas de la hebra. Este sistema se extendió rápidamente por Francia y el resto de Europa. Pero aunque confería a la máquina un mayor grado de perfección y permitía más rapidez en la operación y un mejor aprovechamiento de los capullos, el método no era perfecto y fue mejorado simultáneamente a su implantación.

Italia, con una importante producción sedera, contaba con varias zonas de producción, entre las que destacaban la Toscana, Sicilia y, principalmente, el Piamonte, cuyas hilanderas gozaban de fama por su pericia y su trabajo. La Corte de Turín dispuso un reglamento que atendía pormenorizadamente el proceso de la seda, desde la cría del capullo hasta el método de hilar y el torno de hilado, (véase figura 3), considerado el mejor hasta el invento de Vaucanson. Esto no significaba que no tuviera defectos e inconvenientes, originados principalmente por la madera de las ruedas, que fue uno de los aspectos mejorados por el francés⁷.

Según expone Fontenelle en un informe remitido a Su Majestad en 1790⁸, su método es una innovación al torno tradicional y al de Vaucanson. Las ventajas que ofrecía su sistema para el hilado eran básicamente las siguientes: el hornillo gastaba poca leña, no hacía humo, ni quemaba a las hilanderas ni sus ropas. La caldera permitía la destilación continua, lo que hacía que el agua se mantuviera siempre limpia y a nivel, de modo que resultaba muy cómodo y evitaba que el capullo suelto se confundiera con el que se hilaba. El canal o hilera por donde goteaba el agua de continuo y corría en las hebras no solo proporcionaba más brillo, sino que impedía que estas salieran enjutas a la cruzada, sin necesidad de que las hilanderas echaran agua, como lo hacían con otros métodos cuando hacía calor, porque si las hebras salían secas al elaborar el torcido, se abrían, con el consiguiente desperdicio de seda. La estufa diseñada por él para ahogar los capullos era más segura y eficaz que la que existía en otros hornos, pues en estos, al menor descuido, o se quemaban muchas porciones o salían mariposas. La máquina para hacer las cruces era muy fácil y daba las que uno necesitaba sin dejar motitas o filetes. Además, el método para calentar el capullo seco con un talego era más propio y de mayor utilidad que el de las demás fábricas de hilaza, porque con él no se desperdiciaba la borra o parte más grosera que despedía la batida. También era más sencillo el manejo de la máquina o torno para hilar. Por último, era un método fácil de aprender y enseñar y ahorraba personal, ya que solo requería una hilandera y dos discípulas.

El sistema de Fontenelle se desarrolla con éxito en Roma en los primeros años de la década de los ochenta. En 1783 algunos artesanos tejedores de seda confirman con satisfacción haber utilizado esta máquina de hilado. Los resultados, en lo que se refiere a la cantidad y calidad de la seda extraída y los tejidos elabo-

6. Para el establecimiento del Real Gabinete de Máquinas en España, véase J. López de Peñalver, *Descripción de las Máquinas del Real Gabinete*, Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (eds.), Madrid, 1991.

7. Una descripción detallada de los diferentes sistemas de tornos para el hilado se puede leer en el tratado anónimo francés *Arte de cultivar las morenas, el de criar los gusanos de seda y curar sus enfermedades y el de la hilanza de la seda en organcín, y preparación del hiladillo*, Madrid, 1776, pp. 277 y ss.

8. Un resumen de este informe, confirmado por el Notario del Real Sitio de Aranjuez, Manuel Sánchez, figura entre las certificaciones presentadas por el italiano al Monarca junto a sus memoriales y que forman parte de su expediente (AGP, Personal, caja 16.923, expdte. 15). Se conserva más completo en el manuscrito de la Real Biblioteca, signatura RB II/2218, folios 16-23. En el volumen, que pertenece a la colección de Censos realizados por Francisco de Zamora por orden del Conde de Floridablanca, se incluyen memoriales e informes sobre la industria textil en Cataluña, y varias cartas de la Condesa de Montijo fechadas en 1788 sobre fomento y protección del producto nacional.

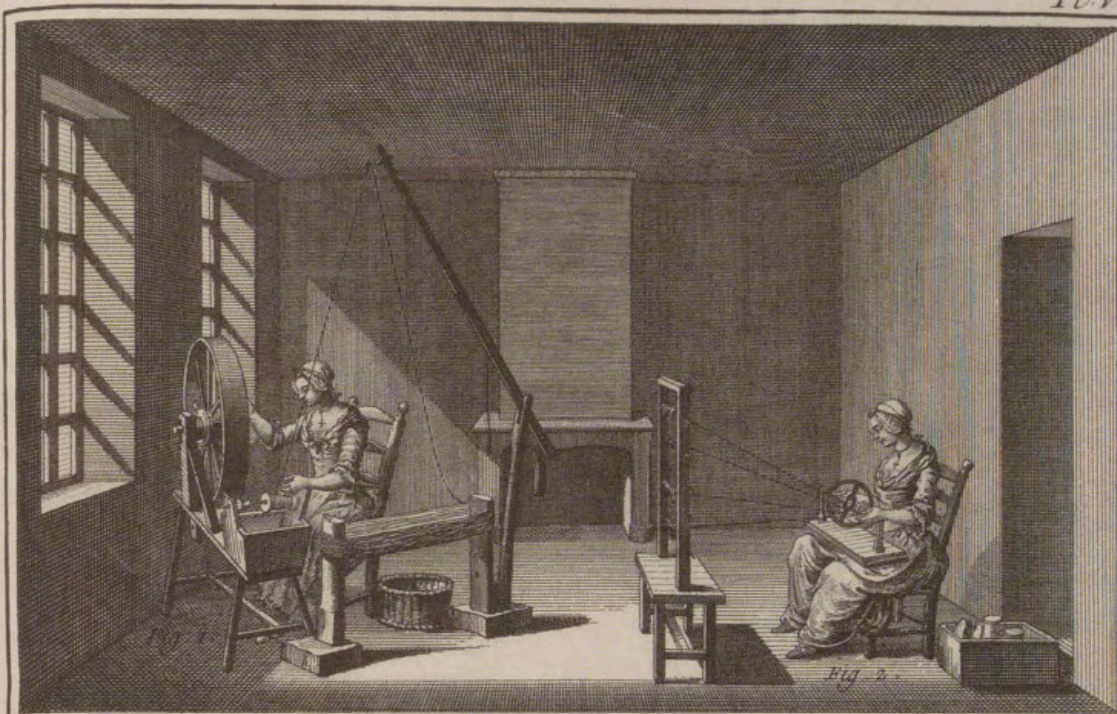


Fig. 7.



Fig. 5.

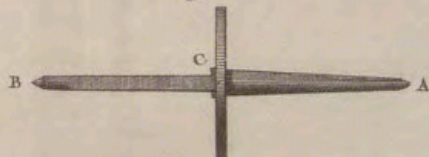


Fig. 6.

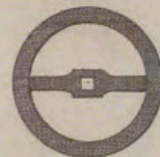


Fig. 4.



Fig. 2.

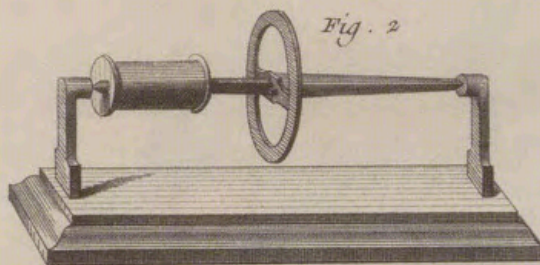
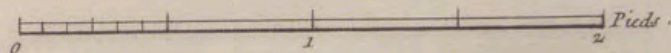
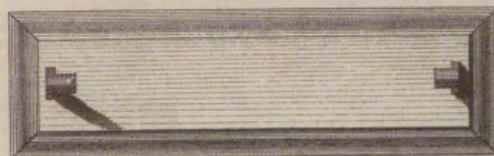


Fig. 3.



Fig. 1.



Goussier Del.

Benard Fecit.

*Soierie, Dévidage de la Soie sur le Tour d'Espagne,
 Doublage et développemēt de l'Escaladou.*

E

Fig. 4. Lámina que reproduce el hilado de la seda y el torno español, en Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1751-1772, t. 28, Real Biblioteca, Sign. RB IV/1262, Madrid, Patrimonio Nacional.

rados con ella, son inmejorables⁹. Esta buena acogida de su método en Roma anima a Fontenelle a trasladarse al principal centro manufacturero de Italia. Llega así a Turín en 1783 con la intención de dar a conocer su invento y lograr que su máquina de hilatura de la seda sea empleada por los artesanos que estén en disposición de invertir para innovar y mejorar su producto.

Ese mismo año la compañía sedera de Giovanni Maria Arnaud en Turín decide utilizar el método de Fontenelle para escaldar los capullos. Comprueba que con este sistema resulta más fácil para las hilanderas la operación de batir e hilar, porque permanecen más húmedos y menos quebradizos, con lo que se facilita el trabajo y se ahorra más de media onza de seda por arroba. Casi un año después, en julio de 1784, la Cámara de Comercio de Turín reconoce los logros del método de Fontenelle, por los que la *Accademia delle Scienze* de Turín le concede en 1785 la medalla de plata.

Fontenelle reside en la Corte piemontesa desde mediados de 1783 hasta la mitad de 1787. Durante ese tiempo da a conocer otra de sus facetas: la de experto Grabador en piedras finas. De ese modo entra al servicio del Rey de Cerdeña, Víctor Amadeo III de Saboya, casado con una hermana de Carlos III, María Antonieta de Borbón. Además, el Rey le ofrece la inspección general de las hilazas de seda de Piamonte y una pensión de por vida. Sin embargo, las expectativas de una fortuna más próspera le llevaron a trasladarse a España alentado por las posibilidades que le ofrecía la política de desarrollo industrial de Carlos III.

Los Borbones habían traído a España un deseo de reformar la política económica sobre la base del modelo francés. El Rey, apoyado en sus Secretarios Pedro Rodríguez Campomanes y José Moñino, Conde de Floridablanca, había emprendido una serie de reformas económicas que pretendían el fomento de las manufacturas y el desarrollo de la industria popular¹⁰: se abolieron las leyes que consideraban degradante el trabajo y la industria; se frenó la imposición de gravámenes y tasas por las máquinas y los artículos de lana, cáñamo y lino; se inició una política proteccionista para los productos nacionales, como guantes, capas, medias, muebles, etc., y se crearon sociedades para el fomento de las artes y las ciencias, la industria, el comercio y la agricultura.

La Corona española realizó costosas inversiones en infraestructura y complejos fabriles para la reconstrucción económica del país. No solo levantó y costeó muchas de estas factorías, sino que fue también el consumidor principal de las manufacturas elaboradas, lo que resulta evidente en la producción de las Reales Fábricas de Paños, cuyo destinatario exclusivo fue el Ejército; la Reales Fundiciones de cañones de Barcelona y Sevilla; o la Fábrica de Vidrios de La Granja, para cubrir las necesidades suntuarias de los Palacios de recreo. En el campo de las manufacturas de hilado de seda, (véase figura 4), la factoría más notable se levantó en Vinalesa, donde se pusieron todos los medios económicos y humanos para desarrollar el método de Vaucanson. Su Majestad concedió un Real Privilegio a Jacques Reboull para instalar en el reino de Valencia la hilaza de la seda según la invención del célebre maquinista francés. En 1769 Jacques y su hijo Guillaume Reboull establecieron los nuevos tornos en Vinalesa, a una legua de la ciudad de Valencia. Pero la hilaza de estos

9. AGP, Personal, caja 16.923, expdte. 15: «Nos, los infrascritos públicos negociantes, texedores de seda en Roma, habiendo sido por la pura verdad, requeridos mediante también nuestro juramento, certificamos que habiéndonos valido de las sedas hechas hilar del sr. dn. José Fontenelle, las habemos experimentadas de perfecta calidad, no solo torciéndolas, sino igualmente texiéndolas, de suerte que no se desperdicia de ellas más que uno por ciento, y a más de eso las telas salen mas hermosas, brillantes, iguales y fuertes. Habemos pagado dichas sedas, siendo crudas, esto es sin ser trabajadas y continuamos a pagarlas siete y ocho paolos romanos por cada libra de doce onzas nuestras más de qualquiera otra seda de las mejores que se hilan en esta plaza con método diverso del suyo. Podemos asegurar asimismo que si se hilasen (aunque así no pudieran convenir por esta plaza) mas finas de los siete u ocho capullos, como fácilmente se lograría en dicha hilaza sin estorbo alguno de las sobredichas maniobras, entonces se pueden ellas valuar diez paolos más por cada libra. Esto es lo que podemos deponer por nuestra propia experiencia y por la verdad en causa de ciencia habemos dado el presente testimonio. Roma y veinte y quatro de julio de mil setecientos ochenta y tres, Francisco Camilo Molinari, Clemente Sciolé, Vincenzo Pinchetti, Giacomo Lenzi, Vibaliano Zoleo, José de Dominicis».


10. P. Rodríguez Campomanes desarrolló su proyecto industrial en su conocido *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, 1774. Un año después publicó el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1775.



Fig. 5. Domingo de Aguirre, La Casa de Bacas en el R. Sitio de Aranjuez, grabado, Real Biblioteca, Sign. RB ARCH/CART/2 (84), Madrid, Patrimonio Nacional.

tornos no llegó a satisfacer completamente al Rey y al Ministro de Hacienda, Miguel Muzquiz. Por ello, en 1777, Reboull fue sustituido por Joseph Lapayese, individuo de mérito y número de la Sociedad de Amigos del País de Valencia, quien mejoró el sistema de Vaucanson y la hilaza de la seda¹¹.

En este contexto es fácil entender que Fontenelle recibiera el ofrecimiento del Conde de la Herrería, encargado de Negocios de España en Turín, apostando por la tecnología piamontesa. Fontenelle se instaló en Madrid en 1787, mientras que su familia quedaba en Roma. El Conde de la Herrería le puso en contacto con el Conde de Floridablanca, quien aprueba su método de hilaza de seda tras algunos meses de experimentos. Según consta en otro de los certificados del expediente, en julio de 1788, Floridablanca notifica a Fontenelle la orden que ha dado a los Directores de correos para que le paguen doce reales de vellón diarios hasta que verifique los resultados de la fábrica y pueda ofrecerle algo más sustancioso. El Ministro manda instalar una máquina modelo en las explotaciones del Real Sitio de Aranjuez, que el Monarca pretendía sirvieran como ejemplo característico de agricultura ilustrada. La propiedad más adecuada era la Casa de Vacas, llamada así por albergar una vaquería, con vacas de todo tipo y búfalas que debían abastecer al Rey de mantequilla, *mozzarella* y requesones (véase figura 5). En la dehesa

11. Para la historia de esta fábrica de hilaza de seda de Vinalosa y del establecimiento en España del método de Vaucanson, véase J. Lapayese, *Tratado del arte de hilar, devanar, doblar y torcer sedas según el método de Mr. Vaucanson*, Madrid, 1779. Una historia complementaria en la introducción que hace Francisco Ortells y Gombau en su *Disertación descriptiva de la hilaza de la seda según el antiguo modo de hilar y el nuevo llamado de vocanson*, Valencia, 1783. Véase .

12. Una descripción de estos terrenos en J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, pp. 276-284 y 359-362.

13. Véanse las razones de gasto y cuentas del año 1788 por este concepto que se conservan en el AGP, sección Aranjuez, caja 1.747, expdte. 4; AGP, sección Aranjuez, caja 1.741, expdte. 1.

14. Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, Madrid, 1984, *sub voce*, una de las varias acepciones de *apear* es «sostener provisionalmente con armazones, maderos o fábricas, el todo o parte de algún edificio, construcción o terrenos».

15. La *tajea* es una «obra de fábrica, pequeña, para dar paso al agua por debajo de un camino», *ibidem*, *sub voce*.

16. Véase igualmente en el AGP, sección Aranjuez, caja 1.775, expdte. 2.

17. El Cortijo, como ubicación de la fábrica de hilaza, es mencionado en la súplica que Fontenelle dirige a José I en febrero de 1809 (véase AGP, Personal, caja 16.923, expdte. 15): «Vista después dal conde de Florida-Blanca la habilidad del exponente en el nuevo método de hazer hilar la seda, de que se puso un modelo en Aranjuez, después de 27 meses de experimentos, de que presenta copias de los certificados, le aumentó otros 30 reales diarios, pero como era la mitad de lo que se le había prometido, recurrió para los otros 15 mil; (...) pero como en este tiempo fue quitado dal ministerio dicho conde, se suprimió dal duque de la Alcudia la hilaza de seda en Aranjuez, mediante una cesión que el Rey hizo del cortijo al susodicho duque y así quedó el exponente sin sueldo de los 42 reales diarios por 4 meses».

18. Las razones de la elección de Valencia para la instalación del método de Fontenelle tienen que ver con el despegue de la manufactura de seda en la región en este momento. Véase *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Cat. Expo., Fundación Bancaria, Madrid, 1997.

de Campo Flamenco se habían plantado los álamos negros y las moreras de las que extraer los capullos para hilado de seda¹². Todas las obras eran manejadas por los señores Secretarios de Estado y del Despacho Universal. En virtud de una Real Orden de 7 de febrero de 1788, entre los años 1788 y 1789 se llevan a cabo en la Casa de Vacas y Campo Flamenco obras de reparación de las cámaras para aumentar la producción de la cría de seda¹³. Las obras de mejora para la composición y arreglo de las piezas que se están componiendo en la Casa de Vacas para los hornos de la hilaza de seda comienzan a finales de mayo de 1790. Se contratan carpinteros para el apeado de suelos¹⁴, y albañiles para el derribo de tabiques y chimeneas, tapado de puertas y ventanas y apertura de otras nuevas. Se adecuan el salón y otras piezas para instalar el horno, las estufas, estantes y chimeneas para la hilaza de seda. Preparan las canastas de caña, excavan una tajea¹⁵ y pocillos para traer agua hasta la fábrica¹⁶. Aunque Fontenelle en sus memoriales hace referencia también al Real Cortijo de San Isidro, no existe documentación que avale la existencia de explotaciones de seda en este cercado¹⁷.

Floridablanca hizo venir a varias personas de diferentes regiones españolas con tradición manufacturera para que trabajasen las sedas que habían producido los gusanos de Aranjuez. Conocemos nombre y procedencia de los cuatro primeros trabajadores: Tomás Catalán, natural de Murcia; Antonia Romero y Francisca Romero, de Valencia; y Francisca González, de Talavera. Desde julio de 1790 hasta el 7 de octubre del mismo año trabajaron en la Real Casa de Vacas según el método de Fontenelle. La idea de Fontenelle era que estos, una vez instruidos perfectamente en todas las maniobras de su método, enseñaran a otros, de forma que se pudieran establecer nuevas fábricas. Cada año se aumentaría el número de aprendices y jornaleros, de suerte que en seis u ocho años se podría extender el nuevo método de preparar, hilar y torcer las sedas a todas las provincias de España.

Ese año de 1790 Fontenelle es nombrado Director de la Fábrica de Hilazas del Real Sitio de Aranjuez. La idea de Floridablanca era concederle la Dirección General de Hilazas de Seda de España, como Fontenelle solicitaba. Además, proponía que se le concediera el establecimiento y dirección de una Fábrica Real en Valencia¹⁸ de cien hornillos, con las máquinas e instrumentos necesarios para torcer las sedas, etc. Las expectativas que ofrecen los primeros resultados de la Fábrica son muy buenas. Sin embargo, las dos asignaciones que le conceden, una de doce reales de vellón diarios de mostrencos y otra de treinta reales de vellón diarios por correos, no alcanzan la inicial prometida por el Vizconde de 30.000 reales de vellón anuales.

En cualquier caso, el experimento parece funcionar, lo que permite acometer mejoras en la fábrica, ampliar la maquinaria e instalar adecuadamente a las mujeres contratadas para la hilatura. Así, en julio de 1791, se contratan tres carpinteros bajo la dirección del maquinista, y un albañil para hacer una nueva estufa y componer los hornillos y cañones para que salga el humo. Ese mismo mes se construyen máquinas y tornos nuevos, y levantan en el alojamiento del Director un tabique para una alcoba y despensa. Entre la documentación se conserva, además, la cuenta y razón de la obra que el maestro tornero Eugenio González realizó en las máquinas de seda de la Casa de Vacas del Real Sitio de Aranjuez de orden de José



Fig. 6. Don José Moñino, Conde de Floridablanca, grabado en Retratos de Españoles ilustres con un epitome de sus vidas, 1791, Real Biblioteca, Sign. RBV/1554, Madrid, Patrimonio Nacional.

Fontenelle. El 4 de junio de 1791 Fontenelle confirma el recibo del trabajo acabado y el 10 encarga a Cristóbal Canosa sesenta canastas, cincuenta varas de cordel retorcido, dos libras de bramante del más limpio, un reloj alemán con ruedas de metal, una campanilla para llamar a las mujeres, papel, pluma, tinta y arena. La cuenta asciende a 995 reales de vellón, que, unidos a los 600 que le dio el Conde de Floridablanca para los gastos de viaje de las mujeres hilanderas que venían de Valencia, suman 1.595 reales de vellón. Pero, además, el 25 de junio de 1791



Fig. 7. Rafael Esteve y Agustín Esteve, Carlos IV y María Luisa, grabado según pintura de Goya, 1800, Biblioteca Nacional de España, BNE, IH 1712-50, Madrid.

Fontenelle solicitó a José Magán, Administrador del Real Hospital de San Carlos, que le procurara las ropas y demás muebles que se habían comprado para la hilaza de la seda en la Casa de Vacas, y cuyo detalle permite calcular el número de personas que trabajaron en principio en la fábrica: «5 camas de madera, 5 mesitas de pino usadas, 10 sillas de espadaña, 9 cubos herrados, 5 colchones de lana, 10 fundas de lana, 14 sábanas del Bierzo, 6 velones de hoja de lata, 5 mantas de Palencia, 3 esponjas grandes, 12 escobas con su palo y 20 cazuelas de barro». El 15 de julio le vuelve a escribir pidiendo jergones de estopa para las camas de las hilanderas. La petición fue atendida por el Administrador del Real Hospital el 22 de julio¹⁹.

Se abastece de la seda hilada en Aranjuez a la fábrica de tejidos de medias de seda del Real Hospicio de Madrid. Tanto su Director, Sebastián Rius, como uno de sus oficiales, Francisco Terrón, declaran que la seda suministrada por el Conde de Floridablanca era de excelente calidad. Por ello se trabajaron algunos pares de medias para el Rey, que quedó totalmente satisfecho.

19. Véase AGP, Aranjuez, caja 1.767, expdte. 2.

Sin embargo, con el relevo de Carlos III por su hijo Carlos IV en diciembre de 1788, comenzaron a emerger los problemas del país que no habían sido resueltos en el reinado anterior, y que progresivamente se iban traduciendo en una crisis total en lo político, lo moral y lo económico. Paulatinamente, la Monarquía perdió el prestigio del que gozaba, en parte por las liviandades y caprichos de la Reina, y en parte por la debilidad del Rey, incapaz de demostrar autoridad y frenar la soberbia de su Privado Godoy.

Aunque Carlos IV mantuvo en un principio a Floridablanca, (véase figura 6), este fue sustituido en 1792. Tras su caída, el Conde de Aranda mantuvo en el cargo a Fontenelle y a todos los Directores de las otras empresas del Real Sitio de Aranjuez (Real Orden de Su Majestad al Conde de Aranda de junio de 1792). Sin embargo, su sustitución en noviembre por Manuel Godoy provoca la interrupción de todos los proyectos. El plan de desarrollo agrícola y fabril del Real Sitio de Aranjuez es uno de los primeros en paralizarse por las grandes pérdidas que reportaba a la Corona. Con la idea de liberarse de tal carga, Carlos IV decidió arrendar los terrenos del Real Cortijo en 1794, aunque se los cambió a Manuel Godoy por la huerta de La Moncloa en Madrid. La recién instalada Fábrica de Hilazas de Seda en la Casa de Vacas se cierra y con ello concluye el proyecto de Fontenelle.

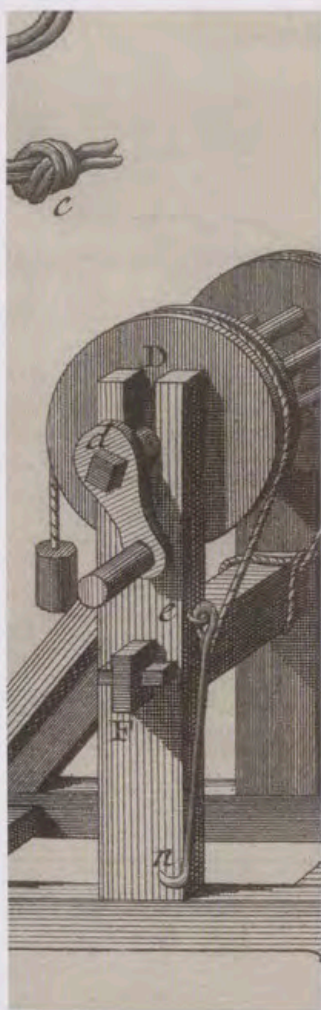
Al malograrse el propósito por el que había venido a España, Fontenelle se vio obligado a servirse de sus conocimientos en piedras preciosas y su habilidad como Grabador. Durante el tiempo que estuvo en Turín en la Corte de los Reyes de Cerdeña, Fontenelle había grabado varios retratos para Sus Majestades los Reyes; trabajos por los que era tan apreciado y estimado, que llegó a percibir una asignación como Grabador de piedras finas de más dieciséis mil reales anuales.

Nada más subir al trono Carlos IV en 1788, (véase figura 7), habían comenzado las adquisiciones y encargos de orfebrería para satisfacer la afición de su mujer, la Reina María Luisa de Parma, por las joyas, (véase figura 7), los diamantes y las perlas. El Rey procuraba complacer sus gustos adquiriendo piedras de excepcional tamaño y valor y contratando los servicios de orfebres como Leonard Chopinot, y diamantistas, como Juan Soto²⁰. Tan pronto como Fontenelle dio a conocer sus cualidades de Grabador en piedras finas, Carlos IV reclamó sus servicios. En mayo de 1791 el Conde de Floridablanca le solicitaba ya para hacer una tasación de camafeos y medallas antiguas para Su Majestad.

Fontenelle ofreció a los Reyes algunos retratos en camafeos y hueco que había realizado de la Familia Real en 1791. En concreto sendos retratos de Sus Majestades los Reyes en camafeos y en hueco, otro retrato de Fernando VII a la edad de siete años y otros de sus hermanos los Infantes Carlos María Isidro a la edad de tres años y María Isabel con dieciocho meses. De este modo logró que Carlos IV le nombrara, «en atención a su acreditado talento», Grabador de Cámara en piedras finas el 19 de febrero de 1793²¹. Además, le concedió un sueldo de 6.000 reales de vellón anuales. Quedó establecido que las obras en piedras finas que ejecutara el Grabador fueran pagadas aparte. Fontenelle solicitó a Su Majestad el 7 de marzo de 1793 que le concediera la gracia de usar el uniforme de los Escultores de Cámara, para que de ese modo se le reconociera como un miembro de su servicio, gracia

20. En AGP, Fernando VII, caja 1, se conserva un *Libro cuaderno en que están anotadas todas las alhajas de la Reina nuestra señora María Luisa depositadas en cuatro papeleras numeradas y con distinción de las de la Corona y las de Su Majestad en particular tales como existían en Madrid en 23 de julio de 1800*. En la gaveta núm. 19 se describen los camafeos de la Reina. El poco detalle en la descripción y la falta de cualquier referencia a los joyeros u orfebres hace difícil reconocer las piezas que pudo hacer Fontenelle para Carlos IV y su mujer. Al fallecer los Reyes en Italia, Fernando VII se apresuró a reclamar junto a los cuadros, libros, etc., «todas las joyas, alhajas y plata labrada». Al llegar a Madrid se reconocieron todas las piezas que se llevaron de España cuando fueron a Francia, salvo la falta de algunas que hubo que vender en Francia por razones de urgencia. Para este y otros aspectos del coleccionismo de Carlos IV, véase A. Perera, «Carlos IV, mecenas y coleccionista de obras de arte», *Arte español*, XXII, 1958, pp. 5-35.

21. El juramento de José Fontenelle como Grabador en piedras de Su Majestad se conserva en AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15, 1, entre las Reales Órdenes y del Sumiller de Corps. El juramento está impreso, mientras que el nombre del exponente, así como el cargo o título que le concede Su Majestad, la fecha (19 de febrero de 1793), y la certificación del Sumiller de Corps, el Duque de Frías, están manuscritos.



22. Véase AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15, 1, en Acuerdos del Ministro de Gracia y Justicia con Su Majestad.

23. Clavijo entró en el gabinete en 1777 para elaborar los índices y ejercer como Secretario para la correspondencia del Reino. En 1794 asumió la dirección interina del gabinete, y cuatro años después ejerció el cargo en propiedad. Como Vicedirector, editó la revista *El Pensador* y tradujo la *Historia natural, general y particular* del Conde de Buffon, Madrid, 1785-1805. Protegió desde el Real Gabinete de Historia Natural a Christian Herrgen y los hermanos Thalacker, mineralogistas alemanes con cuya presencia Fontenelle tal vez perdió la oportunidad de trabajar en el gabinete.

que el Rey le dispensó el 20 de marzo²². Por último, el 20 de noviembre de 1793 fue nombrado Académico de Mérito de Bellas Artes de San Fernando, y su expediente figura entre los Profesores de Bellas Artes del reinado de Carlos IV, junto al de otros insignes artistas como el Grabador Manuel Salvador Carmona.

El 9 de noviembre de 1793, el Rey, a través de Manuel Godoy, le envía a Alemania e Italia para que compre piedras para hacer camafeos. Le otorgan una ayuda de 6.000 reales de vellón para el viaje y un pasaporte en el que se indica que solo compre piedras de particular belleza y que las adquiera a través de los Ministros de Su Majestad en el extranjero. Se le da permiso también para traerse a su familia de Roma, pero con la obligación de regresar a finales del mes de mayo del año próximo.

Fontenelle cumplió con el encargo. Además, gracias a sus conocimientos de mineralogía, trajo de Alemania tres cajones de piedras de propiedades particulares que fueron depositadas en el Real Gabinete de Historia Natural, fundado por Carlos III en 1752. Las piezas quedaron para su análisis y clasificación en manos de José Clavijo y Fajardo (1726-1806), que desde 1794 era Director del centro²³. Al acto, que tuvo lugar en enero de 1795, asistió Fontenelle por orden de Godoy.

Allí estuvieron depositadas al menos cinco años. El 18 de julio de 1800, Mariano Luis de Urquijo que, junto con Francisco Saavedra, estaba al frente del Gobierno provisional de 1798 a 1800 en sustitución de Godoy, dio una orden para que los tres cajoncitos con las piedras traídas por Fontenelle se trasladaran al Real Sitio de San Ildefonso para que las viera Su Majestad.

En años sucesivos Fontenelle es requerido para tasar trabajos ajenos. El 10 de mayo de 1802, el Rey le manda llamar a Aranjuez para que vaya a ver dos camafeos y a tasarlos. De la documentación conservada en el expediente se deduce que siguió trabajando en la Corte como Grabador en piedras finas y disfrutando de las asignaciones como Grabador y Director de la Fábrica de Hilazas de Seda de Aranjuez hasta su muerte, aunque con alguna breve interrupción ocasionada por los sucesos políticos del país.

En febrero de 1809 Fontenelle dirige a José I un memorial, el primero que escribe, en el que cuenta su historia, su llegada a España para dirigir una Fábrica de Hilazas y su posterior nombramiento como Grabador de Su Majestad. Suplica que se le paguen los sueldos que no ha cobrado desde hace ocho meses y que se le mantenga en este puesto de Grabador o cualquier otro honorífico que Su Majestad considere, porque, además de Grabador y conocedor de la hilaza de seda, es experto en Historia Natural.

El memorial surte efecto. Entre 1808 y 1811 hay varias disposiciones y despachos de José I confirmándole en el cargo de Grabador de Cámara, con el goce de las tres asignaciones que disfrutaba con anterioridad. Pero la derrota de Napoleón y el cambio de Monarca en nuestro país en 1813 influyen en el desarrollo en la gestión de sus asignaciones.

Cuando Fernando VII vuelve del exilio en marzo de 1814, Fontenelle le dirige el 23 y 29 de mayo dos extensos memoriales, a los que adjunta una copia de las certificaciones que ya presentó a José I, en las que da cuenta de toda su peripécia y experiencia en la Corte española. El Grabador solicita que se le pongan al

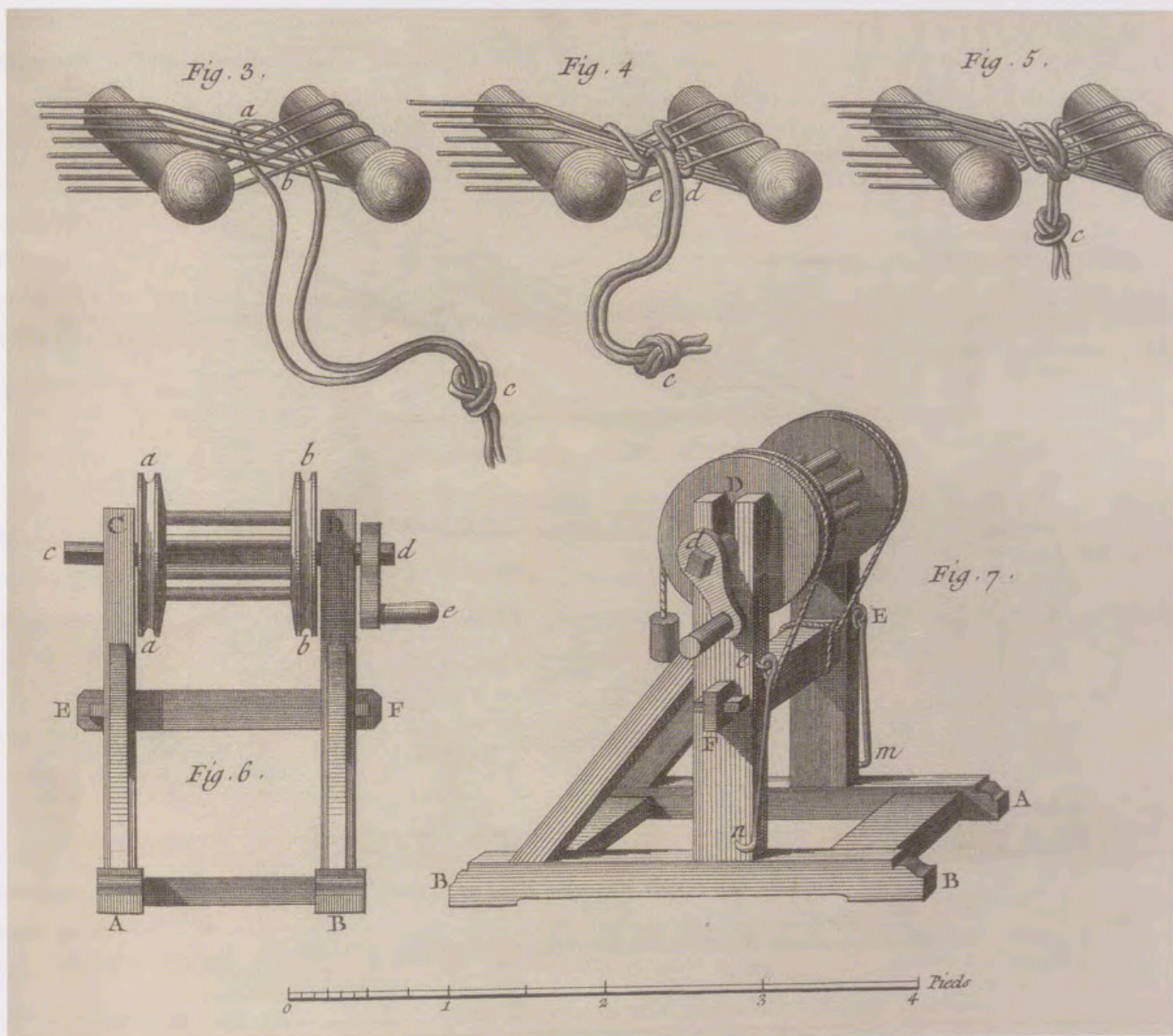
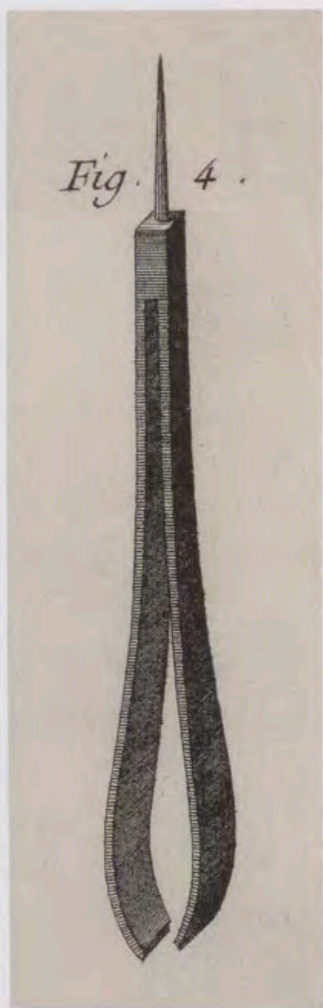


Fig. 8. Lámina que reproduce el hilado de la seda y la manera de «hacer el torcido» en Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Detalle, París, 1751-1772, v. 28, Real Biblioteca, Sign. RB IV/1262, Madrid, Patrimonio Nacional.

corriente los pagos de las tres asignaciones que su padre tuvo el honor de concederle y le renueve en el puesto de Grabador. Para ganarse su favor, Fontenelle le hizo entrega el 26 de mayo de 1814 de un retrato en piedra de ágata cornalina de dos colores que había realizado en cera con ocasión de su subida al trono y que no pudo entregarle por su precipitada salida a Francia. Fontenelle guardó esta piedra con su retrato durante sus seis años de ausencia. El camafeo fue del agrado de Su Majestad, según le comunicó el Duque de San Carlos²⁴ al propio interesado. Tras lo cual el Rey le confirmó en su destino de Grabador (26 de junio de 1814) con el goce de las tres asignaciones.

Como ocurrió con otros muchos ciudadanos, Fontenelle tuvo que presentar certificados de su buena conducta durante el período de dominación francesa. En un documento de octubre de 1814, Eusebio María Balbi, Alcalde del barrio de la Cruz de Madrid, donde residía Fontenelle desde 1811, afirmaba que durante la dominación francesa Fontenelle había observado una conducta muy española y no había

24. El Duque de San Carlos era José Miguel de Carvajal Vargas y Manrique. Fue Mayordomo Mayor del Rey Fernando VII. Su expediente personal, en AGP, Personal, caja 954, expdte. 2.



intervenido en gestiones ni relaciones que tuvieran conexión con el Gobierno intruso. En la misma fecha, Juan Antonio de Alisedo, Alcalde del barrio de Buenadicha, en el Cuartel de Maravillas, certificó la misma buena conducta de su antiguo vecino.

En enero de 1815 Fontenelle indica en un nuevo memorial que ha realizado nuevos camafeos para Su Majestad. Está dispuesto a esmerarse en el diseño para recuperar su posición y el favor del Monarca. Para ello lo representa, según indica en su memorial²⁵, como a un Hércules que sujeta una pata de león. Hércules simboliza el poder y la lucha mantenida por Su Majestad contra la Constitución y los liberales, mientras que la pata del león simboliza España sometida al Rey. La corona de laurel indicaría que los Reyes de España son Emperadores de México. En el reverso del camafeo figuraba la siguiente inscripción: *Ferd.º VII Herculi II / quod avita regna / forti et infractò animo / recuperavit / Fontenelle ad perp(etuam) Rei / mem(oriám) Glittographia / arte sculp(sit). Dat et dedicat / anno dni MDCCCXIV.*

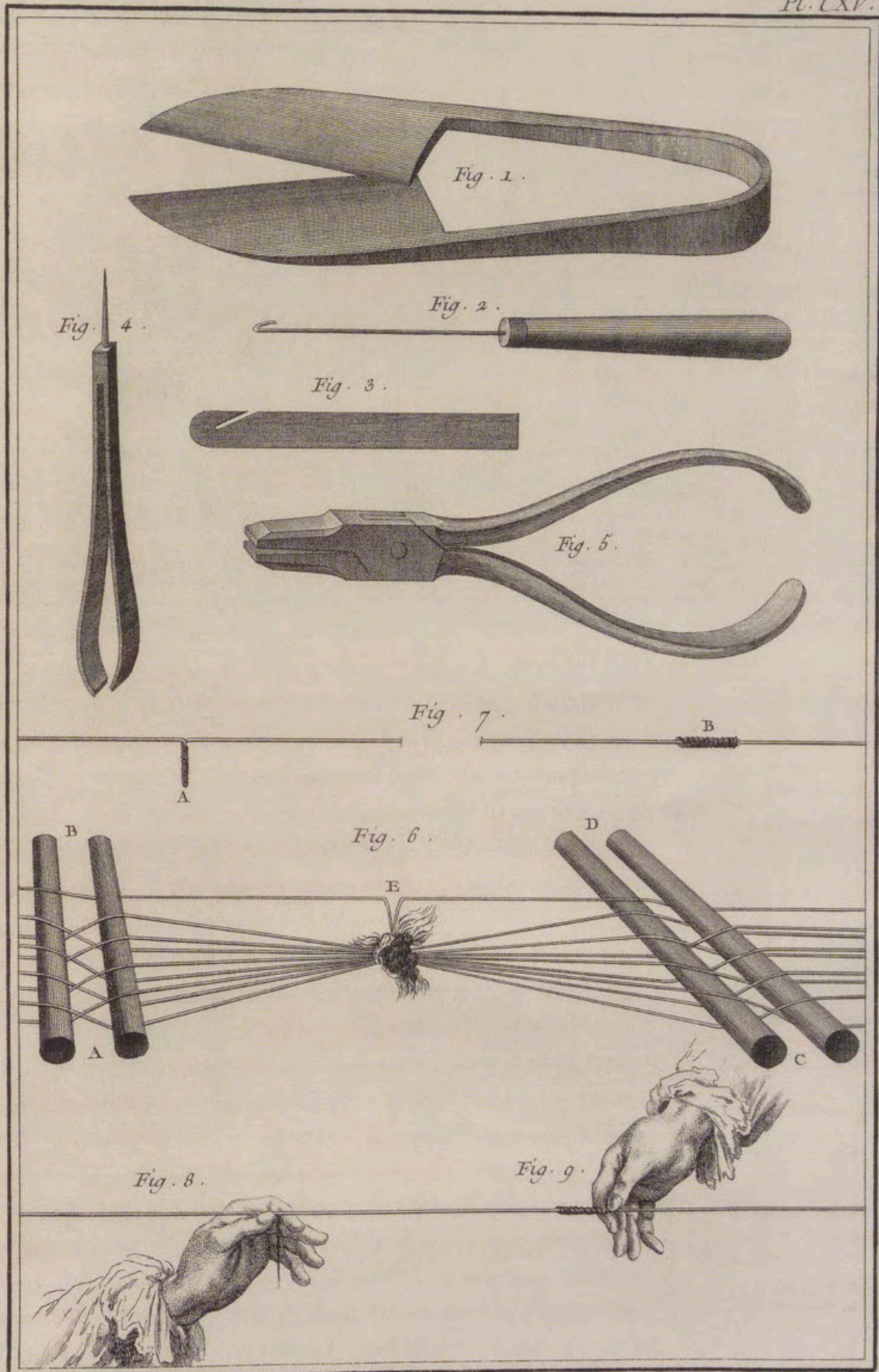
Había hecho también otro camafeo más pequeño con el retrato de Su Majestad con la diadema, al estilo godo, en una turquesa de las mayores que el Grabador había podido encontrar. Se lo presentó al Rey el 23 de diciembre de 1814; pero, como el mismo Grabador señala, Su Majestad tenía prisa por dar un paseo y no tuvo tiempo de ver el regalo. Supo después por el Duque de San Carlos que el retrato había sido de su agrado. Por ello se atrevió a pedir que le pagara por separado las obras y, si no, que tuviera a bien concederle alguna ayuda de costa para poder seguir trabajando.

Fue necesario que Fontenelle presentara varios memoriales de súplica más y un nuevo retrato para que fuera recompensado. El nuevo retrato, el cuarto, fue ofrecido a Su Majestad el 2 de noviembre de 1815. Esta vez se trataba de un ágata de Islandia muy grande de dos colores. Fontenelle debió pensar que el Rey se avendría más fácilmente al pago de cuatro piezas que de una sola. Pero se equivocó, porque cuando la Junta de Gobierno ordenó hacer una tasación de los cuatro camafeos, el precio del camafeo mayor se tasó en 6.000 reales de vellón, y el del más pequeño, en 3.000. El resultado de la tasación había sido muy desfavorable para Fontenelle, ya que no solo las cuatro obras fueron tasadas a la baja, sino que el Rey decidió pagarle solo tres mil reales por dos de los cuatro camafeos. El 16 de marzo de 1816 dirige una nueva súplica exponiendo su caso y sugiriendo que tal vez se había producido un error en la tasación, ya que la cantidad otorgada de 3.000 reales no serviría ni para cubrir los gastos de las piedras ni del diamante de veinte quilates utilizado para labrarlas.

Fontenelle siguió reclamando sin éxito, ya que el 17 de abril de 1816 Santiago Masarnau y Torres, Secretario en ese momento de la Mayordomía Mayor, envía un despacho al Sumiller de Corps para que comunique a Fontenelle que el Rey no había querido revisar la cantidad que le había otorgado inicialmente.

A partir de ese momento no hay más memoriales de súplica ni solicitudes reclamando pagos atrasados, bien porque Fontenelle decidiera no arriesgar su ya mermada economía y no ejecutara ninguna obra más o bien porque, tras un período inicial de consolidación del nuevo Monarca, quedara asentado en su cargo y se estabilizara el protocolo y mecanismo de pago de sus asignaciones.

25. Para los cambios en la manera de representar o retratar a los Monarcas en este período, véase el artículo de M. Mena Marqués, «Goya y la familia de Carlos IV», en M. Mena (ed.), *Goya: la familia de Carlos IV*, Madrid, 2002, pp. 67-194.



Goussier Del.

Benard Fecit

Soierie, Différens Outils et Maniere de Tordre une nouvelle Chaîne. Z Z Z

Fig. 9. Lámina que reproduce diferentes útiles para hilado y manera de torcer una hebra en Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, París, 1751-1772, v. 28, Real Biblioteca, Sign. RB IV/1262, Madrid, Patrimonio Nacional.

En enero de 1816 José Fontenelle firmó un poder notarial a favor de Santiago Munar, portero de la Contaduría de la Real Casa²⁶, para que pudiera cobrar en su nombre la asignación que disfrutaba como Grabador de Cámara o cualquier otra cantidad que en la Tesorería de Palacio se le debiera abonar en lo sucesivo por obras que hiciese como Grabador o en cualquier otro concepto. En junio de 1818 Fontenelle, con 71 años, hace un nuevo poder notarial, esta vez a favor de Gerónimo Silici, Escultor del Real Taller de origen genovés²⁷, en el que autorizaba a su amigo el cobro de sus asignaciones.

Fontenelle había enviudado en julio de 1804, al fallecer en Roma su mujer, Matilde Pierimarchi²⁸. Desde la muerte de su esposa, el Grabador vivía con su ama de llaves Jacinta de Marín. En 1827, casi octogenario²⁹, solicitó al Monarca su autorización para contraer matrimonio con ella. La autorización se le concedió el 30 de enero y Fontenelle remitió entonces una nueva solicitud para que la que iba a ser su nueva esposa tuviera derecho, tras su muerte, a disfrutar de los beneficios del Montepío de la Real Casa en concepto de viudedad. Pero el Rey deniega tal petición. Así se lo comunica al interesado el Sumiller de Corps el 7 de marzo de 1827.

Fontenelle falleció el 18 de enero de 1830 a la edad de 83 años. Fue enterrado en uno de los nichos del cementerio extramuros de la Puerta de Toledo, según testimonio de Felipe Borderes Montenegro, Teniente Mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid. Dejó hecho testamento a favor de su única hija, Teresa, casada con Luis Poulveroci, o en su defecto, en favor de su nieta Adelaida.

Teresa Fontenelle siguió reclamando el pago de algunos créditos de consideración a su favor. Pidió, además, que se le reconociera el cobro de los 2.000 reales anuales que se le debían en concepto de viudedad de los fondos de Montepío de la Real Casa y que se le habían negado a la viuda, la tercera parte del sueldo de 6.000 reales que disfrutaba su padre y la mesada de supervivencia. La hija recibió finalmente en nómina de socorro de supervivencia 500 reales de mesada, más otros 2.000 reales (que luego quedaron reducidos a mil) en concepto de viudedad.

La biografía aquí esbozada corrobora lo que los dos inventarios conservados en la Real Biblioteca apuntaban sobre la personalidad de José Fontenelle. Todo el conjunto ha permitido elaborar un modesto capítulo sobre el coleccionismo privado en la época de Carlos IV y Fernando VII. Explica, además, la presencia de estos dos inventarios en la actualidad en la Real Biblioteca a la que pudieron llegar bien en forma de donación de un criado de Su Majestad o como parte de la dispersión y venta de las otras piezas del gabinete. Sabemos³⁰ que la colección de minerales y conchas de Fontenelle era muy apreciada en Madrid y considerada como una de las mejores entre los particulares, tanto por el sistema de organización como por lo copioso y rico. También era apreciada por las antigüedades que contenía. Por el momento desconocemos cuál fue el paradero de muchas de las piezas, aunque sin duda no faltarían particulares o incluso instituciones, como el Gabinete de Historia Natural, interesados en adquirirlas.

En lo que se refiere al monetario formado por 12.000 monedas antiguas de serie cronológica, Fontenelle lo vendió al Príncipe del Brasil, Don Juan, el futuro

26. Su expediente personal está en AGP, Personal, caja 2.705, expdte. 19.

27. Su expediente personal está en AGP, Personal, caja 1.000, expdte. 3. Véase, además, AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15, 1, «escultores».

28. En AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15, 1, entre los Acuerdos del Ministro de Gracia y Justicia con Su Majestad hasta el año de 1808, figura una petición de José Fontenelle al Sumiller de Corps, el Marqués de Ariza, realizada en Madrid, el 9 de julio de 1804, para que se dignara concederle su permiso para llevar el luto correspondiente por el fallecimiento de su mujer, Matilde Pierimarchi, en Roma.

29. En la súplica que dirige al Rey en febrero de 1827 dice tener 76 años; pero en la partida de defunción de enero de 1830 se dice que falleció con 83 años, sin duda la edad correcta. Es probable que Fontenelle, para favorecer a su nueva esposa y que se le concedieran los beneficios en concepto de viudedad, alegara tener menos edad de la que en realidad tenía.

30. Estos datos se hallan en la súplica que remite Fontenelle a José I el 5 de febrero de 1809 nada más hacer su segunda entrada en Madrid.

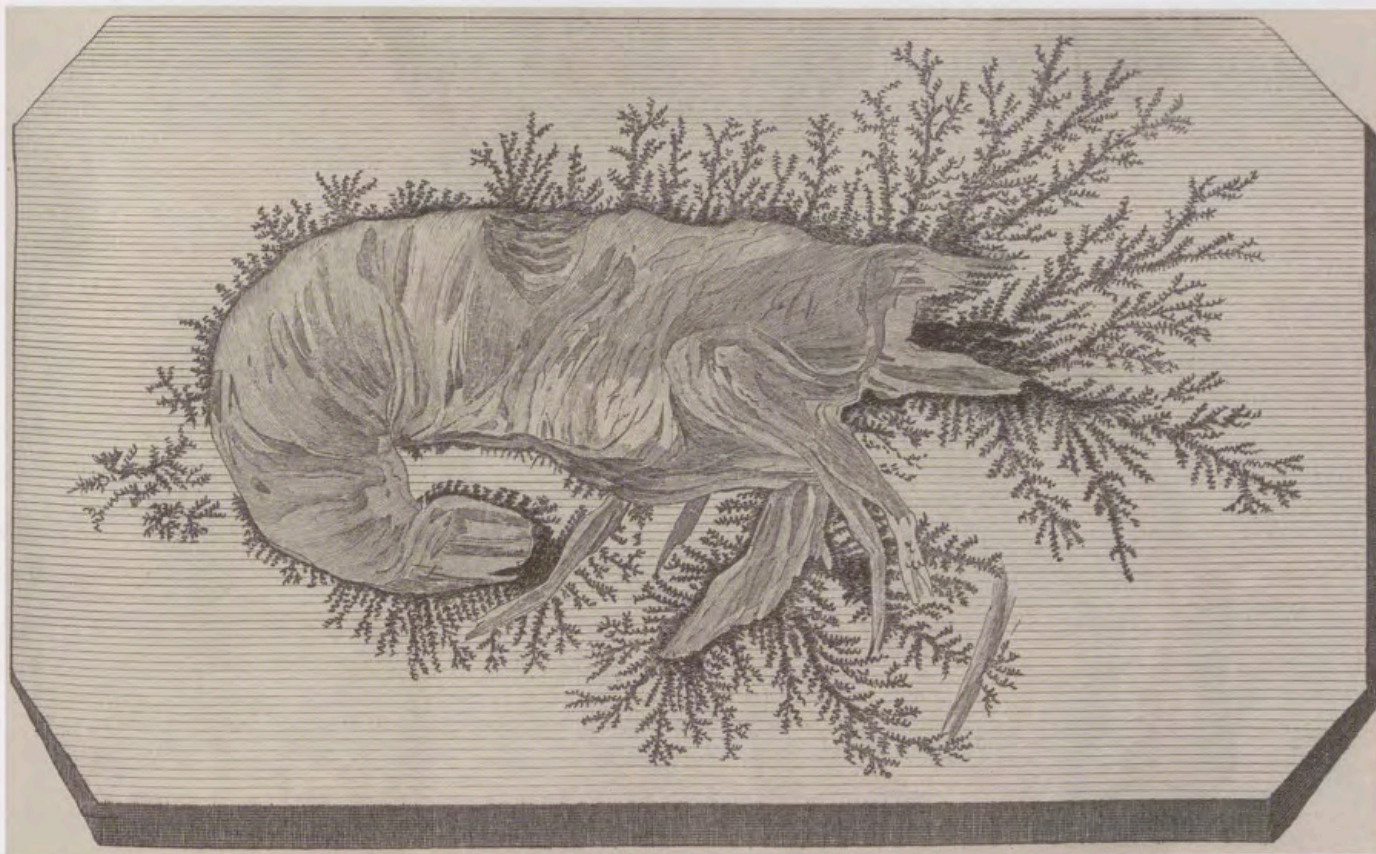


Fig. 10. Lámina que reproduce un fósil en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Detalle, Paris, 1751-1772, v. 23, Real Biblioteca, Sign. RB IV/1258, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Juan VI de Portugal. Probablemente, la venta tuvo lugar antes de que el Príncipe, acompañado de su esposa Carlota Joaquina de Borbón, hermana del Rey de España Fernando VII, su prole y su séquito, huyera a Brasil en diciembre de 1807 ante el temor de la invasión napoleónica.

En cuanto a los libros, también su huella es difícil de rastrear. En 1815 el Rey Fernando VII había nombrado a Baldiri de Riera y Cantallops Bibliotecario numismático, a cambio de su monetario. Muchos de los libros que formaban parte de su colección particular y que llevan su ex libris entraron a formar parte de la Real Biblioteca. Quizá no sea casual que un gran número de los ejemplares que figuran en el inventario de Fontenelle estén en la actualidad en la Real Biblioteca con el ex libris de Baldiri. Este y Fontenelle coincidieron en la Corte en la misma época y no cabe duda de que se conocían, aunque solo fuera por su común afición. Pero comprobar hasta qué punto pudieron pertenecer a Fontenelle algunos de los libros que pasaron a la Biblioteca de Baldiri y luego a la Real Biblioteca requiere ya una investigación más amplia sobre el coleccionismo en este período.

EL SEPULCRO DE LA REINA MARÍA BÁRBARA DE PORTUGAL, ESPOSA DEL REY FERNANDO VI


M^a Luisa Tárraga Baldó

Instituto de Historia del CCHS del CSIC

1. A. de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1864, cap. VI, pp. 206-207.

2. A. García Rives, *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1748-1759). Apuntes sobre su reinado*, Tesis Doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1917.

3. A. Rodríguez G. de Ceballos, «La piedad y el sentimiento de la muerte en el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza», en *Un reinado bajo el signo de la paz*, Cat. Expo. Indica el autor que no se conserva el dibujo original, pero sí un magnífico grabado de Juan Bernabé Palomino, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2003, p. 373.

4. Reseñamos algunas referencias de esta extensa bibliografía: E. Florez, *Memoria de las Reinas de España*, Oficina de la Viuda de Marin, Madrid, 1790, tomo II, pp. 1.030 y ss.; A. Ponz, *Viage de España*. Ybarra, Madrid, 1793, ed. 1972, tomo V, pp. 250-260. R. Mesonero Romanos, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Imp. de Antonio Yenes, Madrid, 1844; A. de los Ríos, 1864 [op. cit. n. 1]; C. de Polentinos, «El monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XIV, 1916, pp. 257-283; J. A. Álvarez de Baena, *Hijos de Madrid...*, Oficina de D. Benito Cano, Madrid, 1789-1791; A. García Rives, 1917 [op. cit. n. 2]; A. Tamayo, *Iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946, p. 251; A. Velasco y Zazo, *Recintos Sagrados de Madrid*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1951; V. Nieto Alcaide, *Madrid*. Véase .

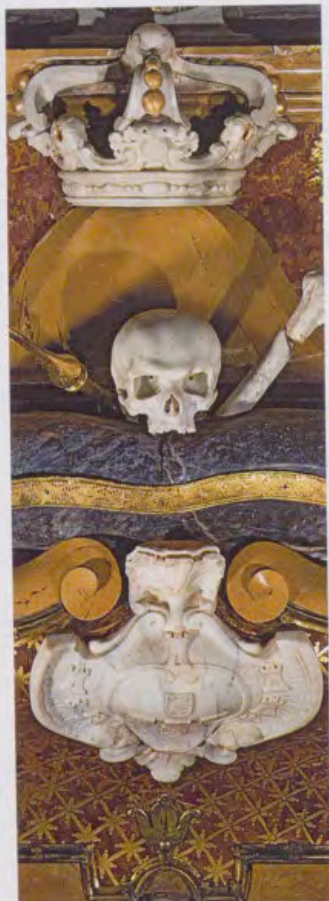
Hace doscientos cincuenta años, la Reina de España, Doña María Bárbara Xaviera de Portugal, esposa del Rey Fernando VI, fallecía en el Palacio de Aranjuez, exactamente el domingo 27 de agosto de 1758 a las cuatro menos cinco de la mañana. Su cadáver, siguiendo los estudios de Amador de los Ríos¹ y de Ángela García Rives², después de haber estado expuesto en uno de los Salones del citado Palacio, con los honores debidos, se bajó a las siete y media de la tarde del día siguiente al pie de la escalera principal de dicho Palacio, de donde salió en dirección a Madrid. A las ocho de la mañana del día 29 llegó al Monasterio de la Visitación, tras atravesar la Puerta de Atocha, Paseo del Prado y Puerta de Recoletos. Allí, con los honores correspondientes a su rango de Reina, fue colocado en un magnífico túmulo diseñado por el arquitecto Giovanni Battista Sachetti³. Concluidos los funerales, su cadáver fue entregado a la comunidad de religiosas de dicho Monasterio y depositado al día siguiente en la cripta situada debajo del coro de las monjas. Del acto de su entrega dio fe y testimonio el Notario Mayor del Reino, el Marqués de Campo del Villar.

Hasta ahora la personalidad de la Reina María Bárbara ha venido estudiándose desde diversas perspectivas: su afición por la música, las ceremonias y los espectáculos; su gusto por las joyas y el Arte; su religiosidad y devoción; la correspondencia con su padre, el Rey Juan V de Portugal; o la prosperidad que supuso su reinado y el de su esposo, marcado por la paz, sin olvidar los trabajos dedicados a la fundación de la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, en lo que a la Reina se refiere, fue la fundación del Monasterio de la Visitación de Madrid (véase figura 1) lo que más interés y curiosidad ha despertado siempre entre los historiadores, quienes con mayor o menor profundidad nos han dejado una extensa bibliografía sobre este monumento del siglo XVIII⁴. En ella, cuando se examina el interior del edificio, se alude a los sepulcros reales allí conservados, el de la Reina Bárbara y el de su esposo; aunque hasta el momento el mayor protagonismo e interés lo ha venido acaparando el de Fernando VI, no sólo por tratarse de la figura del Rey, sino por su mayor suntuosidad, sus prestigiosos y conocidos artífices, su promotor, Carlos III e incluso por su misma ubicación.

El hecho de que se produjese el fallecimiento de ambos Monarcas, María Bárbara y Fernando VI, casi al unísono —menos de un año de diferencia entre ambos— ha podido contribuir no sólo a que hallemos referencias conjuntas de ambos monumentos funerarios, sino que esto ha propiciado equívocos en cuanto a sus artífices y fechas de ejecución que, de forma constante, se han venido y vienen repitiendo.



Fig. 1. Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.



Por ello, al conmemorarse dos siglos y medio de la muerte de la Reina, deseamos centrarnos en su monumento funerario, tantas veces citado, pero no suficientemente estudiado, (véase figura 2), con la pretensión de precisar y clarificar, a la luz de la documentación de que disponemos, su verdadero promotor, artífices, materiales, fecha de ejecución y todos aquellos aspectos e incidentes que sucedieron durante su ejecución.

En primer lugar, hay que tener presentes las disposiciones y deseos de la Reina para cuando acaeciese su fallecimiento. Contamos para ello con su «Testamento» cerrado y sellado, así como con una «Memoria», también cerrada y sellada bajo el título de *Santa Barbara y San Xavier*. Testamento y Memoria aparecen fechados el 24 de marzo de 1756, en el Real Sitio del Buen Retiro de Madrid⁵. El testamento fue otorgado ante Don Alonso Muñiz Caso y Osorio, Marqués de Campo del Villar, del Consejo de Su Majestad, Secretario de Estado, Notario Mayor de los Reinos de Castilla y León. Una vez sellado, se entregó a Juan Francisco Gaona Portocarrero, Conde de Valdeparaíso, Secretario de Estado del Despacho de Hacienda, Notario y Secretario de la Reina, en presencia de siete testigos que fueron: Don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque de Alba, Decano del Consejo de Estado y Mayordomo Mayor del Rey Fernando VI; Don Francisco Gonzaga, Duque de Solferino, Mayordomo Mayor de la Reina; Don Manuel Quintano, Inquisidor General y Confesor del Rey; Don Gaspar Varona, de la Compañía de Jesús, Confesor de la Reina; Don Ricardo Wall, Primer Secretario de Estado y del Despacho; Fray Julián de Arriaga, Secretario de Estado y del Despacho de Marina e Indias y Don Juan Pacheco, Mayordomo de Semana de la Reina.

Ambos documentos fueron abiertos la misma mañana en que sucedió la muerte de la Reina, previa licencia de su esposo, el Rey Fernando VI. Consideramos oportuno transcribir textualmente de sus varias disposiciones y mandatos su deseo de que tras su muerte:

(...) a su Cuerpo ya difunto no se le embalsame, ni se le descubra, ni se le toque, sino lo precisam^o necesario para labarle rostro y manos, y amortajarle con el S^o havito de Nro P^o S^o Franc^o de Assis,(...); y que con la formalidad y pompa, que mas conveniente pareciese a mis Albaceas, a quienes encargo la moderación Cristiana, se le de Sepultura enel Convento de Religiosas dela Visitación, que dejo erigido, y fundado en esta Corte de Madrid; en el lado derecho de su Choro, mirando desde adentro al Altar mayor, en un Nicho, que reservará Una lapida, con la inscripción de mi nombre, y Persona: para que quando las dhas Religiosas asistan ala Comunion, Missas, officio de Choro, y a sus Oraciones Comunes y particulares, se acuerden demi, y por lo mucho que las hé querido me encomienden aDios: y si mi fallecimien^o acaeciese antes que las referida Comunidad y Religiosas passen a vivir al Convento, que de mi orden selas está Concluyendo; quiero que me depositen, en lugar decente y oportuno de la Casa que havitan; y que cuando se trasladen al dicho Convento nuevo, me pasen y coloquen en el lugar y Nicho, que dejo explicado(...)

Son muchas las misas que quiere se celebren por su alma, no sólo donde estuviese expuesto su cuerpo, sino también en todas las iglesias, capillas y oratorios de Madrid. Desea hasta un total de 20.000 misas rezadas, las cuales habían de celebrarse en la ciudad de Madrid, en Alcalá de Henares, Toledo, El Escorial, Convento de la Esperanza de Ocaña y en aquellas iglesias y lugares vecinos a la Corte. Manda,

5. J. A. Pinto Ferreira, *Correspondencia de João V e D. Bárbara de Bragança Rainha de Espanha (1746-1747)*, Livraria Gonçalves, Coimbra, 1945, pp. 523-534; M. Sánchez de Palacios, *Temas Españoles*, n^o 378, *Bárbara de Braganza*, Ed. Publicaciones Españolas, Madrid, 1958, pp. 26-28.



Fig. 2. Juan de León, Sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.



asimismo, que a su cuerpo «no se le de sepultura alguna, hasta después de pasadas cuarenta y ocho óras de su fallecimiento» y vuelve a insistir en que si falleciese en su lecho «no se me amortaje, ni se me mude a otro Lugar hasta pasadas alo menos veinte y quatro Oras de haver yo Espirado». Estas disposiciones no están exentas de cierta superstición, que hallamos, a veces, en el transcurso del reinado de ambos Monarcas, como lo fue la curiosa orden dada por su esposo en 10 de abril de 1753, durante una de sus estancias en Aranjuez, tratando de evitar la presencia en todos sus bosques y Sitios Reales de *grajos, urracas y choas*, pájaros de mal agüero. Dado el estado de salud de la Reina, se decidió su exterminio y el premio en metálico a quienes entregasen aves muertas de estas especies e incluso sus huevos y crías.

En la *Memoria* que la Reina dejó unida a su testamento, vuelve a insistir sobre el lugar exacto en que quiere ser sepultada

(...)en el angulo deel Choro de dhas Religiosas, en la Pared, que cae ala Iglesia; declaro que el Angulo y lado elegido para este fin es el izquierdo, mirando delaparte de adentro a el Altar mayor de la Iglesia(...)

Pero es interesante constatar que, además, manifiesta en su *Memoria* cómo desea que sea su sepultura, algo que no parece haber llamado la atención de los estudiosos, que han venido centrándose, al analizarla, más en el reparto de sus bienes, hasta el punto de que en algunas transcripciones se ha pasado por alto sobre ella⁶.

La Reina quiso que se tuviese en cuenta por los promotores de su sepulcro, es decir, por la comunidad de religiosas del Monasterio de la Visitación, a quienes dejó una importante suma de dinero para su ejecución, así como por parte del artífice o artífices a quienes se le hubiese de encargar esta obra, que:

(...)el Nicho, que en dicho angulo reserve mi difunto Cuerpo se cubra con una Lapida de Mármol negro; y que en ella se grave, y embuta de letras de bronce dorado, mi nombre y descanso en dho sitio; para que me encomienden a Dios los que le leyeren; todo al Gusto y semejanza dela Lapida que ay en el Sepulcro de una Hija de Phelipe Quarto, en el Choro delas Religiosas dela Encarnación de Madrid: y mando q para el Costo de esta mi Lapida, y el de su colocacion se entreguen dos mil doblones ala M^e Superiora que entonces fuere deel dho Convento dela Vi-sitación: y que si sobrare algo de esta Cantidad que para el dho fin destino y con-signo, la emplee en Misas por mi Alma.

María Bárbara de Braganza, tan aficionada a la magnificencia en vida, recomendaba moderación para el acto de su entierro y señalaba el modelo que deseaba para su sepultura: el de la Infanta Margarita, hija natural de Felipe IV (véase figura 3). Sabemos que los Reyes acostumbraban a visitar con cierta frecuencia las iglesias y conventos de la Corte y que en más de una ocasión la Reina estuvo en el Monasterio de la Encarnación, lugar elegido, además, para celebrar las exequias reales. Allí asistiría a las de su padre, el Rey Juan V de Portugal, por todo lo cual tuvo ocasión de conocer el referido sepulcro, cuyo autor ignoramos, pero que, tal y como podemos observar, estaba concebido con austeridad. En su arquitectura domina el sentido de verticalidad y el predominio de los mármoles negros, sólo interrumpido con algunas notas de color rojo y amarillo del *brocatello* de Tortosa. Destaca en él, únicamente, el escudo dorado que lo corona, entre dos pequeños niños o angelitos que, aparte de enmarcarlo, portan antorchas en sus manos y, en su parte central, una

6. M. Sánchez Palacios, 1958 [op. cit. n. 5]; J. A. Pinto Ferreira 1945 [op. cit. n. 5].



Fig. 3. Anónimo, Sepulcro de la Infanta Margarita, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.



extensa inscripción en letras doradas sobre mármol negro, limitada a ambos lados por palmas también doradas y mínimos detalles decorativos, igualmente dorados: roleos y guirnalda en los laterales y una pequeña corona floral sobre la inscripción.

Llama la atención que, a pesar de la magnificencia que presidió la vida de la Reina María Bárbara, su gusto por el lujo y las joyas e incluso la riqueza artística con que quiso dotar al Monasterio de la Visitación, al llegarle la muerte, su deseo se reduzca a «un nicho que reserve su cuerpo y que se cubra con una lápida de mármol negro».

Los más recientes trabajos dedicados al Monasterio y, dentro de su ornamentación interior, a este sepulcro, han seguido insistiendo en que ambos mausoleos reales fueron realizados entre 1761 y 1765 por orden de Carlos III. Tales noticias exigen ser rectificadas.

Una vez que se produjo la defunción de la Reina, siguiendo los acontecimientos posteriores de forma cronológica, hallamos que el 6 de septiembre de 1758, su Mayordomo Mayor, el Marqués de Montealegre, que había sido nombrado por el Rey para asistir a las cosas relativas a la testamentaría, junto con la intervención de Don Pedro de Castilla, juez comisionado para ello y el Marqués de Campo del Villar, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia, acuerdan que, siendo dicho día el último del novenario que se celebraba por la Reina, se había de dar principio al inventario y posterior distribución de sus bienes, fijando para dar comienzo al mismo las diez de la mañana del día 11 de septiembre en el Palacio del Buen Retiro.

Aproximadamente un mes después, en concreto el 20 de octubre de 1758, un nuevo documento⁷ nos descubre que las religiosas del Monasterio de la Visitación, representadas por la Reverenda Madre Superiora Sor Ana Victoria de Oncieu, las Asistentas, Sor Ana Sophia de la Rochebardoul y Sor María Prospera Trouchet y las Consiliarias Sor María Luisa Narváez y Sor Ignacia Seráfica Dávila y, en su nombre, todas las religiosas profesas del nuevo Real Monasterio de la Visitación de Madrid, daban su poder a Don Domingo Marcoleta, Caballero de la Orden de Santiago, Secretario de Su Majestad y Contador en la Contaduría Mayor de Cuentas, para que, en nombre y en virtud de dicho poder, se le entregase a dicho Marcoleta el legado hecho al Monasterio por la Reina⁸. El 21 de noviembre de 1758, en el Real Sitio del Buen Retiro, Domingo Marcoleta, aparte de recibir por manos de Don Gregorio García de la Vega, Ayuda de la Furriera, los libros concedidos para la Biblioteca del Monasterio —que habían sido seleccionados previamente por el Padre Joseph Guerra, de la Compañía de Jesús—, la china, cuadros, esculturas de devoción y una serie de reliquias y relicarios, telas, galones y otras cosas, Marcoleta confiesa haber recibido, también en ese día, de contado y por mano de Don Agustín de Aldecoa, Tesorero del bolsillo secreto de la Reina María Bárbara, 120.000 reales de vellón en moneda corriente de oro, correspondiente a 2.000 doblones que la Reina «se sirvió destinar para el coste de la lápida que ha de cubrir el nicho que reservará su cadáver en el ángulo izquierdo del coro del mismo real Monasterio...», cantidad que percibió dicho apoderado, junto con todos los bienes que dejó la Reina para aquel templo y comunidad.

7. Archivo Histórico de Protocolos Madrid, desde ahora AHPM, n.º 19.077, fols. 95-97, Juan Domingo de Albisu y Loynaz.

8. El poder está dado ante el escribano Juan Domingo de Albisu y Loynaz siendo testigos Don José Toral, Capellán Primero del Real Monasterio, y Juan Antonio Rodríguez y Manuel Vereda, residentes en la Corte, así como las religiosas citadas.



Fig. 4. Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, *Inscripcón*, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

Marcoleta lo hizo conducir todo desde el Buen Retiro al Monasterio «con mozos de cordell que para ello llamó» y, en nombre del Real Monasterio, otorgó carta de pago a favor de la testamentaria de Su Majestad difunta y del Infante Don Pedro de Portugal, su heredero, del Tesorero y de cuantas personas habían concurrido a la entrega.

Cuando sucedía todo esto finalizaba el año 1758, pero es evidente que, como hemos podido documentar, las religiosas no se demoraron en cumplir los deseos de la Reina, su protectora, sino que de inmediato encargaron su diseño, ya que el 26 de enero de 1759, Juan de León y Manuel Mateo, «Profesores de Escultura y Adornos», firmaban la escritura y contrato de obligación para hacer la obra del Sepulcro de la Reina María Bárbara⁹. Ambos se obligaban a labrar todos los adornos y escultura según expresaba «el Modelo, y la Motea, y está tratado y ajustado con el Sr. Dn. Fran^{co} Moradillo Comisionado en dha Obra».

Moradillo tenía que proporcionales la piedra, que debía ser mármol blanco de Carrara o Génova y hacerla conducir al lugar donde ambos escultores decidiesen su ejecución. Ellos se obligaban a entregarla perfectamente concluida «con el arte posible, bien raspada y pulimentada a gusto de dho S^{or} como Inteligente». También debían ejecutar el cetro y las borlas del almohadón, que debían ser de bronce dorado a fuego; el vaso del perfume y la ménsula o cartela que se había

9. Archivo General de Palacio, Madrid, desde ahora AGP, Histórica, Carlos III, leg. 266.



Fig. 5. Juan de León, Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Ángel Lloroso, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

de colocar en la clave del arco, así como las llamas en bronce o hierro de las hachas que portaban los niños del primer cuerpo.

Juan de León y Manuel Mateo se comprometían, en virtud de este contrato, a entregar la obra concluida en el plazo de seis meses a partir del momento en que recibiesen el material, especificando que, si por enfermedad no pudiesen trabajar durante algún tiempo, éste no se les contabilizase del plazo establecido para su entrega.

Moradillo les iría haciendo pagos conforme avanzasen en el trabajo y, cuando estuviese acabado, les daría el resto o finiquito.

La obra se contrató con ambos por la suma de 22.000 reales de vellón. El documento, con la aceptación de las condiciones, aparece firmado por el referido arquitecto.



Fig. 6. Juan de León, Sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, Ángel Lloroso, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

En primer lugar, es evidente que el sepulcro de la Reina María Bárbara no fue mandado construir por el Rey Carlos III; en segundo lugar, que Sabatini no fue el autor del diseño, puesto que el trabajo se inició y contrató en enero de 1759, reinando todavía Fernando VI. Carlos III aún no había heredado el trono de España y, consecuentemente, Sabatini no había llegado a Madrid.

Cuatro meses después, exactamente el 28 de mayo, ambos artífices decidieron romper la compañía que habían establecido para trabajarlo y declaran en un nuevo documento¹⁰ la decisión que han tomado y que lo hacen para mejor cumplimiento y conducción de la obra. Manuel Mateo cedía a Juan de León todos los derechos, de manera que, si posteriormente dicho Manuel Mateo pedía parte o alegaba tener algún derecho, no lo tendría en nada, pues Juan de León se hacía

10. AGP, *Ibidem*.

cargo de realizarlo por sí solo y Mateo trabajaría como oficial suyo, pagándole un jornal de quince reales por cada día que trabajase. León se comprometía, además, a darle 1.300 reales de vellón y Mateo le firmaría el correspondiente recibo. Quedaba, pues, a cargo de Juan de León el total del trabajo, como también todos los gastos que tenía hechos hasta entonces en la obra, declarando, asimismo, que todo el dinero que hasta ese día le había prestado a Manuel Mateo, se lo donaba por esta cesión, quien aceptaba las condiciones que entonces se estipulan.

La personalidad artística de Manuel Mateo es casi totalmente desconocida; únicamente disponemos de un documento sin fechar, aunque el texto nos descubre que corresponde a 1755. Se trata de una instancia en la que solicitó que se le concediese para labrar algunas de las medallas en relieve con destino a la Galería Principal del Palacio Real de Madrid, alegando como mérito que en el año de 1754 había recibido una de las Medallas de los Premios que el Rey concedía en las respectivas Facultades en la Real Academia, en donde él «ha asistido dilatado tiempo en la de Escultor»¹¹.

Sobre Juan de León ya dimos a conocer que era de origen aragonés y algunas otras noticias biográficas y artísticas¹². En 1754, la Junta de Fuentes del Ayuntamiento de Madrid le encargó labrar la obra de escultura que adornaba la desaparecida *Fuente de la Villa*, proyectada por Sachetti. Posteriormente, fue uno de los pocos escultores que participó en la decoración de la Capilla del Palacio Real de Madrid, al desistir Felipe de Castro de realizar este trabajo, repartiéndose la mitad a Roberto Michel y la otra mitad a Manuel Álvarez y a él. Trabajó en la decoración de la Capilla del Pilar de Zaragoza, en los estucos de su bóveda. Labró para la balaustrada del Palacio Real las estatuas de Chindasvinto, Isabel la Católica y su esposo el Rey Don Fernando, además de la estatua del Rey Jaime I el Conquistador para el piso principal, tarea en la que únicamente colaboraron un grupo reducido de escultores, seleccionados entre aquellos que se consideraba eran los mejores del Taller Real. Felipe de Castro lo incluyó, igualmente, entre una lista de doce escultores que él propuso como los más idóneos para labrar los relieves para la Galería Principal del referido Palacio, encomendándosele dos de ellos¹³; hecho bastante significativo, si tenemos en cuenta las solicitudes de otros artistas que pretendieron poder labrar uno de estos relieves, sin conseguirlo, aun mediando la recomendación de importantes mandatarios de la Corte. Sabemos que fue elegido, junto con Michel y Juan Pascual de Mena, para retasar obras en que surgieron disparidad de criterios entre Castro y Olivieri, hecho que pone de manifiesto la estima de que gozaba.

Aparte de su labor como escultor, resulta de gran interés el juicio y la valoración que mereció a Giaquinto, Bonavía y Olivieri. Giaquinto expresa su admiración por los estucos que él y Álvarez realizaron en la Capilla del Palacio Real; Olivieri asegura que su relieve *El Martirio de San Lorenzo* es el que más le gusta de todos ellos y Bonavía, en relación con la adjudicación de unas chimeneas para el Palacio de Aranjuez, dirá que, entre las que se habían realizado hasta entonces «las mejores son las de Juan de León».

A la vista de todo lo cual quedaría suficientemente justificada su elección para encargarle el Sepulcro de la Reina María Bárbara.

11. AGR, Obras, leg. 350; E. Pardo Canalís, *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1813*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1967, p. 71, recoge los nombres de dos escultores con idéntico apellido, MATEO, Manuel Bernardo, Veintiocho años. De Cuenca.- Octubre de 1773. Mateo y Antolín, Manuel, veintidós años.-De Madrid.- 22 de enero de 1777. Por razón de edad y los años en que aparecen matriculados nada tienen que ver con el citado escultor. Tampoco hallamos ninguna referencia en Ceán ni en el Conde de Viñaza.

12. M. L. Tárraga Baldó, «Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León», *Archivo Español de Arte*, n.º 277, CSIC, Madrid, 1997, pp. 80-87.

13. M. L. Tárraga Baldó, «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería Principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, n.º 273, CSIC, Madrid, 1996, pp. 45-67.



Fig. 7. Juan de León, Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Pebetero, *Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid*.

La obra debía de ir a buen ritmo, porque, ya el 25 junio de 1759, el Conde de Valdeparaíso escribía al Intendente del Palacio, Baltasar de Elgueta, diciéndole que la Superiora del Convento de la Visitación le había pedido, por el arquitecto de aquella Casa, Moradillo, que «corre conla Fabrica del Sepulcro dela Reyna», una piedra de mármol de Macael, de las que se trajeron para basas de las columnas de la Capilla del Palacio Real y ya no servían a este fin. Añade que, siendo él dueño de poder mandar se le dé por su justo precio, como ya él les ha respondido, se lo participa por si quisiere permitirlo. La orden de entrega se pasó a la Contaduría tres días después¹⁴.

¿Quién diseñó el sepulcro de la Reina María Bárbara de Braganza? Plaza Santiago¹⁵, en función de una noticia similar a la expuesta anteriormente, concluye que Moradillo fue el autor del diseño, algo que repetirá Virginia Tovar¹⁶. En nuestra opinión, no creemos que él sea su autor, pues la expresión del Conde de Valdeparaíso

14. AGP, Obras, leg. 370.

15. F.J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, refiere su hallazgo en el leg. 1.

16. V.Tovar Martín, «Una familia madrileña de arquitectos: Los Moradillo», *Villa de Madrid*, Año XV, 1977-IV, nº 57, pp. 23-36, p. 32.



«que corre con la Fabrica del Sepulcro de la Reina» no justifica su autoría. El contrato con los escultores que aquí aportamos y algunos otros datos que hemos hallado nos permiten hacer tal afirmación. Moradillo, al igual que había sucedido con la construcción del Monasterio, actuó, según nuestra opinión, una vez más, como Supervisor y Director de la obra, pero creemos que no como tal autor. Declaraciones posteriores del arquitecto así parecen confirmarlo, como más adelante veremos. Él nunca se atribuyó la autoría de manera clara, algo que, de ser así, creemos que no hubiese dudado en declarar con orgullo. Pide el mármol de Macael porque, según el contrato establecido, él era el responsable de facilitar los materiales a los artistas.

Otro hecho en el que apoyamos nuestra hipótesis y que aportamos como novedad, es que, cuando años después se trabaja el sepulcro del Rey Fernando VI, Moradillo será igualmente quien lleve y supervise la obra, sin que por ello se pueda considerar el autor, ya que era el arquitecto Sabatini quien lo había diseñado. Es lógico que Moradillo, después de la labor desempeñada durante la construcción del Monasterio, y que mereció que en 1754 se le nombrase Arquitecto Real¹⁷, gozase de la plena confianza de las religiosas, de los Monarcas Fernando VI, Carlos III y de otros arquitectos. Si bien carecemos, por ahora, de testimonios documentales que confirmen nuestra hipótesis, opinamos que el autor del sepulcro de la Reina María Bárbara debió de ser Giovanni Battista Sachetti. El Arquitecto Real, aparte de ser uno de los artífices que había presentado diseños para el Monasterio —que no fueron elegidos— ideó el túmulo del Rey Juan V de Portugal, para el que realizó dos proyectos, así como el de la Reina Bárbara de Braganza¹⁸. Otra de las razones en que nos apoyamos parte de examinar estilísticamente, de forma conjunta, los túmulos citados y el sepulcro de la Reina. En el diseño del Rey Juan V, conservado en el Archivo de la Villa y reproducido por Rodríguez de Ceballos, apreciamos una concepción a base de tres cuerpos, situando sobre el primer basamento una amplia inscripción, al igual que aparece ubicada en el sepulcro de la Reina (véase figura 4). Sobre ella, a ambos lados, destacan dos figuras alegóricas: *España* y *Madrid* «luctuosas por el fallecimiento del monarca», que en el de la Reina quedan transformadas en dos angelitos llorosos (véanse figuras 5 y 6) y en el túmulo de la Reina, en las figuras de *España* y *Portugal* en igual actitud: «compungidas por la muerte de la soberana». Por otra parte, el pebetero que aparece sobre la corona real es idéntico al que se sitúa en la clave del arco del construido para la Reina María Bárbara (véase figura 7). Además de utilizar las calaveras, tan del gusto del barroco italiano, hallamos un cráneo entre dos fémures en aspa que, en el de la Reina, uno de ellos queda transformado en cetro real, con una borla de bronce dorado en su extremo, igual a las del almohadón sobre el que reposa (véase fig. 8). El retrato de la Reina será colocado en su túmulo en el segundo cuerpo, motivo que aparece en su sepulcro entre dos ángeles (véase fig. 9). Rodríguez de Ceballos ha observado en el diseño del túmulo de Juan V sobriedad y los principios de simplicidad y gravedad que, en su opinión, estaba imponiendo la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁹, todo lo cual armonizaba con lo que la Reina pedía y deseaba para su sepulcro.

La obra la finalizó el escultor Juan de León en el plazo estipulado de seis meses, es decir, a finales de julio de 1759. Nuevos testimonios documentales del

17. *Ibidem*, p. 33.

18. A. Rodríguez G. de Ceballos, 2003, p. 371 [op. cit. n. 3].

19. *Ibidem*.

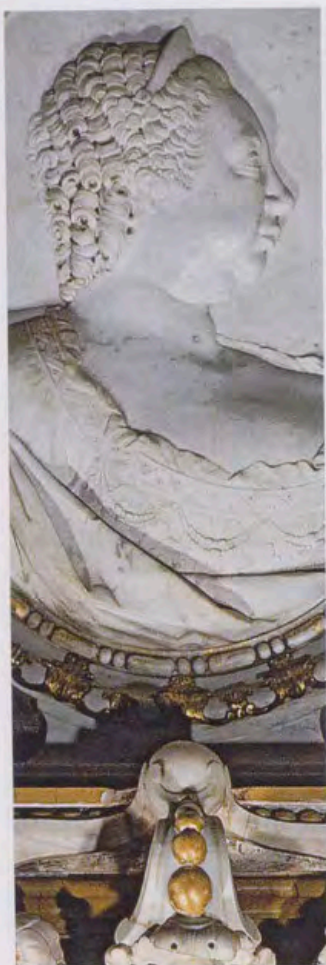


Fig. 8. Juan de León, Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Detalle, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

propio escultor y de Francisco Moradillo nos descubren otros pormenores con respecto a ella: en 1762 Juan de León firmaba una instancia en la que expone haber ajustado con Don Francisco Moradillo, «Comisionado en dha. Obra», el labrar todos los adornos y escultura según el *modelo y motea del sepulcro* de la Reina Bárbara de Braganza, con una serie de pactos y condiciones, entre ellas la de entregarlo hecho en el término de seis meses y que por ella le había de pagar 2.000 ducados. Juan de León había cumplido a satisfacción de Moradillo y así lo expone en su instancia; pero, hasta entonces, sólo había recibido 20.000 reales. Para liquidar la cuenta confiesa que le faltaban 2.000 reales, más otra cantidad que declara le debía también, porque, acabado el sepulcro, hizo por orden de Francisco Moradillo otro trabajo en el que él había suplido los jornales, que ascendían a 419 reales. Reclamaba, pues, la suma total de 2.419 reales. Asegura que, hasta entonces, había practicado todas las diligencias necesarias, pero no había conseguido nada, únicamente demoras y Juan de León confiesa que este dinero le hace suma falta. Acaba pidiendo que se llamase a Francisco Moradillo para que jurase, declarase y reconociese la contrata y la memoria firmada por él y toda la documentación que él aportaba y que se le apremiase y después se le devolviese todo la documentación que presentaba, *para en su Virtud pedir lo que a mi derecho convenga en Justicia(...)*²⁰.

La reclamación del escultor desemboca en una demanda judicial en la que intervienen el Conde de la Villanueva, como juez propietario de la Real Casa y

20. AGP, Histórica, Carlos III, leg. 266.



Secretario del Rey y Agustín de Beleña, Escribano Real. Este último, con fecha 15 de enero de 1762, ordenaba a Francisco Eugenio de Moradillo, Arquitecto de Su Majestad y Ayuda de la Furriera de Su Real Casa, que jurase, declarase y reconociese la contrata y cuenta que se le presentaba²¹.

Resulta de gran interés la respuesta que en virtud de esta orden firmaba y daba el referido Arquitecto el día 26 de ese mismo mes, ante el escribano Jacinto Abada, por su novedad, por lo que aporta al conocimiento de ambos sepulcros reales, así como porque nos aclara el motivo de algunos de los equívocos a los que aludíamos al inicio de este trabajo. Moradillo confirma que es cierta la contrata y reconoce, también, ser cierta la cantidad en que está ajustada la obra, así como la cantidad que a cuenta le tiene entregada a Juan de León; la que asegura era, hasta entonces, 20.000 reales; pero añade que el resto, hasta los 22.000 de la contrata, no puede recibirlos ni él entregárselos y da sus razones: hasta hallarse colocado en su lugar el sepulcro, «pulida, trabajada, y a gusto, y satisfacción del declarante», según estaba estipulado con Juan de León en dicho contrato y que, si no se lo ha satisfecho por entero, como a todos los que han trabajado en dicho sepulcro, ha sido, no porque él no quisiese cumplir con lo pactado, sino porque, cuando se trasladaron al Monasterio de las Salesas todos los mármoles, jaspes y demás materiales con destino al sepulcro de la Reina para colocarlos en el lugar previsto y para el que Juan de León había entregado su obra, ocurrió la muerte del Rey Fernando VI y como el Rey declaraba en su testamento

que su Real Cadáver se depositase en dho Rl Monasterio, junto, o ael lado de el de S.M. la Reyna y amada Esposa, se suspendio esta hobra pr orden superior hasta que viniese nuestro Rey y Señor Dn. Carlos Tercero(...)

quien, una vez en España, no sólo señaló el sitio, sino que ordenó la ejecución de un digno sepulcro para Fernando VI «lo que se está a toda priesa ejecutando pr direccion del Excmo. Sr. Marqués de Squilace», y con este motivo mandó Carlos III a la Superiora del Real Monasterio suspender la colocación del sepulcro de la Reina, hasta que estuviese finalizado el otro, decidiendo que ambos cuerpos reales se trasladasen a sus sepulcros en el mismo día. Sigue exponiendo Moradillo que, ante esta orden, quedó la colocación del mausoleo de la Reina en suspenso,

sin tener arbitrio nadie para mober una piedra, ni aun berla, estando como está dentro de dho Rl.Monasterio asta que llegue el caso de que se acabe el cittado sepulcro, que según dho Sr. Excmo. ha dicho a la superiora estas Pascuas, será el mes de Abril de este año dela fecha.

Como tal suspensión no obedecía a decisión suya ni de la Superiora del Monasterio que, declara, es la parte principal en este negocio, no podía decirse que Juan de León había concluido su obra de escultura y adornos, porque ésta debía estar en su lugar y quedar a la satisfacción de Moradillo, según el contrato y el modelo, debiendo repasar o reparar cualquier contingencia que entonces sucediese. Por este motivo Moradillo justifica el no haberle terminado de pagar a Juan de León, como tampoco a los asentistas de los mármoles, jaspes y bronce, que estaban preparados y acabados para dicha obra, aunque, consciente de las necesidades por las que atravesaba Juan de León, le había socorrido hasta entonces con 7.000 reales que le había entregado en distintas ocasiones. Moradillo acaba diciendo que:

21. Ibidem.



Fig. 9. Juan de León, Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Detalle superior, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

teniendo dho Leon segura la paga de su Obra en el declarante, como la tiene, no es reciproco, el que este no tenga alguna prenda que le afianze el cumplimiento del contrato(...)

A pesar de las convincentes razones y explicaciones que aporta el arquitecto, Juan de León seguía suplicando que se le pagase su deuda, pues él había cumplido lo pactado y Moradillo estaba obligado a pagarle, porque a él no le podía afectar el que se hubiese o no colocado. En su criterio, ésta era una contingencia que únicamente debía afectar a Moradillo, pero no a él, que no había contraído ninguna obligación en este sentido con la Superiora del Monasterio de las Salesas porque, en caso de que no se llegase a colocar, sería hacerle a él partícipe de la pérdida.

El 10 de marzo de ese mismo año de 1762 el escultor recibió, mediante su apoderado Juan Francisco Sánchez Ramos, de manos de Moradillo la suma de 1.186 reales, cantidad que convinieron entre ellos. El resto quedaba para satisfacer el raspado y algún otro detalle que, una vez situado en su lugar, pudiese ser necesario, pero Juan de León quedaba al margen de tener que asistir personalmente a nada de esto. De esta forma, quedó zanjado el tema y el auto judicial. Tenemos constancia de que arquitecto y escultor siguieron emprendiendo otras obras de forma conjunta, hecho que permite pensar que esta circunstancia o desavenencia no afectó a sus relaciones personales y profesionales posteriores.



Fig. 10. Sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, Ángel Lloroso, *Detalle*, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

Las declaraciones de Moradillo nos desvelan que el sepulcro estaba concluido, aunque sin colocar en su lugar, a finales de julio de 1759; que todos los elementos, tanto arquitectónicos como escultóricos, se hallaban depositados en el interior del Monasterio en esa fecha, pero que, al suceder la muerte del Rey, quedó paralizada su colocación, lo que no se llevaría a cabo hasta que no se concluyó y colocó el del Rey Fernando VI. De aquí pudo arrancar el error, tantas veces repetido por los estudiosos, de que ambos sepulcros fueron construidos en tiempos del Rey Carlos III y a impulso de este Monarca y que los dos mausoleos habían sido trabajados entre 1762 y 1765. A ello contribuyó, también, el hecho de que en el mismo día y año, el viernes 19 de abril de 1765, con gran solemnidad, se realizó el traslado de ambos cadáveres reales desde la cripta en donde estaban depositados a sus respectivos mausoleos, decisión que, efectivamente, sí obedeció a órdenes de Carlos III.

Cuando examinamos el de la Reina María Bárbara, hay ciertos detalles escultóricos, así como en la elección de sus materiales, sobre los que queremos insistir, pues hablan del interés de las religiosas como promotoras y del autor del diseño, por cumplir los deseos de la Reina María Bárbara. Así, los ángeles que aparecen a ambos lados del sepulcro en actitud llorosa portan ciertos instrumentos en sus manos que, a primera vista, resultan difíciles de identificar, porque aquí Juan de León no cumplió con lo estipulado en el contrato, puesto que se comprometía a



Fig. 11. Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Ángel Lloroso, *Detalle*, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

hacer en bronce dorado las llamas de las hachas o antorchas que portan ambos ángeles y que, al carecer de ellas, dificulta el reconocerlas. Niños portando una antorcha en sus manos es el motivo escultórico que enmarca el escudo en el sepulcro de la hija de Felipe IV, la Infanta Margarita, en el Monasterio de la Encarnación, modelo que la Reina quería fuese tenido en cuenta para el suyo.

En la estructura marmórea del sepulcro intervinieron otros escultores y marmolistas pues, tal y como expone Moradillo en el auto judicial, sólo Juan de León le había demandado por impago, cuando también otros artífices que habían participado en la obra podrían tener razones similares para ello, de lo cual se deduce que fue trabajada al margen de la escultura.

Fernando VI, con motivo de la ornamentación de la Capilla del Palacio Real de Madrid, había emprendido la búsqueda de marmolistas empelechadores en Roma, pero tanto Nicolás Rappa como Domingo Galeotti, que fueron los elegidos, no pudieron llegar a la Corte española en vida del Monarca, sino que su llegada coincidió con el reinado de Carlos III, a quien incluso se le pidió su consentimiento para continuar los trámites de su venida a España. Este hecho obliga a pensar en otros artífices, como los que habían trabajado la arquitectura marmórea del altar mayor de la Iglesia del Monasterio o los altares laterales y mesas de altar, pavimentos e incluso la compañía que se hizo cargo de toda la obra de cantería



del Monasterio. Estos mismos artífices pudieron contratar la obra de mármoles para este sepulcro. Me refiero, concretamente, al escultor y arquitecto Pedro Lázaro y su compañía o al escultor navarro Miguel de Yeregui y compañía, si bien, por el momento, sólo como hipótesis. Había entonces en Madrid buen número de canteros y marmolistas nacionales, que no sólo habían llegado para trabajar en el nuevo Palacio Real, sino que venían desarrollando la tarea, emprendida por orden del propio Rey Fernando VI, de explorar y explotar las canteras nacionales y, entre ellos, no dejaba de haber arquitectos, escultores, marmolistas y canteros de prestigio que pudieron hacerse cargo de esta parte de la obra.

Siguiendo los deseos de la Reina María Bárbara, observamos en los materiales utilizados un predominio de mármol gris vetado de negro que recubre todo el fondo del sepulcro, a ambos lados, en el basamento del primer cuerpo y en el segundo cuerpo, precisamente donde descansa la urna. Es utilizado, asimismo, en el almohadón donde reposa el cráneo o calavera, cetro y fémur —no tibia²²— y al fondo de la piel blanca de león, donde se coloca la inscripción propuesta por Juan de Iriarte. Esta caliza procede de las canteras de Urda, cercanas a Madrid, si bien observamos al menos dos variedades. Se ha elegido, también, el violeta con amarillos procedentes de la provincia de Cuenca, que apreciamos en el cuerpo bajo en ambas molduras y roleos, a ambos lados de la inscripción, en la urna y enmarcando el monumento, así como en la franja que asciende hasta el arco y a ambos lados de la corona real. Se ha recurrido, asimismo, a los amarillos de las canteras de Espejón en la provincia de Soria y al mármol blanco de Macael (Almería), que hallamos en el basamento, las repisas y en el escudo de Portugal situado en el centro de la urna. El blanco estatuario de Carrara ha sido empleado únicamente en la escultura y retrato de la Reina, en el que Juan de León tuvo en cuenta los retratos de la Reina trabajados por Felipe de Castro y conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la clausura de las Salesas Nuevas; pues, si bien el escultor Giovan Domenico Olivieri había labrado retratos de ambos Monarcas en relieve, la obra realizada por León está más cercana a Felipe de Castro, quien le tuvo siempre en alta estima y consideración.

Los ropajes de los niños están trabajados sorprendentemente en estuco (véanse figuras 10 y 11) Recientemente, Novero Plaza²³ ha señalado que estas esculturas fueron cubiertas con paños por indicación de las religiosas salesas.

Observamos, aparte del escudo de Portugal que preside la urna, el que tanto ésta como los filos de la piel del león y otros elementos arquitectónicos han sido pintados en oro, (véanse figuras 12, 13 y 14) quizá, porque, una vez montada la obra, debió de parecerles excesivamente lúgubre en su colorido y austero en su ornamentación. De hecho, nada hallamos en el contrato sobre ello.

La gran inscripción en letras doradas —algunas de ellas perdidas—, aparte de dar testimonio de su muerte, expresa también que la Reina María Bárbara de Portugal disfruta del sepulcro que deseaba: «OPTATO FRVITVR SEPVLCRO».

22. R. Novero Plaza, 2007, p. 73 [op. cit. n. 4].

23. *Ibidem*.



Figs. 12, 13 y 14. Sepulcro de la Reina Maria Bárbara de Portugal, Detalles de la pintura en oro sobre el marmol, Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), Madrid.

ND

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2008

UN CUADRO DE FRANCISCO RIZZI EN LA GALERÍA DE PINTURA DEL PALACIO REAL DE MADRID

Eduardo Lamas Delgado

1. Francisco Rizzi, *Descendimiento*, 1647, óleo sobre lienzo, 165 x 205 cm. Firma: «Fran.^o Rizzi F 1647». Palacio Real, Madrid, PN, Inv. n.º 10078117.

2. S. Domínguez-Fuentes, «Pinturas que poseyó el Infante don Luis en la colección del Patrimonio Nacional. 1848-1850», *Goya*, n.º 304, 2005, p. 50.

3. Ídem, p. 48. José de Salamanca compró un total de 71 cuadros, por los que pagó un millón de reales, el 31 de octubre de 1845.

4. S. Domínguez-Fuentes, *Les collections de l'infant don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio*, tesis dirigida por Antoine Schnapper, Universidad de París IV-Sorbonne, 4 vols., París, 2001, p. 672, n.º 471. En el inventario, el cuadro aparece citado como una representación del «Descendimiento de Nuestro Señor».

5. S. Domínguez-Fuentes, 2005, p. 48 [op. cit. n. 2].

6. S. Domínguez-Fuentes, 2001, p. 672, n.º 471 [op. cit. n. 4]. Así parece indicarlo el inventario de 1854 realizado tras la muerte de la Duquesa de San Fernando. Este inventario dirige al del Palacio de Boadilla en lo que concierne a las pinturas.

Desde la primavera de 2006, Patrimonio Nacional expone al público una parte de su Colección de cuadros en la Galería de Pintura del Palacio Real de Madrid, con una sala consagrada a la pintura española del siglo XVII. Entre los cuadros expuestos se encuentra uno del pintor Francisco Rizzi de Guevara (1614-1685) firmado y fechado en 1647¹ (véase figura 1). Presente en el Inventario de Patrimonio Nacional con el título de *El Descendimiento*, esta pintura pertenece a la Colección Real desde su adquisición en 1848 por la Reina Isabel II (1833-1868).

El cuadro formaba parte de un lote de 43 pinturas procedentes de la Colección del Marqués de Salamanca (1811-1883)², quien los habría vendido a la Reina para hacer frente a la quiebra del Banco de Isabel II, creado en 1844. Salamanca los había comprado en octubre de 1845 a María Luisa de Borbón y Villabriga (1783-1846), la viuda del Duque de San Fernando.

Estas pinturas presentaban ya una conexión con la Familia Real, pues María Luisa las había heredado de su padre, el Infante Don Luis de Borbón y Farnesio (1727-1785), hermano de Carlos III. El Infante había reunido a lo largo de su vida una notable Colección de pinturas en sus Palacios de Boadilla del Monte y de Arenas de San Pedro³.

En su tesis doctoral dedicada al estudio de esta Colección, Sophie Domínguez-Fuentes identificó el cuadro de Rizzi en el Inventario realizado en 1797 tras la muerte del Infante, donde aparece atribuido nada menos que a Miguel Ángel⁴. El cuadro se encontraba en el Palacio de Arenas de San Pedro, y fue trasladado al de Boadilla en 1795, junto con las demás obras de arte de la Colección, para proceder a su inventario⁵. Allí debió de permanecer hasta 1826⁶. En este año el cuadro pasó, junto con otras obras, al Palacio de la Duquesa de San Fer-



Fig. 1. Francisco Rizzi, Lamentación de Cristo, 1647, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

nando, en la calle de San Bernardo en Madrid, donde fue seleccionado por Salamanca para su compra en 18457.

Las vicisitudes del cuadro de Rizzi desde su salida de la Colección del Infante Don Luis hasta su entrada en la Colección Real nos son bien conocidas, pero ignoramos en qué momento fue adquirido por el Infante y con qué procedencia. Además, si tenemos en cuenta que el primer Inventario en que figura el cuadro es de 1797, existe la posibilidad de que entrase en la Colección tras la muerte de Don Luis, ocurrida en 1785.

En cualquier caso, lo que sí resulta claro es que la iconografía del cuadro del Palacio Real fue interpretada erróneamente

como una representación del Descendimiento en el Inventario de la Colección del Infante, y esta inexactitud se ha mantenido hasta hoy. En efecto, la pintura narra el momento inmediatamente posterior al Descendimiento: el de la Lamentación de Cristo muerto. Según una tradición piadosa, ausente en los Evangelios, el cuerpo de Cristo habría sido colocado al pie de la cruz sobre un lienzo blanco, a la manera de un altar, mientras que los personajes principales que han asistido al descendimiento deploran su muerte en torno a su cuerpo desnudo.

En el cuadro, las miradas de todos los personajes se dirigen hacia Cristo; y mientras que la Virgen sostiene sentada la cabeza y el brazo izquierdo de su hijo sobre sus

7. S. Domínguez-Fuentes, 2005, p. 48 [op. cit. n. 2].

rodillas, la Magdalena aparece arrodillada a los pies de Cristo, regándolos con sus lágrimas en recuerdo de la escena en casa de Simón.

La figura de Cristo constituye el centro del cuadro, y esta importancia es asimismo subrayada por la morbidez y palidez de su piel, que resalta con su blancura, y pone en evidencia las llagas de las que brota su sangre. La representación hace así hincapié en su sufrimiento, con la clara intención de conmover a los devotos e invitarlos a la contemplación y a la imitación de su sacrificio para la salvación de la Humanidad.

El carácter central de la figura de Cristo aparece reforzado por las líneas que dominan la composición, formadas por tres diagonales que convergen hacia la Magdalena: en primer lugar, la diagonal formada por la escala sostenida por los santos varones; a continuación, la que forman las Tres Marías; y, finalmente, la que, partiendo de la cabeza de Juan, dibuja el cuerpo de Cristo.

Fueron numerosos los tratados místicos y libros de devoción, tanto en el siglo XVI como en el XVII, que insistían en la contemplación de estos pasajes de la vida de Cristo⁸. Entre ellos podemos citar las *Homilias* de Juan de Cartagena, inspiradas en las visiones de Santa Brígida de Suecia, y que ponen de relieve el protagonismo de la Virgen en este momento posterior al descendimiento de la cruz⁹. Con el cuerpo de Cristo apoyado en sus rodillas, María es vista como una *Virgo sacerdos*, y la escena, como un prelude de la institución del sacrificio de la misa. La blancura del cuerpo suponía igualmente una referencia a su presencia real en el momento de la celebración.

Es posible que el cuadro haya sido concebido en origen para ser colocado a cierta altura, quizá para el ático de un retablo. Los rostros de todos los personajes aparecen vueltos hacia abajo, y algunos de ellos, como el de la Virgen, parecen haber sido dibujados casi en escorzo. Esto podría justificar también la elección de un encuadre tan apretado; el episodio ha sido concentrado en el primer plano, que se dibuja sobre un fondo neutro, lo que permite, además, aumentar el dramatismo de la escena y concentrar la

atención de los fieles espectadores y estimular su piedad.

El cuadro del Palacio Real manifiesta la influencia de las obras religiosas de Rubens, que conjugan el realismo patético de las escenas de la Pasión con la dignidad que corresponde a los personajes representados. De hecho, son varias las estampas de obras de Rubens y de Van Dyck que Rizzi pudo haber estudiado para la concepción del cuadro.

Sin embargo, aún más que con estas estampas, el cuadro de Rizzi está directamente emparentado con las distintas versiones que Antonio de Pereda (1611-1678) realizó del mismo tema, y de entre las cuales la más conocida es la del Musée des Beaux-Arts de Marsella¹⁰ (véase figura 2). Debe notarse en cualquier caso que Gué Trapier ya había señalado la influencia en este cuadro de Pereda de una pintura de Van Dyck de un tema próximo¹¹.

La composición del cuadro de Rizzi guarda especial relación con la versión conservada en una colección privada, donde los personajes están distribuidos de manera idéntica¹². Así, en la pintura de Rizzi, el madero de la cruz ha sido desplazado hacia el eje central del cuadro con respecto al de Pereda, donde se dispone a la izquierda; y la figura que aparece de pie entre Juan y la Virgen ha desaparecido. En lo demás, la composición es la misma. No obstante, Rizzi logra darle al conjunto un equilibrio más armonioso gracias al dominio de las líneas que señalábamos antes y que nos muestran la herencia estudiosa de su maestro Carducho.

La versión de mayor calidad de entre los cuadros de Pereda es la de Marsella, que ha sido fechada precisamente en 1640¹³, y el éxito de su composición queda probado por la gran cantidad de copias y versiones conservadas. De este modo, el cuadro de Pereda hubo de ejercer su influencia en un artista algo más joven como era Rizzi, fuese o no por imposición del comitente.

En cualquier caso, ambas composiciones parecen haber experimentado el peso de los ejemplos que aportaban las estampas de obras de Rubens y de Van Dyck, pues

8. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París, 1951, pp. 282-283.

9. Se trata de las *Homiliae Catholicae in Universa Christianae Religionis Arcana*, publicadas en Roma en 1609 y reeditadas y aumentadas en varias ocasiones.

10. Agradezco a Ismael Gutiérrez Pastor el que me haya señalado el parentesco entre ambas obras.

11. E. Gué Trapier, «The School of Madrid and Van Dyck», *The Burlington Magazine*, XCIX, n.º 653, 1957, p. 269. El cuadro de Van Dyck es la *Piedad* conservada en el Museo Nacional del Prado.

12. D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 194, n.º 84. Existen copias antiguas en la Sacristía de la Catedral de Getafe y en la iglesia de San Pedro de Valdunquillo (Valladolid).

13. Ídem, pp. 194-195, n.º 85.



Fig. 2. Antonio de Pereda, Lamentación de Cristo, Musée des Beaux-Arts, Inv. n° 602, Marsella.

además del modelo de éste, parece probable que, tanto Pereda como Rizzi, debieron de conocer la estampa que hizo Paulus Pontius a partir de la *Lamentación de Cristo con San Francisco*, pintado por Rubens y conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas, (véase figura 3) y que parece haber sugerido algunos aspectos de la composición.

Así, San Francisco, que se halla presente en la estampa de Pontius, debido a que el cuadro de Rubens estaba destinado a los Capuchinos de Bruselas, enmarca la composición de la estampa por la izquierda, en equilibrio con las figuras de los ángeles a la derecha. Pereda ha guardado el mismo equi-

librio en su cuadro de Marsella, y en su lugar ha situado la figura de San Juan, y en el cuadro del Palacio Real y en la copia en colección privada, el evangelista ocupa solo esta zona. A la derecha, los ángeles de Rubens han sido desplazados por las figuras de Nicodemo y José de Arimatea, quien guarda con veneración la corona de espinas.

Finalmente, el paralelo de la Magdalena de la estampa con las del cuadro de Rizzi y la copia de Pereda resulta evidente. La posición, de perfil y de rodillas, y con los cabellos caídos hacia delante, es la misma que en la estampa, sólo que vuelta hacia el otro lado, como en el original de Rubens. En la estampa, Magdalena se acerca al rostro los clavos de

14. Rubens es quizá el introductor de este elemento en la iconografía de la Lamentación de Cristo; la misma figura de la Magdalena fue utilizada en su *Fiesta en casa de Simón el Fariseo*, del Ermitage, y la misma representación de perfil se halla muy presente en las representaciones flamencas y venecianas anteriores a él.

15. T. de Oña, *Fénix de los ingenios que renace de las plausibles cenizas del certamen que se dedicó a la venerabilísima Imagen de N. S. de la Soledad, en la celebre translacion de su sumptuosa capilla*, Madrid, 1664.

16. *Ibidem*, fol. 32v. La descripción es retomada literalmente en F. de P. Sopena, *Relación histórica de el ilustre y milagroso origen de la copia mas Sagrada de Maria Santissima en su triste soledad*, Madrid, 1719, p. 185.

17. M. de Irala, *Retablo de Nuestra Señora de la Soledad*, 1726, Cobre, talla dulce, estampación sobre seda, 575 x 445 mm, Biblioteca Nacional de España, Inv. n.º 14149, Madrid.

18. A. A. Palomino de Castro y Velasco, *Vidas*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 277.

19. A. Ponz, *Viage a España*, tomo II, Madrid, 1988, p. 171.

20. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo IV, p. 208.

21. J. L. Barrio Moya, «José de la Torre y Francisco Ricci, autores del retablo mayor de la iglesia de Fuente del Saz del Jarama», *Anales Complutenses*, XII, 2000, pp. 43-54.

22. M. Agulló y Cobo, «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, p. 66, doc. n.º 34.

23. M. Agulló y Cobo, «Addenda a Pedro de la Torre», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVIII, 1998, p. 183.

24. M. Agulló y Cobo, 1997, pp. 42-43 y pp. 66-67, doc. n.º 35 [op. cit. n.º 22]. El 6 de mayo de 1661 se otorga a Pedro de la Torre carta de pago por la obra del retablo.

la crucifixión; en el cuadro de Rizzi, en cambio, se lleva los cabellos a los ojos con la mano derecha, mientras que la izquierda permanece apoyada sobre el jarro que contiene los óleos. Su actitud procede de las representaciones de Cristo en casa de Simón, en que Magdalena aparece de rodillas besando los pies de aquel¹⁴.

Para tratar de precisar la procedencia del cuadro del Palacio Real, es necesario tener presente que, entre las obras documentadas de Francisco Rizzi, existe otro cuadro que ha sido identificado como una representación del Descendimiento de Cristo, y cuya fecha de ejecución no debe de estar muy alejada. Este otro cuadro figuraba en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, aneja al convento de Padres Mínimos de la Victoria en Madrid.

Tenemos noticia de él por una fuente contemporánea, publicada en Madrid en 1664: el *Fénix de los ingenios*. Se trata de la edición conmemorativa de un certamen poético organizado para festejar el traslado de la imagen de devoción de Nuestra Señora de la Soledad a su nueva capilla¹⁵. Su autor, Tomás de Oña, realiza una descripción del edificio y de su retablo, en cuyo ático se encontraba el cuadro de Rizzi. Oña señala el cuadro en un tono ditirámico, pero tan sólo nos informa del tema representado:

El complemento insigne de esta fábrica maravillosa [el retablo] puso la embidia de Ceusis, la emulacion de Parrasio, el Apeles de España, pues lo es de nuestro grande Monarca [Felipe IV], en una pintura de perspectiva, y dibuxo del Descendimiento de la Cruz: los que la miran no dificultan su Autor, porque sacan por la mano ser de Don Francisco Rizzi¹⁶.

La imagen de la Virgen de la Soledad era una de las obras más conocidas de Gaspar Becerra (1520-1570), mientras que el retablo se debía a la mano de Pedro de la Torre (ca. 1596-ca. 1676). El Convento de Padres Mínimos y la Capilla sufrieron graves daños durante la invasión napoleónica, y fueron destruidos tras la desamortización de bienes eclesiásticos de Mendizábal en 1836. El retablo fue probablemente desmantelado y no se conserva, pero nos es conocido por un grabado fechado en 1726, obra del mínimo Fray

Matías de Irala¹⁷, (véase figura 4) cuya representación corresponde punto por punto con la descripción que Tomás de Oña había hecho en 1664, y, tal y como éste señalaba, sobre el ático aparece un cuadro.

Sin embargo, como ocurre con el del Palacio Real, el cuadro que figura sobre el grabado tampoco representa el Descendimiento; en este caso se trata del Entierro de Cristo: su cuerpo es colocado por tres de los personajes sobre el sepulcro, mientras que en la lejanía se divisa el Gólgota con las tres cruces.

Por su parte, Palomino señala que el retablo contaba con varios cuadros de Rizzi, pero sin dar más detalles¹⁸. Ponz¹⁹ y Ceán²⁰ indican lo mismo, incluso si parece que se hayan limitado a retomar lo dicho por Palomino. Así, es probable que fuesen también de Rizzi los angelotes que figuran sobre el grabado en los basamentos de los pilares que sostienen el arco que enmarca el retablo, y que recuerdan a los que pintó hacia 1655 para el retablo de San Pedro de la iglesia de Fuente del Saz del Jarama²¹.

El tema del entierro de Cristo ya aparecía indicado en el contrato del retablo en 1652²². Allí se señalaba que en un dibujo que presentaba la traza que el ensamblador Pedro de la Torre se comprometía a seguir, figuraba un «lienço de pintura del Entierro de Christo que está dibuxado en el remate». Como Tomás de Oña señala en su descripción de 1664 que el cuadro de Rizzi representaba un Descendimiento, Agulló ha sugerido que en algún momento pudo haberse decidido cambiar el proyecto inicial, que, como era habitual en este tipo de obras, tardó muchos años en realizarse²³. Sin embargo, esta clase de confusiones parece que fueron corrientes, como lo atestiguan las diversas denominaciones recibidas por el cuadro de Pereda y sus variantes.

El retablo fue encargado en 1652 al ensamblador Pedro de la Torre (ca. 1596-ca. 1676), y se encontraba terminado el 6 de mayo de 1661²⁴. En la escritura del contrato se establecía que De la Torre no debía ocuparse de la pintura del ático, como era habitual, sino que ésta debía correr a cuenta del Padre mínimo Fray Urbán Calvo, quien



Fig. 3. Paul Pontius según Peter Paul Rubens, Lamentación de Cristo con San Francisco de Asís, 1628, Grabado sobre papel, Iglesia de San Antonio de Padua, Amberes, © IRPA-KIK, Bruxelles.

representaba al convento²⁵. Así, es posible que el retablo se concibiese teniendo en cuenta un lienzo existente ya entonces, como era el caso del de Rizzi.

En efecto, resulta muy tentador pensar que el cuadro del Palacio Real está relacionado con el retablo de la capilla de la Soledad²⁶. Sin embargo, el cuadro que figura en el grabado es claramente otro distinto, y además, de acuerdo con Ponz y Ceán, el retablo conservaba aún sus pinturas cuando nuestro cuadro figuraba ya en la Colección del Infante Don Luis²⁷.

En cualquier caso, la *Lamentación de Cristo* del Palacio Real supone un nuevo elemento para el conocimiento de los primeros años de la carrera de Rizzi. Nos confirma

que en la segunda mitad de la década de 1640 se sitúa en la vanguardia de la asimilación de las nuevas corrientes flamencas aportadas por Rubens y sus seguidores. Así, el cuadro se inscribe perfectamente en la evolución del estilo de Rizzi, que se manifiesta desde la *Adoración de los Magos* de Toledo hasta la realización de las pinturas del retablo de la Catedral de Plasencia²⁸. En las obras de este breve período, Rizzi ha asimilado plenamente el colorido brillante y la pincelada suelta a la manera de Rubens, y se muestra aún atento a la monumentalidad de sus composiciones a través del modelado, aunque haya abandonado la solidez aprendida con Carducho. Es lo que se puede apreciar también en sus cuadros de altar de El Pardo y de

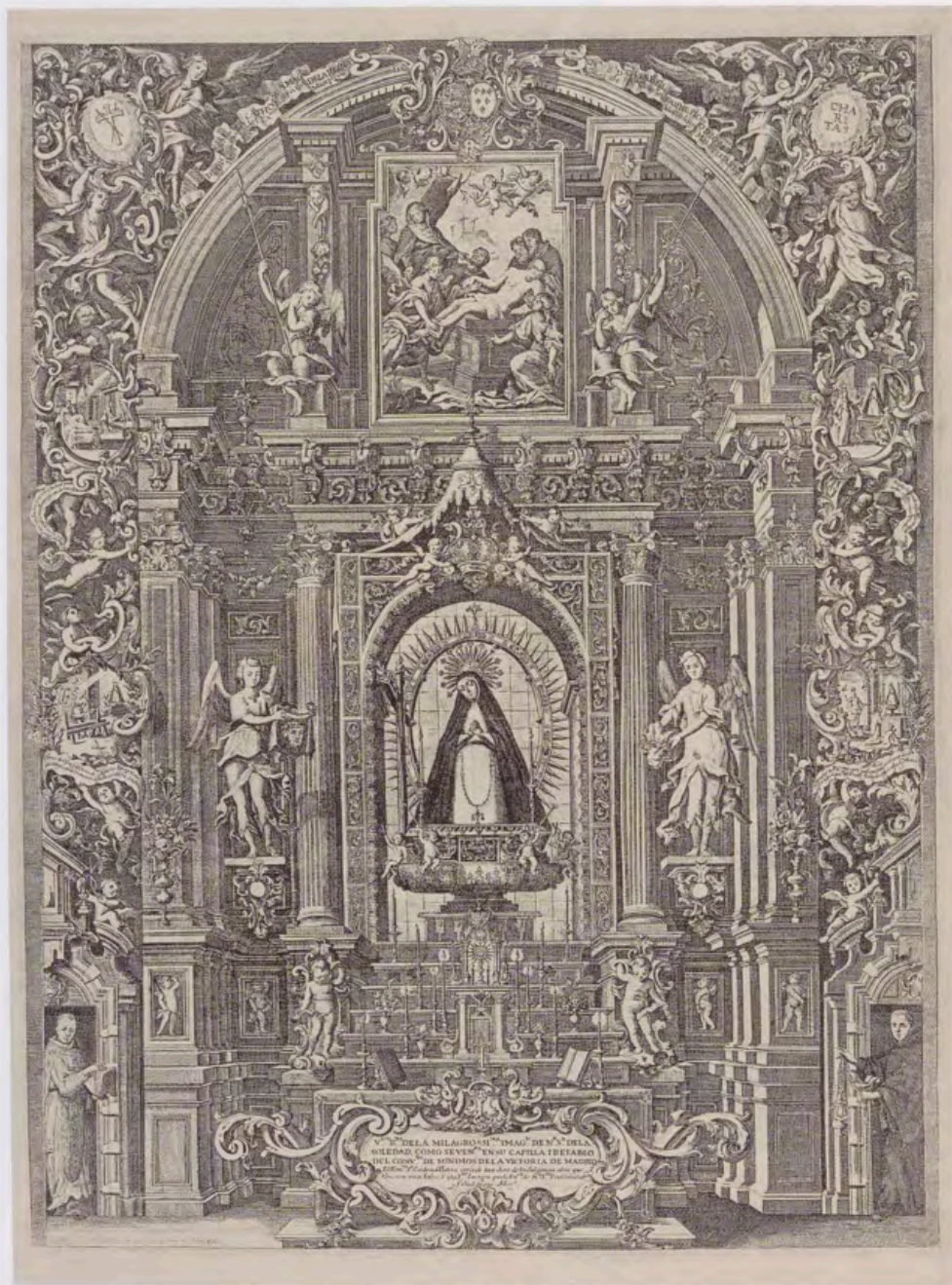
25. M. Agulló y Cobo, 1997, p. 66, doc. n.º 34 [op. cit. n. 22].

26. Tras la destrucción de la capilla, la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Gaspar Becerra pasó a la iglesia de San Isidro, donde fue destruida a su vez en el incendio de 1936, pero no sabemos qué fue de la pintura de Rizzi.

27. El tomo de Ponz que trata de la capilla fue reeditado en 1793, es decir, un año después de su muerte, y ocho años después de la muerte del Infante Don Luis, ocurrida en 1785; pero cuatro años antes del inventario de 1797, donde se cita por primera vez el cuadro de Rizzi del Palacio Real de Madrid. Por su parte, el *Diccionario* de Ceán es de 1800, es decir, posterior al inventario.

28. Para la evolución del estilo de Rizzi, véase A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1986; y E. Lamas Delgado, *L'oeuvre peinte de Francisco Rizzi (1614-1685)*, memoria de investigación de Master 2 inédita, y dirigida por Véronique Gérard-Powell, Universidad de la Sorbonne-Paris IV, 2006.

Fig. 4. Fray Matías de Irala, Retablo de Nuestra Señora de la Soledad, 1726, cobre, talla dulce, estampación sobre seda, Biblioteca Nacional de España, Inv. n.º 14149, Madrid.



la Paciencia, o en sus cuadros del Arzobispado de Madrid. En las pinturas de Plasencia, en cambio, Rizzi deja aflorar ya la inspiración neo-veneciana, que le fue en parte sugerida por Herrera el Joven, y que se manifiesta en muchas de sus obras realizadas entre 1655 y 1670, con un preciosismo y una ligereza en la pincelada que se apartan del naturalismo del primer tercio del siglo, y que, en cambio, lo acercan a la manera de un Francesco Maffei.

A lo largo de su carrera, Rizzi combinará ambas maneras hasta los años 1670, en que se manifestará su estilo final. Esta evolución nos muestra un pintor inquieto, en permanente búsqueda. Su obra hace de él una gran personalidad dentro del panorama madrileño, aún no valorado suficientemente, y cuya importancia puede ser medida en parte por la gran influencia que ejerció entre los brillantes pintores de la generación siguiente, muchos de los cuales fueron sus discípulos.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2008

ILUSTRACIÓN Y LIBERALISMO 1788-1814

El 17 de octubre fue inaugurada por Su Majestad el Rey la exposición *Ilustración y Liberalismo, 1788-1814*, coorganizada por Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, en las Salas de Exposiciones del Palacio Real de Madrid hasta el 7 de enero de 2009.

La Exposición, comisariada por Alberto Laparra, Carlos Sambricio y José Luis Sancho, analizaba los elementos más relevantes de la sociedad española en ese periodo y su relación con el proceso histórico de Francia en el tránsito del siglo XVIII al XIX. El cambio de siglo, marcado en Europa por la Revolución France-



Vista de la sala principal.



Recreación del Gabinete de un ilustrado.

sa y por la irrupción de Napoleón, fue en España especialmente agitado; se produjo el paso de la Monarquía absoluta a la constitucional, en la coyuntura de la Guerra de la Independencia.

La transformación paulatina de todos los valores de la sociedad tradicional fue un proceso lento y gradual que cobró consistencia en las últimas décadas del siglo XVIII, para alcanzar su máxima difusión con la aventura napoleónica y el auge del Liberalismo en los inicios del siglo XIX.

Se trata de una Exposición de historia y de arte, de espacio y de imágenes, de gestos, procesos y contradicciones, en la que se plantea un itinerario por los episodios más representativos de aquel período, mediante la obra y los testimonios de personajes como Goya, Jovellanos, Moratín o Quintana, que permite transitar por esos años de miedos y esperanzas, de refinamiento y brutalidad, de razón desbocada y monstruos nacidos en su seno.

A través de las secciones de la Muestra, se contemplan varias décadas de pasión por el arte y de contrastes políticos, de paz y de guerra, en un espacio, el Palacio Real, que es en sí

mismo la primera pieza de la Exposición, pues fue concebido como centro de la Monarquía española, y las propias salas de exposición albergaban entonces la Primera Secretaría de Estado, ocupada durante estos años por Aranda, Floridablanca, Godoy y Urquijo.

El esfuerzo para obtener piezas —en algún caso inéditas; en varios, nunca expuestas; y en general, poco vistas—, de las más variadas procedencias, se ha complementado con el empeño por restaurar bastantes de ellas, tanto en los talleres de Patrimonio Nacional como en otras entidades.

En la primera sección de la Muestra, la Monarquía, como protectora de las Artes, ofrece de sí misma una imagen próspera y segura por medio de los diversos géneros artísticos, con un estilo homólogo al empleado en el resto de Europa. Se presentó un conjunto de pinturas, hasta ahora disperso, con las que se adornó la proclamación de Carlos IV. Las esculturas de Juan Adán y los dibujos para las láminas del Real Picadero, por Carnicero, así como los retratos de Godoy por este mismo pintor y por Esteve completaban esta sala.



Panorámica de la Exposición.

La segunda sección fue dedicada a Los Ilustrados, personajes que no fueron revolucionarios, pero que observaron con atención las transformaciones operadas en Francia y, sin pretender alterar el orden socioeconómico existente, ajustaron sus propuestas al principio de la continuidad de la Monarquía y de la religión católica. El papel decisivo de la nobleza terrateniente ilustrada quedaba de manifiesto en el grupo familiar del VI Conde de Fernán-Núñez, mientras que el de la familia del Almirante Mendoza ilustra el rol de la burguesía emergente. La recreación del gabinete de un ilustrado, donde se desarrollaba tanto la vida profesional como la intelectual —se trabajaba en los asuntos profesionales, se leía y se escribía— completó esta sección.

Entre 1789 y 1814 España cambia en lo cotidiano y los imprecisos sueños de la razón empiezan a materializarse. Los *mongolfiers* pasan de verse como una ceremonia cortesana, a entenderse como una ingeniosa posibilidad para el transporte y comunicación; conocer España, saber de sus riquezas y de

sus monumentos se plantea en un momento en el que numerosos viajeros franceses publican noticias y dibujos.

En 1807 Silvestre Pérez proyecta el balneario Puerto de la Paz; y en 1813 Pedro Manuel de Ugartemendía realiza dibujos para la reconstrucción de San Sebastián, tras su destrucción durante la guerra. El Urbanismo fue otra de las secciones clave de la Exposición. Es el momento en que, tanto en España como en la América hispana, aparecen proyectos urbanos a gran escala, como el estudio de la viabilidad de un Canal Interoceánico (el actual Canal de Panamá); la finalización del Canal del Dique, próximo a Cartagena de Indias; la comunicación de Santiago de Chile con el mar, o la construcción de canales en Cuba para favorecer el transporte del azúcar. Por su parte, los nuevos arquitectos abandonaron el académico «clasicismo», que había caracterizado la segunda mitad del siglo, e impusieron nuevos temas, nuevas escalas de intervención, nuevas formas de entender y valorar la arquitectura. Frente a las catedrales, palacios o ayunta-



Su Majestad el Rey inauguró la Exposición.

mientos, se proyectan ahora gimnasios, cementerios, hospitales...

Del mismo modo, *Ilustración y Liberalismo* dedicó espacio específico a la importancia que cobró la Ingeniería en este tiempo. De acuerdo con el ideal roussoniano, dos de las principales preocupaciones de la Ilustración fueron «conseguir la felicidad del individuo» y «fomentar la riqueza de la nación». Desde esta segunda idea se pretendió transformar las Fábricas Reales. En los años finales del siglo el ingeniero cobra un papel ignorado hasta el momento.

El Motín de Aranjuez marca el comienzo de un tiempo conflictivo. Fernando VII fue el «Rey imaginario» que actuó como nexo de unión de quienes rechazaron a la autoridad francesa. Otros, entre ellos buena parte de los ilustrados, aceptaron el cambio de Dinastía y se unieron a José Bonaparte con la esperanza de ver cumplidos sus ideales de reforma. Los dos grandes retratos ceremoniales, de Fernando VII por Vi-

cente López y de José I por François Gérard, resumen este conflicto.

El movimiento de obras artísticas, causado por los envíos al Museo del Louvre, los proyectos para fundar un Museo Nacional en Madrid y el expolio de las Colecciones Reales, eclesiásticas y particulares, practicado por los Mariscales y Generales franceses y por el propio Rey José, se planteó en la sala dedicada al Expolio.

Los dos bandos en liza se dotan de una Constitución al aparecer la Monarquía absoluta como una vía agotada. La de Bayona y la de Cádiz. La salida del conflicto iniciado en 1808 no se agota en esas dos opciones señaladas en la sala anterior. Existió una tercera, la de los contrarios a la revolución y, también, al reformismo: la Restauración, a la que se dedicó la última sala de la Muestra. El catálogo de la Exposición, editado por Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, constituye un ensayo analítico de un periodo clave de nuestra historia.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2008

MÚSICA

XXII FESTIVAL INTERNACIONAL ANDRÉS SEGOVIA

Los conciertos de guitarra clásica fueron los protagonistas del *XXII Festival Internacional Andrés Segovia*, dirigido por el guitarrista Pablo de la Cruz, y patrocinado por Patrimonio Nacional, entre otras Instituciones, que se celebró en Madrid y que contó por primera vez con una exposición de guitarras de época.

El intérprete italiano Gabrielle del Giudice abrió el Festival con un concierto en el que se incluyeron obras de Purcell, Torroba, Albéniz y Taranto.

En jornadas posteriores, Italia estuvo presente de nuevo en el Festival con las figuras de Leonardo de Angelis y la Academia degli Orfei, en la Casa de las Flores del Palacio Real de La Granja, o Roberto Fabbri con un concierto denominado «La Clase Magistral».

En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, Carlos Barbosa Lima, uno de los grandes maestros de la guitarra clásica actual y Profesor invitado de la Cátedra Ecos del Mediterráneo, interpretó obras de Lecuona, Gershwin y Villa-Lobos, concierto prelude del celebrado al día siguiente: el estreno absoluto de la

obra para guitarra y orquesta de cuerda, *Piazzoliana*, encargo del Festival Andrés Segovia a José María Jiménez Suárez, como homenaje al compositor argentino Astor Piazzola, del que incluye pasajes de dos de sus obras más conocidas.

MÚSICA EN LA CASA DE LAS FLORES

El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso fue el escenario de la III edición del Ciclo de *Música en la Casa de las Flores*, organizado por Patrimonio Nacio-

nal en colaboración con la Fundación Albéniz.

Se celebraron cuatro conciertos en las mañanas de los domingos del mes de octubre, con la participación de alumnos de distintas Cátedras de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

El Ciclo continuó durante el mes de noviembre con cinco conciertos celebrados los domingos. En esta ocasión intervino el conocido pianista Antonio Baciero, la prodigiosa violinista de catorce años Carla Marrero, el tenor Raúl Baglietto, acompañado por Jesús Sánchez, a la guitarra, y David Mason al piano. La



cuarta actuación tuvo como protagonista al contratenor Gérard Lesne que cantó en La Colegiata. Por último, Leopoldo Erice dio un magnífico recital de piano.

MÚSICA DE CÁMARA

El XXV Ciclo de *Música de Cámara*, organizado por Patrimonio Nacional, continuó su programación con dos conciertos interpretados con los Stradivarius de la Colección Palatina, por los Cuartetos Kopelman y Artis.

PREMIOS

PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

En una ceremonia que tuvo lugar en el Palacio Real de Madrid, Su Majestad la Reina entregó el XVII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana al poeta cordobés Pablo García Baena.

Yago Pico de Coaña, Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, y José Ramón Alonso, Rector de la Universidad de Salamanca, participaron en este acto como máximos representantes de las Instituciones convocantes del Premio, y elogiaron al galardonado por «la labor silenciosa y constante de quienes, más allá de tiempos y momentos, hacen del quehacer cotidiano un culto a la belleza».

García Baena, de 85 años, fundador del grupo *Cántico*, puente entre «La generación del 27» y los poetas llamados *Novísimos*, agradeció a Doña Sofía su continuado interés y tutela por todo lo relacionado con las Artes, Letras y Ciencia, y articuló su discurso en torno a la figura de Luis de Góngora.

El acto incluyó un emotivo homenaje a los poetas fallecidos galardonados con el Premio, en el que se recitaron textos del poeta recién fallecido Ángel González, interpretados por el tenor Joaquín Pixán, acompañado al piano por Iván Martín.



EXPOSICIONES

NAVIDAD EN LOS REALES SITIOS

Como es tradicional en Navidad desde hace más de un siglo y medio, los Reales Sitios abren las puertas para que sus *Belenes* puedan ser visitados.

Patrimonio Nacional, con el patrocinio de la Fundación Banco de Santander muestra, en la planta principal del Palacio Real de Madrid, «El Belén de Palacio».

También tradicionales en estas fechas son los conciertos del ciclo *Música en Navidad*, que este año llega a su XXIII edición. El Real Monasterio de El Escorial y el Real Monasterio de la Encarnación fueron escenarios de los conciertos que ofreció la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, mientras en el Palacio Real de Aranjuez actuaron la «Coral Infantil de la Escuela Municipal Joaquín Rodrigo» y la coral «La Real Capilla» con un programa de villancicos y música religiosa.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2008

VISITA OFICIAL DEL PRESIDENTE DE
LA REPÚBLICA DE PANAMÁ



SU MAJESTAD EL REY, Su Alteza Real el Príncipe de Asturias y Vivian Fernández de Torrijos durante la cena de gala ofrecida en el Palacio Real de Madrid, con motivo de la visita del Presidente de la República de Panamá, Excelentísimo Señor Don Martín Torrijos Espino.

AUDIENCIA AL CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE PATRIMONIO NACIONAL



SUS MAJESTADES LOS REYES recibieron en audiencia al Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, encabezado por su presidente, Yago Pico de Coaña de Valicourt.

REUNIÓN ANUAL DEL PATRONATO DEL INSTITUTO CERVANTES



SU MAJESTAD EL REY Y SU ALTEZA REAL LA INFANTA DOÑA ELENA presiden la reunión anual del Patronato del Instituto Cervantes, celebrada en el Palacio Real de El Pardo, Madrid.