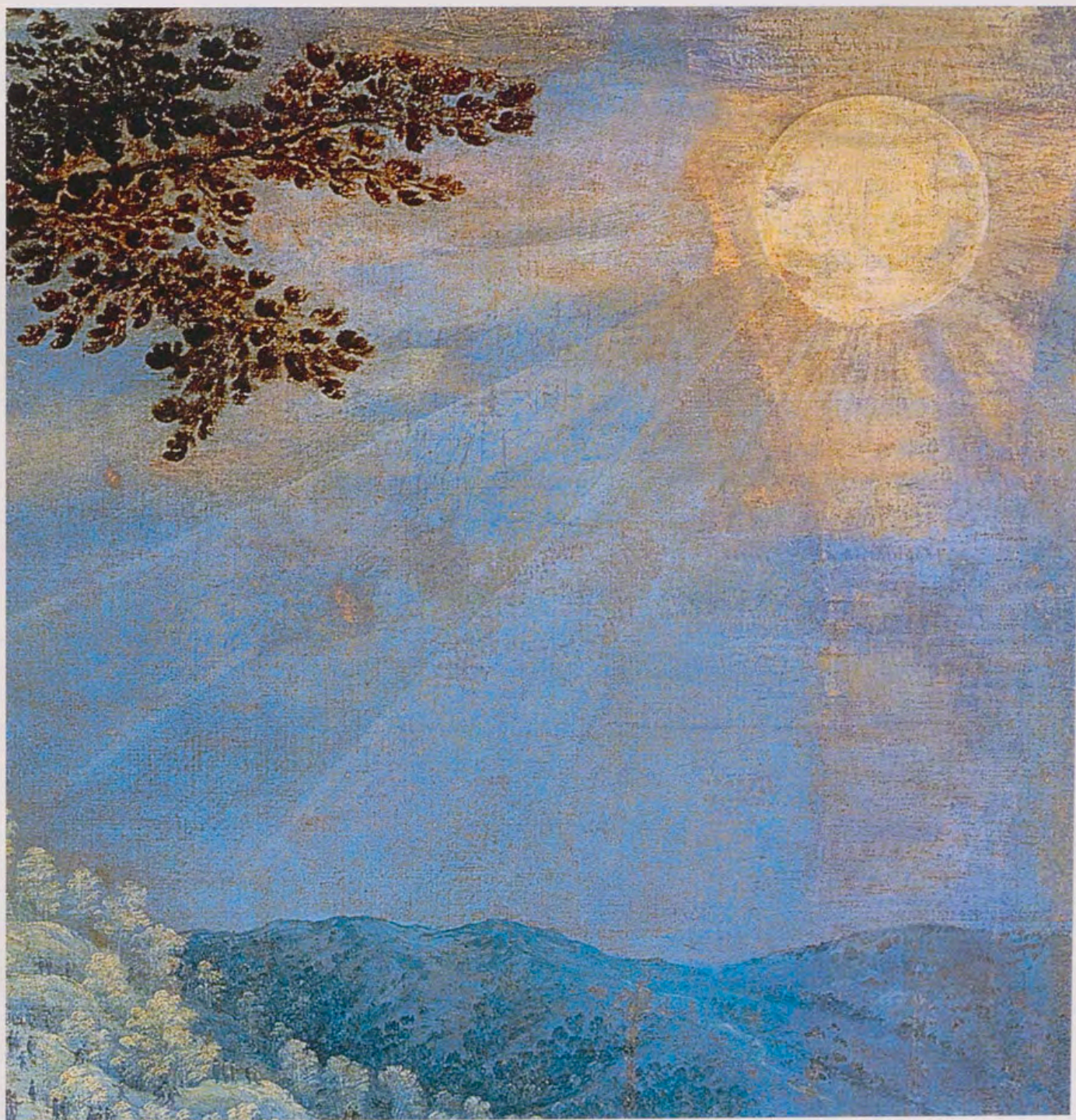
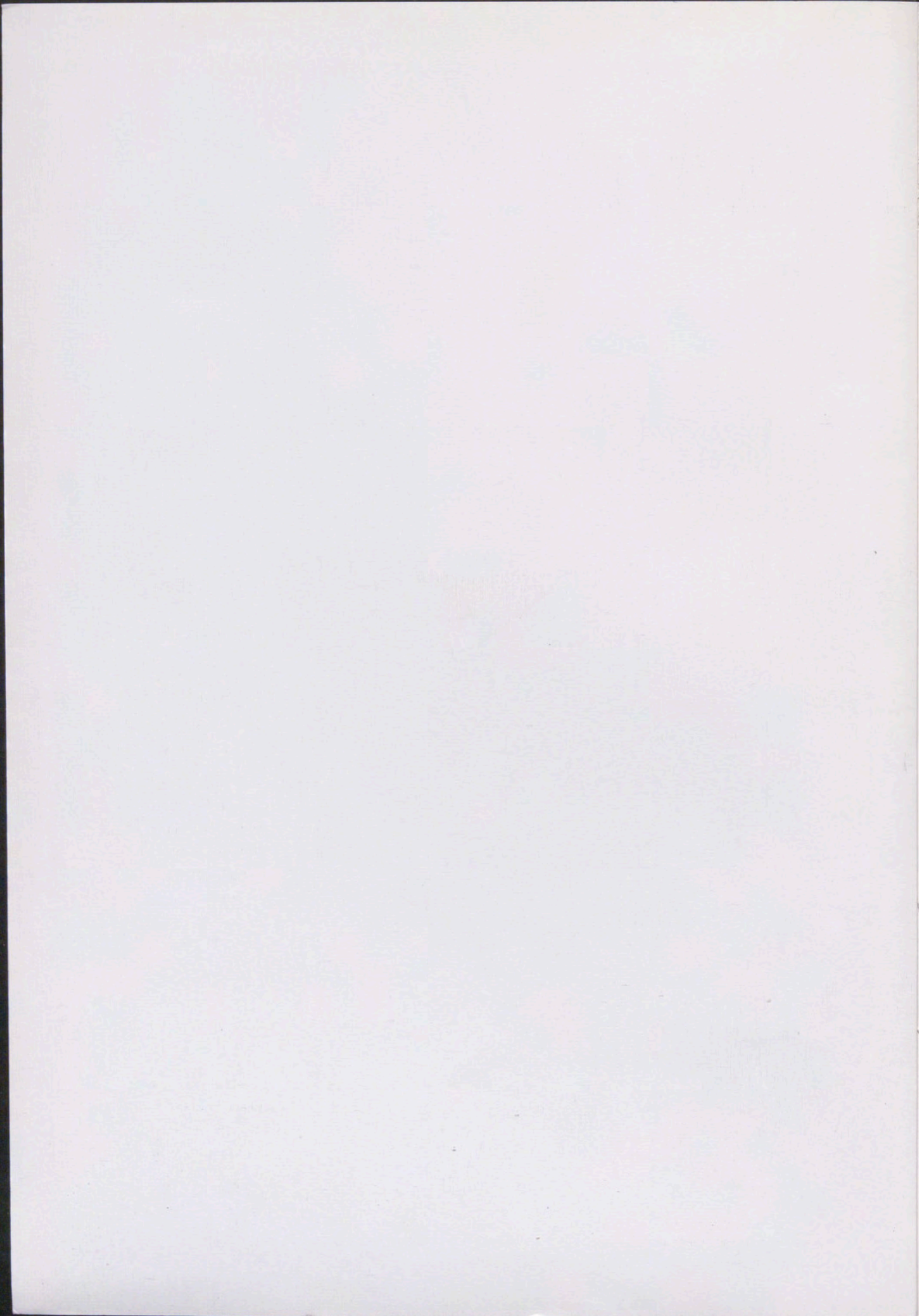


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI Nº 179 PRIMER TRIMESTRE DE 2009 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



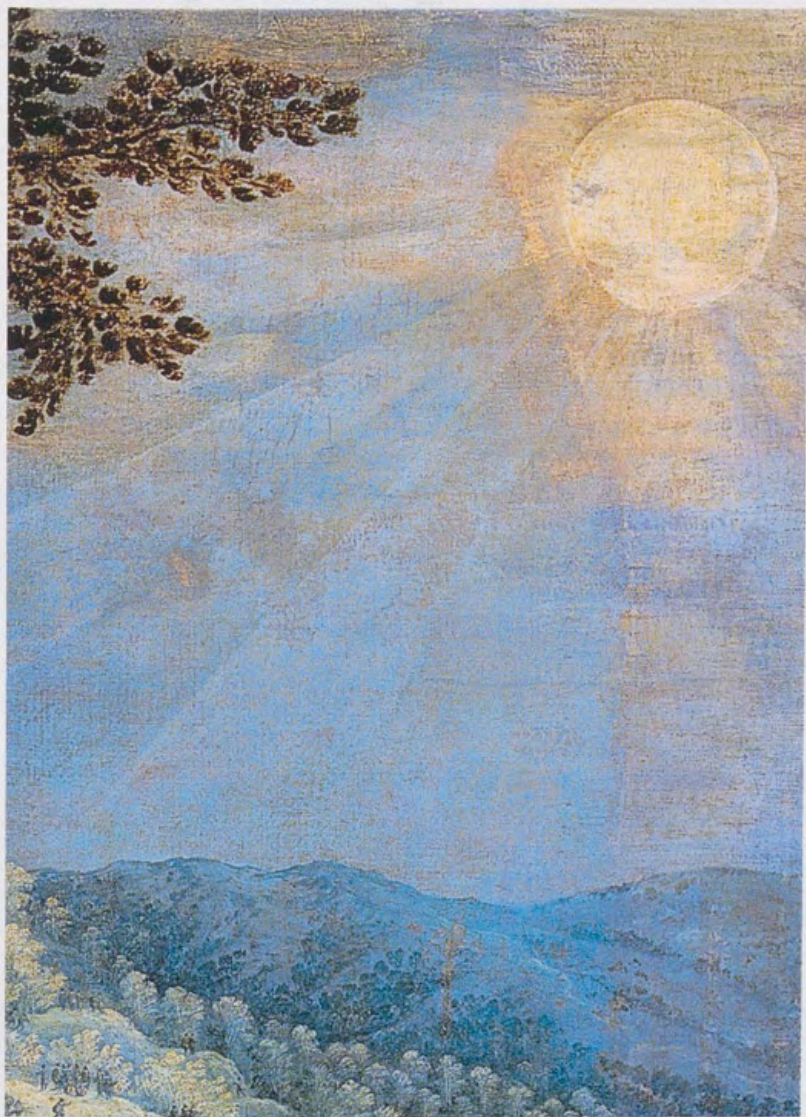


42167

XIV/1

Reales Sitios

AÑO XLVI N^o 179 PRIMER TRIMESTRE DE 2009



Paulo Van Mullen (Pieter van der Meulen), Intercambio de Princesas entre las Cortes de España y Francia, detalle, 1615, Monasterio de la Encarnación, Inv. n^o 00621531, 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 XLVI N^o 179 PRIMER TRIMESTRE DE 2009

4

J. ELOY HORTAL MUÑOZ

*Las Guardas palatino-personales
de los Monarcas Austrias
hispanos*

El autor nos adentra en los diferentes Cuerpos de Guarda encargados de custodiar a los Soberanos desde la Antigüedad hasta el reinado de Felipe V, Monarca que unificó estos cuerpos (Monteros de Espinosa, Guarda tudesa y Guarda española, entre otras Unidades) para convertirlos en verdaderas tropas de élite: la Unidad de Alabarderos y el Real Cuerpo de Guardias de Corps.



22

JORGE GARCÍA SÁNCHEZ

*Un dibujo del Palacio de España en
Roma: La imposición del Toisón de
Oro al Príncipe Andrea Doria
Pamphilj (1789)*

Con este trabajo se pretende ahondar en la comprensión de una imagen reveladora, poniendo énfasis en desentrañar las personalidades involucradas en una solemnidad cargada de reminiscencias históricas, así como de implicaciones en la diplomacia italiana de la Corona de España.

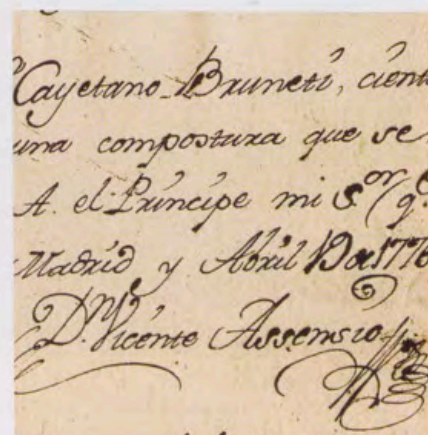


42

ELSA MARÍA FONSECA
SÁNCHEZ-JARA

*Composturas y otros encargos
en los instrumentos de cuerda de
Carlos IV Príncipe (1760-1788)*

La historiografía musical ha tratado la afición de Carlos IV a la música de cámara y su faceta como intérprete de violín. El presente artículo analiza las composturas y alteraciones a las que fueron sometidos los instrumentos de arco de la Cámara a finales del siglo XVIII. El objetivo es dar a conocer documentos que han sido recientemente localizados en el Archivo General de Palacio.



58

REYES UTRERA GÓMEZ

*Álbumes de J. Laurent y Cía en
la Real Biblioteca*

En la historia de la fotografía española la figura de Jean Laurent está vinculada a una de las empresas fotográficas más diversificada e innovadora de su tiempo. Este artículo da a conocer parte de la obra de uno de los máximos exponentes de la fotografía española del siglo XIX, un legado que se ha conseguido preservar hasta nuestros días en excelente estado de conservación.



69

Notas y Documentos

Susan Jenkins y Adam Webster

*La conservación de la Aparición del
Niño Jesús a San Antonio de Padua,
de Anton Raphael Mengs,
(Apsley House)*

72

Nuevas Adquisiciones

Van Dyck vuelve a El Escorial
200 años después

74

Crónica Cultural

78

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

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

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda

Rosa García Brage

Carmen García-Frias Checa

Juan Hernández Ferrero

Lourdes de Luis Sierra

Juan Carlos de la Mata González

José Luis Sancho Gaspar

Sol Semprún Martínez

Santiago Soria Carreras

José Luis Téllez Videras

Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre

Ana Sanjuanbenito Bonal

Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250

Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez

Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano

María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Santiago Gil Castro

Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256

Fax: 91 454 88 75

EDITOR

Patrimonio Nacional

Palacio Real

C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.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.*

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones

FOTOMECÁNICA: Lucam

IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros

Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros

Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-09-005-2

DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64

ISSN: 0486-0993

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

LAS GUARDAS¹ PALATINO-PERSONALES DE LOS MONARCAS AUSTRIAS HISPANOS

J. Eloy Hortal Muñoz*

*Instituto Universitario «La Corte en Europa»,
Universidad Autónoma de Madrid*

EL ORIGEN DE LAS GUARDAS Y SUS FUNCIONES

La existencia de Cuerpos de Guarda encargados de custodiar a los Soberanos y personas de elevada dignidad se remonta hasta las incipientes formas de organización política de la antigüedad, y en la Península Ibérica no podía ser menos. Así, tenemos constancia de Unidades de Guarda desde la Edad Antigua, caso de los hispanos que acompañaron a Julio César, y que proliferaron durante la Alta Edad Media (figura 1).

Durante ese periodo, los Cuerpos tuvieron corta duración, excepto los Monteros de Espinosa que, por otro lado, sería el más peculiar de todos ellos, ya que estaban exentos de responsabilidades militares y se ocupaban en exclusiva de velar por el sueño del Rey². Para fechar el origen, ante la ausencia de documentos que supongan prueba fehaciente, se recurre a la tradición, que cuenta que el III Conde de Castilla, Sancho García (995-1017), tras recibir aviso de una traición que preparaba su propia madre, por el camarero Sancho, natural de Espinosa, en agradecimiento decidió que los naturales de esta localidad formasen su Guarda personal. Por supuesto, hay autores que no dan crédito a este origen, aunque esta es la versión más extendida. El caso es que fue la única Unidad de Guarda castellana que continuaría existiendo tras la Edad Media y llegaría hasta su abolición en 1931 por la II República.

No sería hasta el siglo xv cuando, al igual que estaba sucediendo en el resto de Europa, se incrementara notablemente el número de Cuerpos de Guarda permanentes, debido a la inestabilidad política y social del momento. De esta manera, desde la muerte de Enrique III (1406) y hasta finales de siglo los Monarcas dispondrían de nuevas Unidades que irían variando y que se situarían bajo el mando de un Guarda Mayor, que fue adquiriendo funciones de protección y vigilancia, y de un Capitán de la Guarda³.

Estas nuevas compañías debían cubrir unas funciones y necesidades concretas, que eran comunes al resto de las Monarquías del momento y que posterior-

* Deseo expresar mi agradecimiento a Almudena Pérez de Tudela por la ayuda que me ha prestado en la elaboración de este artículo; y a José Luis Sancho, por su asesoramiento en la edición del mismo.

1. Guarda será el término empleado, ya que es la forma que se utiliza en la documentación hasta la segunda mitad del siglo XVII, en que empezamos a encontrar el uso del término Guardia que hoy utilizamos.

2. La literatura sobre esta Guarda, desarrollada en la versión para CD, es más abundante que la del resto, debido, en su mayoría, a los estudios realizados por los propios Monteros en su afán por reafirmar la peculiaridad del cuerpo.

3. La bibliografía e información sobre estos Cuerpos se encuentra desarrollada en la versión para CD.



Fig. 1. *Andreas Blommaert*, Alejandro curándose la herida causada por Darío, Tapiz de la serie de la Historia de Alejandro, h. 1600, Palacio Real, Inv. n° 10004176, Madrid, Patrimonio Nacional.

4. La bibliografía completa sobre las guardas palatino-personales de los Austrias en ibídem.

5. Sobre la evolución de la Guarda de los Duques de Borgoña, H. Cools, «The Burgundian-Habsburg Court as a Military Institution from Charles the Bold to Philip II», en S. Gunn y A. Janse, *The Court as a Stage. England and the Low Countries in the later middle ages*, Woodbridge, Londres, 2006, pp. 156-168.

6. D. de Soto y Aguilar, *Tratado sobre las Guardas Españolas amarilla, vieja y a caballo desde Fernando el Católico hasta Felipe IV*, s. d. (hacia 1663) en Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. 2047, fol. 21 v.

7. Así lo defiende S. M. de Soto (Conde de Clonard), *Historia orgánica de las armas de infantería y caballería españolas, desde la creación del ejército permanente hasta el día*, Madrid, s. n., 1851, vol. II, p. 519, rectificando su anterior opinión expresada en sus *Memorias para la historia de las tropas de la Casa Real de España; subdividida en seis épocas*, Imprenta Real, Madrid, 1828, p. 71. [Véase ●].

8. D. de Soto y Aguilar, fol. 22 r [op. cit. n. 6]; S. M. de Soto, 1828, p. 78 [op. cit. n. 7]; A. de Carlos, 1978, p. 36 [op. cit. n. 7]; y J. M. Bueno Carrera, 1989, p. 9 [op. cit. n. 7].

9. Sobre el origen de esta Guarda, D. de Soto y Aguilar, s. d., fols. 17 v-18 r [op. cit. n. 6] o Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan y oficios de su casa y servicio, revisión de 1548*, en el CD-ROM de la colección Clásicos Tavera referente a los textos sobre los Reyes Católicos, pp. 165-167.

10. J. de Soto Montes, 1968, pp. 221-222 [op. cit. n. 7] fecha su origen el 20 de junio de 1507 e interpreta que la palabra *Estradiote* provenía de la italiana *Strada* (carretera, camino). Por su parte, S. M. de Soto, 1828, p. 70 [op. cit. n. 7] sitúa el origen de la misma en el vocablo griego que significaba soldado.

mente señalaremos. Sin embargo, las Unidades existentes en los reinos peninsulares no siempre pudieron cumplir satisfactoriamente todas ellas, por lo que durante la segunda mitad del reinado de los Reyes Católicos se decidió iniciar la revisión del modelo, sobre todo tras los dos atentados que sufrieron los Monarcas contra su vida en 1487 y 1492, y tras la concienciación de estos del papel representativo y de asentamiento de su Monarquía que las Guardas podían tener. La configuración definitiva del modelo se prolongaría durante los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, con un proceso de gestación y asentamiento de diversos Cuerpos deslindados unos de otros⁴.

El origen de los Archeros de Corps lo encontramos en la Corte de los Duques de Borgoña, en concreto en la Casa de Felipe «el Bueno», que a mediados del siglo XV instauró una Guarda compuesta por veinticuatro archeros⁵. Su incorporación a la Casa Real de Castilla tuvo lugar con la venida de Juana I de Castilla y Felipe I a la Península Ibérica para jurar como herederos de las Coronas castellana y aragonesa tras la muerte del Príncipe Juan⁶. En concreto, el 22 de mayo de 1502, cuando se aceptó que entrara en la nómina de la Corona la compañía que los escoltara desde Flandes⁷, y que sería denominada de los «archeros de la cuchilla» por el arma que portaban. Sin embargo, la integración definitiva no tendría lugar hasta la segunda jornada de los Archiducos a Castilla en 1506.

Por lo que respecta a la Guarda alemana o tudesca, el conocimiento de sus orígenes y evolución es sumamente complicado, ya que la bibliografía y los documentos conservados son escasos. Los pocos autores que tratan el tema sitúan su integración en el servicio de Carlos V tras la elección imperial de 1519⁸, reseñando que cuando el Emperador regresó a la Península traía consigo una compañía de alemanes de unos cien hombres. El caso es que Carlos V ya disponía de esta Guarda en la década de los veinte y se la mencionaría frecuentemente como la Guarda blanca, ya que este color junto con el amarillo eran los de su atuendo, a los que luego se añadió el carmesí por las armas de Castilla y Borgoña.

Por último, la gestación de la composición definitiva de la Guarda española fue un proceso lento del que desconocemos la fecha exacta, aunque el punto de partida fueron los atentados reseñados anteriormente. La idea se materializaría hacia 1504 en que, tras la muerte de Isabel, Fernando encargó al cronista Gonzalo de Ayora, primer Capitán de la Unidad, que formara un Cuerpo de Guarda compuesto por medio centenar de alabarderos⁹. Esta nueva Unidad fue la primera que usó la librea amarilla, circunstancia que daría origen a su nombre de Guarda amarilla, aunque también los Archeros y la Guarda alemana usaron ese color.

Pocos años más tarde tuvo lugar la creación de la Guarda a caballo, a raíz de la marcha de Fernando el Católico a Nápoles en 1506. A su regreso a Castilla, el Monarca aragonés trajo consigo una compañía de 100 caballos ligeros, conocida en ese momento como los Estradiotes, pero que, *a posteriori*, recibiría el nombre de Guarda de la Lancilla, por la peculiar lanza que portaban¹⁰. Además de incor-



Fig. 2. Guillermo Pannemaker, La revista de las tropas en Barcelona, Tapiz de la serie La conquista de Túnez, h. 1554, Palacio Real, Inv. n° 10005908, Madrid, Patrimonio Nacional.

porar este Cuerpo a la Guarda de Alabarderos existente, Fernando decidió destituir a Ayora como Capitán de la misma, por su inclinación al bando de Felipe I y, de esta manera, Fernando de Valdés se convirtió en el primer Capitán de la Guarda española con mando en ambos Cuerpos.

La última sección de la Guarda, la Guarda vieja, no fue creada hasta la Capitanía de Don Juan de Zúñiga, en una fecha que desconocemos, pero que se sitúa entre 1529 y 1535, ya que tenemos constancia de que quedó con la Emperatriz cuando su esposo marchó a la Campaña de Túnez (figura 2).

Desde ese momento quedaría fijado definitivamente el modelo de Guarda que iba a tener la Monarquía y que se prolongaría hasta la llegada de los Borbones. Éste hablaba de la existencia de una Guarda Real en su conjunto, compuesta por tres partes: la Guarda de Archeros de Corps, la Guarda española con sus tres secciones y la Guarda alemana o tudesca. Los Monteros de Espinosa también se incluirían dentro en ella, pero con unas características propias que la diferenciaron de la evolución de las otras tres. Una vez formado el modelo, quedaba por fijar la manera en que los diferentes cuerpos iban a cumplir las tres funciones que la Guarda debía asumir.



Fig. 3. Paulo Van Mullen (Pieter van der Meulen), Intercambio de Princesas entre las Cortes de España y Francia, 1615, Monasterio de la Encarnación, Inv. n.º 00621531, Madrid, Patrimonio Nacional.

LA DEFENSA DE LAS PERSONAS REALES

Cumplir esta función, en principio inherente a todas las Guardas reales, suponía que la Guarda Real debía estar presente junto a su señor y a su familia tanto en Palacio como en sus apariciones en público, en el campo de batalla¹¹ o en las Jornadas que realizaran fuera de la Corte, caso de la de las Entregas en 1615 (figura 3).

La existencia de los diversos Cuerpos llevaba implícita una división de las tareas, en la cual se puede observar la gradación dentro de la Etiqueta de cada uno de ellos. Así, la Guarda de Corps, haciendo honor a su nombre, se encargaría únicamente de la protección del Soberano, acompañando al Príncipe en sus apariciones en público sólo cuando su padre estuviera enfermo. El cuidado del Rey sería compartido por los Monteros de Espinosa por las noches, encargándose de velar por su sueño, y, en un lugar secundario, por las Guardas española y tudesca. Estas dos últimas, a su vez, debían proteger al resto de miembros de la Familia Real (esposa, hijos e, incluso, sobrinos que habitaban en la Corte), destacando la Guarda vieja, que era la encargada de servir a los Infantes y a las Reinas¹². Únicamente Felipe II cuando era Príncipe recibió sus propios Cuerpos de Guarda, con el

11. Aunque la ocupación militar no fue ni mucho menos primordial, como podemos atestiguar por las memorias del Archero Fery de Guyon, que solo menciona esas actividades durante la Jornada a Túnez, cuando sirvió en el Cuerpo de 1539 a 1546 [Véase ●].

12. Según el cronista Soto y Aguilar, fol. 20 v [op. cit. n. 6], «La Guarda Vieja es un receptáculo o enfermería de la Guarda, ésta se constituyó por el señor emperador Carlos quinto para que los enfermos, que impedidos de la Guarda fuesen reservados, en ella sirven de ordinario a los Ynfantes de Castilla poniéndoles cassa».



Fig. 4. Jan Brueghel el Viejo, Banquete de Bodas presidido por los Archiduques, h. 1612-1613, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1442, Madrid.

consiguiente problema que se originó al subir al Trono, ya que se tuvieron que fusionar su Guarda y la de su padre, y muchos de sus miembros quedaron fuera de esta unificación. Desde ese momento, se decidió que ese desdoblamiento no se iba a volver a producir, medida que fue favorecida por el establecimiento de Madrid como capital permanente.

Por otro lado, los miembros de la Familia Real que no habitaban en la Corte, al tener cargos políticos fuera de ella, tendrían sus propios Cuerpos de Guarda, como fue el caso de Don Juan de Austria, que la recibió en 1571 para su estancia en Italia y Flandes, o del Archiduque Alberto cuando ejerció como Virrey de Portugal y Gobernador General de Flandes (figura 4).

El cuidado de la Persona Real fue pasando a un segundo plano con el transcurrir del tiempo, debido a la ausencia de atentados contra los Monarcas Austrias Hispanos y a su no presencia en los campos de batalla después de la de Felipe II en San Quintín en 1557 (figura 5). Debido a ello, esta función se convertiría durante el final del siglo XVI y el XVII en secundaria, con la asunción de dos nuevas obligaciones que habían surgido dentro de la Casa Real tras su espectacular crecimiento.



13. C. J. de Carlos Morales, «La transformación de la Casa de Borgoña», en J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, Madrid, 2000, vol. I, pp. 231-234; e ídem, «La evolución de la casa de Borgoña y su hispanización», en íbidem, vol. II, pp. 67-77.

14. Los roolos, o listados donde se anotaba el nombre de los miembros de la Unidad y se dejaba constancia de su servicio, correspondientes a la Guarda de Corps, se encuentran en Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Registros 5.729 (1553 a 1580), 5.730 (1584-1621), 5.731 (1622-1666) y 5.732 (1666-1693).

LA INTEGRACIÓN DE LAS ÉLITES TERRITORIALES: LA REALIDAD SOCIAL DE LAS GUARDAS

Tras el retorno de Carlos V a Castilla, una vez derrotados los Comuneros, y con la finalidad de evitar futuros conflictos, se inició un largo proceso de búsqueda del modelo adecuado para poder articular los numerosos territorios que el Soberano había aglutinado en su persona. Al final del mismo, el Emperador decidió respetar la diversidad de cada territorio y renunció a dotar de instituciones comunes al conjunto de sus Estados, ya que las élites de cada reino deseaban influir en las decisiones reales pero manteniendo su autonomía. Por lo tanto, Carlos V decidió que su Corte, en cuyo vértice se encontraba el Soberano, fuera el lugar donde convergieran las relaciones y redes de poder, por lo que el Gobierno se ejercería mediante relaciones no institucionales que darían cohesión al Imperio. Asimismo, los reinos con mayor peso económico y político se convirtieron en el eje en torno al cual se articularon el resto de los territorios, requiriendo sus élites la misma proporción en la distribución del poder.


Por lo que respecta a las Casas Reales, este proceso conllevaría la existencia de forma separada, pero con relaciones recíprocas, de espacios cortesanos propios de cada Estado dinástico, aunque con preponderancia del ceremonial, estructura y etiqueta borgoñones por ser la Casa de la Dinastía y tener una organización más acabada¹³. Sin duda, las Guardas palatino-personales representarían como ninguna otra Sección de la Casa esta separación de espacios, pues coexistirían un cuerpo flamenco y borgoñón, uno imperial, uno hispano, que en 1524 pasó a formar parte de la Casa de Borgoña tras la «hispanización» de la misma, y uno propiamente castellano, como serían los Monteros de Espinosa, que quedarían como única Guarda en la Casa de Castilla, con la preponderancia ceremonial de los Archeros de Corps. Este nuevo planteamiento convertiría a la Guarda en una de las secciones de la Casa más importantes para integrar a los hidalgos de gran parte de los reinos de la Monarquía en el servicio real, ya que estarían compuestas por unos 500 individuos.

Así, en la Guarda de Corps se integraron nobles flamencos de cierta enjundia como Capitanes, caso del famoso Conde de Horn o de Charles de Brimeu, o Tenientes, mientras que entre los Archeros destaca el elevado número de hijos bastardos de familias nobles que ingresaron en el Cuerpo¹⁴. De esta manera, podemos deducir que esta Guarda se mostró como una excelente salida para hidalgos, segundones y baja nobleza, como fue el caso del borgoñón Señor de Montclair, que podían medrar en el servicio real mediante su colaboración en la compañía (figura 6). [Véase tabla A en el ●].

La Guarda tudesca, por su parte, constituyó durante el reinado de Carlos V una más de las Secciones de la Casa donde los servidores imperiales se pudieron integrar y destacaron sus Capitanes, como los Condes de Rogendorff o de Schwartzenburg, y Tenientes, caso de Karl Függer. Sin embargo, con la muerte del padre de Felipe II los naturales del Imperio dejaron de ser súbditos de la Monar-



Fig. 5. Nicola Granello, Fabricio Castello, Orazio Cambiasso y Lázaro Tavarone, Asalto y toma de San Quintín, 1584-1590, Sala de Batallas, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

quía, y su presencia en las Casas Reales pasó a convertirse en testimonial, ya que los séquitos de Personas Reales provenientes del Imperio, caso de las Reinas Ana de Austria o Margarita de Austria-Estiria o los Archiducos Rodolfo, Ernesto, Alberto o Wenceslao, se reformaban a su llegada a Madrid y pocos de sus integrantes conservaban su oficio. Entre estas honrosas excepciones podemos destacar a la familia Dietrichstein¹⁵ o algunos de los criados que viajaron con la Emperatriz María desde el Imperio a Castilla en 1581¹⁶. Debido a ello, la única Sección de la Casa Real que encontraron los personajes provenientes del Imperio para integrarse en el servicio de los Austrias reinantes tras Carlos V fue la Guardia tudesca, que se nutriría de soldados o personajes de una posición social media, no pertenecientes a las grandes familias, y que hubieran realizado servicios previos a la Monarquía¹⁷. [Véase tabla B en el .

Por lo que respecta a la Guardia española, los requisitos para ser integrante de esta Unidad no aparecen fijados en un texto escrito hasta las ordenanzas de 1561¹⁸. En ellas se especificaba que debían ser «Hijosdalgo, y mozos pudiéndose haver de buenas disposiciones hombres sin vicios y quando lo contrario desto se hallare en alguno que sea despedido», con lo que podemos considerar que la Guardia espa-

15. F. Edelmayer, «Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la casa de Austria», *Studia Histórica. Historia Moderna*, núm. 11, 1993, pp. 89-116, especialmente 108 y 112.

16. Para el servicio de la Emperatriz María, J. Martínez Millán y S. Fernández Conti (dirs.), *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Fundación Mapfre-Tavera, Madrid, 2005, vol. II, pp. 699-704.

17. Los roolos de la Guardia tudesca se conservan en AGP, Registros 5.733 (1557-1596), 5.734 (1597-1619), 5.735 (1620-1657) y 5.736 (1658-1690), aunque este último se encuentra en mal estado y hay que consultarlo en microfilm núm. 3.325.

18. Estas ordenanzas están publicadas en J. Rousset de Missy, *Suplement au Corps Universel Diplomatique du droit des gens. V. Le ceremonial diplomatique des cours de l'Europe, ou collection des actes, memoires et relations*, Amsterdam-La Haya, 1739, vol. V, pp. 268-271.



19. Los roolos de la Guarda española se encuentran en AGP, Registros 5.737 (1567-1605), 5.738 (1606-1621), 5.739 (1621-1636), 5.740 (1636-1658) y 5.741 (1658-1694).

20. Para este proceso, J. Martínez Millán, «La integración de las élites ciudadanas castellanas en la Monarquía a través de la Casa Real», en ídem y S. Fernández Conti (dirs.), 2005, vol. I, pp. 645-685 [op. cit. n. 16].

ñola fue refugio y posibilidad de medro para un gran número de hidalgos de los reinos hispanos, provenientes en su mayoría del Ejército, convirtiéndose así en un mecanismo de distribución de la gracia real por los diferentes reinos peninsulares¹⁹. Mientras, sus primeros Capitanes no eran de una condición social demasiado elevada, caso de los citados Ayora o Valdés, hasta que se produjo la incorporación de la Unidad a la Casa de Borgoña y el nombramiento de Don Juan de Zúñiga, para alcanzar su máximo prestigio con el I Duque de Feria. [Véase tabla C en el ●].

Por último, los Monteros de Espinosa estarían siempre formados por hidalgos procedentes de ese pueblo, aunque nunca estuvieron exentos de la picaresca e ingresaron en el Cuerpo personajes de otros lugares. [Véase tabla D en el ●].

La función integradora de las élites de las Guardas continuaría vigente durante el inicio del reinado de Felipe II. El «Rey Prudente» había heredado una entidad política inédita y carente de estructuras comunes, en la cual los diferentes territorios se veían privados de la presencia real de su Príncipe, máxime cuando se decidió situar definitivamente la capital en Madrid²⁰. Así, el Rey decidió seguir el modelo de gobierno que había utilizado su padre con éxito para mantener unidos todos esos reinos: integrar en su servicio a las élites territoriales de sus diferentes dominios. Para ello pudo servirse, además, de otros servicios diferentes a los suyos de Castilla y Borgoña, como fueron los de sus hermanos Don Juan de Austria y Doña Juana, su hijo Don Carlos, su mujer Isabel de Valois y los diferentes Archiduques que se vinieron a educar a Castilla. La ocupación de los cargos de estos servicios puede explicarse a través de las pugnas faccionales; resultó que los principales oficios de las Casas del Rey fueron tomados por élites castellanas que propugnaban una hegemonía de lo castellano en la Monarquía y la imposición de una intransigencia ideológica. Mientras, los servicios de los demás miembros de la Familia Real quedaron para las facciones castellanas y de otros reinos que no conectaban con las ideas que estos patrocinaban, pues defendían una Monarquía «compuesta» con mayor presencia de los reinos no castellanos y una mayor condescendencia en lo religioso. Esa ruptura en el acceso de «extranjeros» al Monarca provocó un fuerte malestar entre algunos grupos que habían tenido acceso directo al Emperador con anterioridad.

Debido a ello, las élites flamencas, en plena Revuelta, y tudescas, separadas ya del dominio español, comenzaron a tener menos interés en su integración en las diversas Guardas, ya que muchos nobles se posicionaron en contra del bando realista, mientras que los afectos tenían mejores perspectivas de medro y de obtención de mercedes en el Ejército. De este modo, ambas Unidades, así como la española, perderían su función de integradoras de las élites para pasar a desempeñar una nueva, como sería la de representación de sus naciones en la Corte de la Monarquía Hispánica.

Su sola existencia garantizaba la presencia en la Corte de un importante número de miembros de esas naciones de forma constante, por lo que pudieron convertirse en aglutinantes de su comunidad en un momento en que los diferentes grupos nacionales estaban creando nuevas formas de representación, algo que

+

Rollo de los Archeros de Corps de la M^{te} del Rey nro Senor de los quatro meses de setiembre
1 octubre noviembre y diciembre de mill e quinientos e cinquenta e siete años

Estauca deliber mon Archero de Corps de sumado por sus Gases
de los quatro meses de setiembre / octubre / noviembre y diciembre
de mill e quinientos e cinquenta e siete años Ad de placas
por dia. la sumado. lee y fuy p
por en el año de
Ja de St. andrego de

Hutin bertoul archero por sus Gases de los dichos quatro me
ses de set. 1 otub. nou. y diez. de mill e quinientos e cinquenta
e siete. Alad. rason. de dux por dia / otro tanto lee y fuy p
Hutin bertoul

p. Guillome Acquart por sus Gases de los d^{os} quatro me
ses Alad. rason. de dux por dia / otro tanto lee y fuy p
Guillome Acquart

Fig. 6. «Roolos de la guarda de archeros de Corps», 1553-1580, AGP, Registro 5.729, Madrid, Patrimonio Nacional.



21. Sobre su evolución y fundamentos, F y B. Vidal Galache, *Fundación Carlos de Amberes: historia del Hospital de San Andrés de los Flamencos, 1594-1994*, Nerea, Madrid, 1996, pp. 48-55.

22. Sobre ella, nuestro artículo «Las guardas palatino-personales de Felipe II» en J. Martínez Millán y S. Fernández Conti (dirs.), 2005, vol. I, p. 486 [op. cit. n. 16].

23. Los expedientes personales de algunos archeros se conservan en AGP, Sección Histórica, cajas 162-168 y de ellas extraemos la información que se encuentra desarrollada en la versión para CD.

24. Es significativo el aumento de mercaderes en la Guarda de Corps, desde el reinado de Felipe IV, que utilizarían su puesto en la Unidad para mejorar sus negocios y asegurar su futuro y el de sus hijos. [Véase 6].

25. Los expedientes personales de algunos alabarderos tudescos se conservan en AGP, Sección Histórica, cajas 173-175, y de ellas extraemos la información que se encuentra desarrollada en la versión para CD.

fue también fomentado por la propia Corte. A raíz de estas inquietudes surgieron hospitales como el de San Pedro de los Italianos (1598), San Andrés de los Flamencos (1605), San Antonio de los Portugueses (1606), San Luis de los Franceses (1615), el Hospital Real de Nuestra Señora de Montserrat de los Aragoneses (1617) o el Hospital y Colegio de los Irlandeses (1629), así como diferentes Cofradías, como las de la Guarda de Corps o San Andrés fundada hacia 1605²¹, la de la tudésca o de San Jorge, entre 1606 y 1608, y la de la española o la de Nuestra Señora del Remedio y la Encarnación en 1582²². Debido a ello, la configuración social de las Guardas comenzó a responder a la realidad de dichas naciones en la Corte, y las vías de acceso a esos Cuerpos se ampliarían.

Por lo que respecta a la Guarda de Corps, los Capitanes siguieron siendo nobles de cierta enjundia y pertenecientes, en su mayoría, a una rama menor de la familia Cröy desde que Philippe, I Conde de Solre, ocupara la Capitanía en 1588. Sin embargo, se modificaría el origen social de los Archeros, ya que empezaron a ingresar en el Cuerpo algunos personajes gracias a su proximidad al Capitán de la compañía²³, a su servicio en el Ejército o a una tradición familiar de servicio a la Monarquía, habiendo sido este servicio en ocasiones en la propia Guarda o en alguna de las Casas Reales. De igual manera, la concesión del oficio se convirtió en una manera de premiar a flamencos que hubieran realizado algún servicio previo de importancia a la Monarquía y que, gracias a esta merced, conseguían su entrada en la Casa Real, así como la posibilidad de poder introducir en el Cuerpo a otros miembros de su familia. Entre estos casos, podemos destacar a los escritores Jehan L'Hermite y Hendrick Cock, al arquitecto Teodoro Ardemans o a los pintores Paulo van Mullen, Gabriel Diricksen o Juan van der Hamen, cuyos padres también eran Archeros (figuras 7 y 8). Por supuesto, su interés en servir como Guardas era mínimo, lo que supuso numerosas ausencias en el servicio, y sus condiciones físicas y sociales para cumplir en un cargo de esta índole eran, en muchos de los casos, cuanto menos dudosas; se llegó incluso a permitir el ingreso de oficiales manuales y mercaderes, lo que prohibían expresamente las ordenanzas²⁴. Esta tendencia fue favorecida por el hecho de que se comenzaron a falsear y a pasar por alto las limpiezas de sangre y se permitió la entrada de numerosos «extranjeros» en el Cuerpo, sobre todo, durante el reinado de Felipe IV. No obstante, su condición de primera Guarda le permitió sufrir un menor deterioro y pérdida de lustre que las otras dos Unidades palatino-personales.

Respecto a la Guarda tudésca, sus Capitanes fueron nobles alemanes hasta que Jerónimo de Lodrón falleció en 1601. Desde ese momento, se situarían al frente nobles hispanos como Don Pedro Antonio de Aragón, el Marqués de Montelegre, el Conde de Alba de Aliste o el famoso Rodrigo Calderón, con una única excepción: el flamenco Marqués de Renty, perteneciente a la familia de los Cröy. Por lo que respecta a los alabarderos, su extracción social descendería notablemente y se iría degradando con el paso del tiempo. En general, la mayoría provenían de los Ejércitos de la Monarquía²⁵, e incluso continuaron ejerciendo durante el periodo en que se supone que servían en la Guarda. Nos encontramos, asimismo, un grupo menos numeroso que llegaba al Cuerpo tras haber servido en

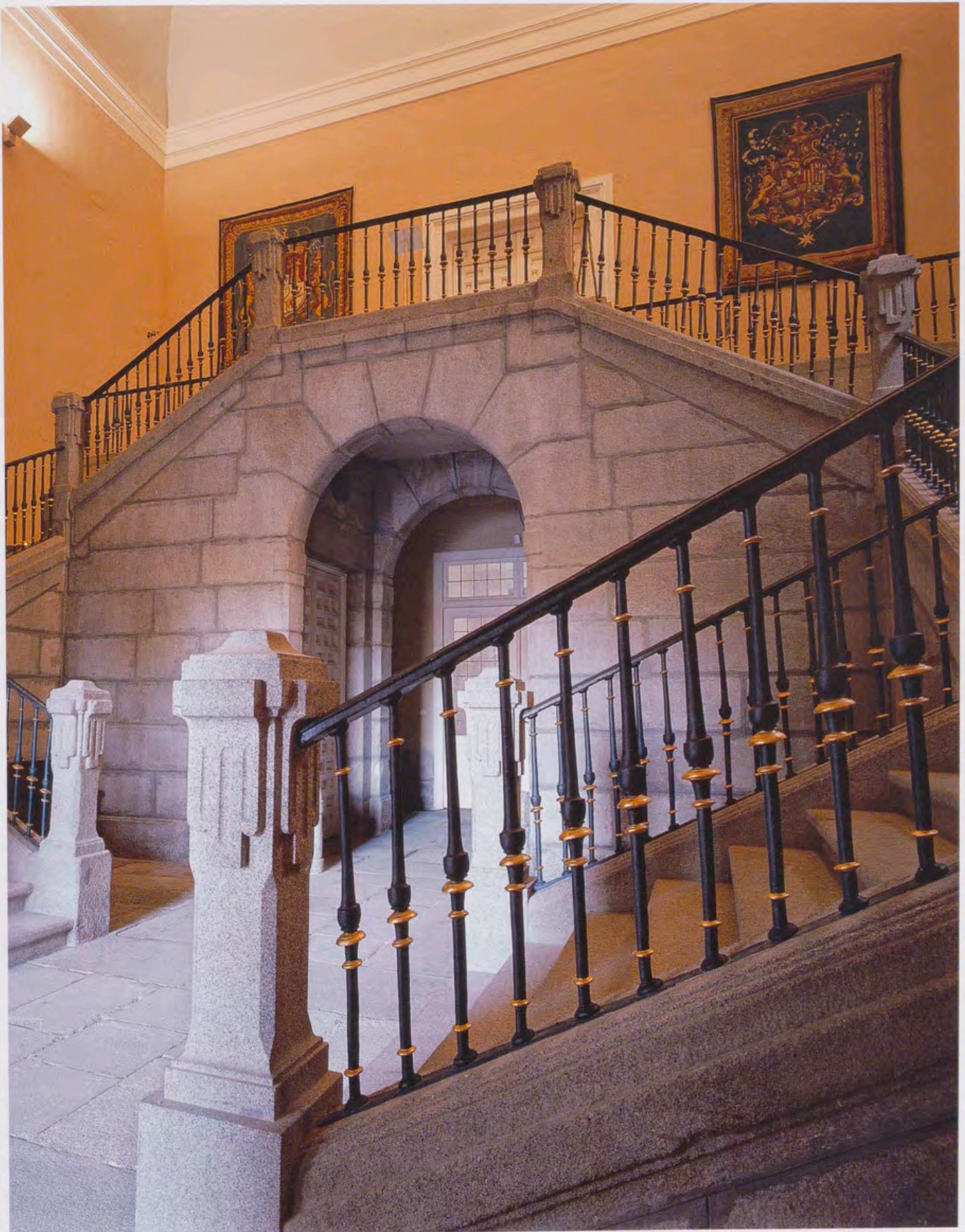


Fig. 7. Teodoro Ardems, Escalera Principal del Palacio, 1720-1723, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.



26. Los expedientes personales de algunos miembros de la Guarda española se conservan en *ibidem*, cajas 177-180 y de ellas extraemos la información que se encuentra desarrollada en la versión para CD.

27. Como se puede ver en el fol. 43 r de la edición de esta obra de 1674 por Melchor Sánchez y a costa de Gabriel León, publicada en forma digital por la Biblioteca Cervantes y la Biblioteca Nacional de España, Madrid—donde se encuentra dicha edición con la signatura R-001617(2)—en la *web* www.cervantesvirtual.com.

28. Las propias Guardas lo pusieron de manifiesto en un memorial que enviaron al Rey el 15 de diciembre de 1626 para que se les abonaran los gajes debidos (AGP, Sección Histórica, caja 181), «Lo que más se representa a los ojos de los yentes y venientes en las Cortes Reales es el exterior de las guardas que según ellas lucen, así miden la grandeza de los reyes».

otras Casas Reales. Eran originarios de todos los rincones del Imperio y muy pocos provenían de familias de larga tradición en el servicio a los Monarcas Hispánicos. Entre éstas destacan las que tuvieron a varios de sus miembros en la Guardia tudesca, bien padres e hijos, como Hans y Georg Baybel o los Martin von Herlem, o hermanos, como el propio Martin y Hans von Herlem. Igualmente, ingresarían algunos alemanes por otros servicios a la Monarquía, como los ebanistas Baltasar Vartz o Gaspar Camp, entre otros.

Por último, los Capitanes de la Guarda española fueron siempre nobles de cierta enjundia, entre los que podemos destacar al V Marqués del Carpio o a Don Luis de Guzmán Ponce de León, mientras los Tenientes pertenecieron a la baja nobleza, como Don Francisco Zapata o Fernando Verdugo. Los alabarderos y escuderos, por otro lado, provendrían en su mayor parte de los Ejércitos de los Austrias en Europa²⁶. En ocasiones no entraban a servir directamente en la Guarda amarilla, como era lo normal, sino que se les concedía plaza en la Guarda vieja, debido a su edad, o se les reservaba directamente como un premio especial. Hubo otros guardas que recibieron el puesto por la prestación de otra clase de servicios a la Monarquía, por cercanía al Capitán o por otro tipo de influencias. Por último, un numeroso grupo ingresaría por la cesión del oficio de padres a hijos.

LAS GUARDAS EN LA ETIQUETA DE LA CORTE HISPANA

Si buscamos la definición de Guarda en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, encontramos que es «El que tiene a su cuenta alguna cosa y está obligado a mirar por ella como (...) la Guarda del Rey o del Príncipe, los que ciñe su persona cuando sale en público y en su Palacio están en la antecámara»²⁷.

Esta definición nos indica que las Guardas de los Monarcas Austrias Hispánicos tuvieron un papel fundamental en la configuración del complejo entramado que suponía la aparición pública del Rey, tanto dentro como fuera del entorno cortesano. Aunque la Sección de la Casa que más se ocupaba de la apostura exterior del Príncipe y de su imagen en el espacio público era la caballeriza, la Guarda Real ocupaba un lugar privilegiado en estas apariciones²⁸ que, por otro lado, eran fundamentales para la imagen real, porque la mayor parte de las Etiquetas y ceremonias en las que intervenía eran invisibles a los ojos de los vasallos. Así, cuando el Monarca salía fuera de Palacio cabía la posibilidad de contemplar al Soberano en toda su apostura y majestad mientras representaba la imagen que se quería dar de manifestación de su riqueza, la sacralización de su figura y la distancia que le separaba de sus vasallos. Esta *mise en scène* en las diferentes ceremonias públicas ponía de manifiesto el esplendor de la Corte y, sobre todo, el poder del Príncipe. Esta función fue adquiriendo una gran relevancia durante la Edad Moderna en todas las Monarquías y, como no podía ser menos, también en la más poderosa del mundo, que se rendiría al influjo borgoñón.



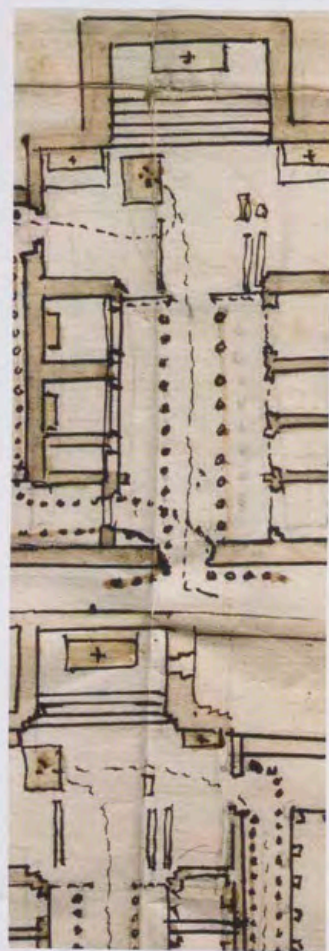
Fig. 8. Paulo Van Mullen (Pieter van der Meulen), Paso del Rey Felipe III por la ciudad de San Sebastián, h. 1615, Inv. n.º 10014291, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

La especial condición histórica de la formación del Ducado de Borgoña, debido a su complicada gestación, fruto de herencias y matrimonios, hizo que los Duques debieran crear una serie de instituciones peculiares que reforzaran su soberanía sobre esos heterogéneos territorios. Así, la Etiqueta y el ceremonial de la Corte, junto con la Orden del Toisón de Oro, fueron los medios de integración de la nobleza en el proyecto de consolidación del Ducado²⁹. La Etiqueta de dicha Casa, considerada la más refinada de Europa, tendría sus primeros contactos con la Casa Real Hispana tras los dos viajes de Felipe el Hermoso a Castilla de 1502-1503 y 1506 y el del futuro Carlos V de 1517 a 1520. Poco a poco se acabaría imponiendo en los usos diarios y extraordinarios de la Corte Hispana³⁰, aunque la facción cortesana que apoyaba su aplicación tuvo que mantener una dura pugna con aquellos que defendían el más austero ceremonial castellano. La consolidación plena de dicho ceremonial no llegaría hasta 1548.

Dentro de la Etiqueta, la cercanía al Rey determinaba la relevancia de cada Cuerpo en la Casa Real y, por tanto, en el reino. Esta premisa marcaría la gradación de las Guardas y, especialmente, de sus Capitanes y Tenientes, de modo que los conflictos más conocidos tuvieron lugar por conseguir la máxima proximidad con el Monarca. No es nuestra intención analizar las Etiquetas en relación a las

29. A. Álvarez-Ossorio Alvariño, «Comer a la borgoñona. Ceremonial áulico y contienda política en las Cortes de Felipe I y Carlos V», en J. Martínez Millán (dir.), 2000, vol. IV, pp. 17-18 [op. cit. n. 13].

30. Sobre este proceso J. Martínez Millán, «El control de las normas cortesanas y la elaboración de la pragmática de cortesías (1586)», *Edad de Oro*, núm. XVIII, 1999, pp. 108-110.



31. Así consta, entre otros muchos testimonios, en la descripción del entierro de Felipe II que aparece en D. de Soto y Aguilar, s. l., fol. 39 r-v [op. cit. n. 6], «Iba descubierto luego su Majestad llevándole en medio las guardias española y alemana desde el estribo adelante la española por la mano derecha y la alemana por la izquierda, calzas y ropilla de paño negro, los archeros a caballo con sus casacas de paño negro sobre las armas...» [Véase ⑤].

32. Como así indican las Etiquetas Generales de 1651 publicadas en J. Martínez Millán y S. Fernández Conti (dirs.), 2005, vol. II, p. 888 [op. cit. n. 16]. [Véase ⑤].

33. La bibliografía existente sobre la jurisdicción de las Guardas se encuentra desarrollada en la versión para CD.

34. Instancia palatina proveniente de la palabra francesa *Bureau* que «Se constituía en tribunal de justicia para conocer de todas las causas, excesos y delitos de los criados y proveedores de palacio, así como también de los cometidos por los soldados de las distintas guardias y de aquellos delitos que por ser cometidos dentro de Palacio eran de la jurisdicción propia de dicho tribunal emplazado en la casa real». [Véase ⑤].

Guardas de forma concienzuda, pero sí queremos constatar cómo la Guarda de Corps, debido a la adopción de ese modelo borgoñón, ocuparía el plano principal en las apariciones públicas del Príncipe, mientras las Guardas española y tudésca quedaban relegadas a compartir espacios secundarios (figura 9).

Así, la Guarda de Archeros ocupaba la retaguardia del Monarca marchando en forma de media luna, mientras la española y la alemana, con sus Capitanes al frente, se situarían a derecha e izquierda respectivamente³¹, trocando la situación con respecto al Soberano a la vuelta³². Además, cuando hubiera prevista mucha presencia de público, la Guarda de Corps se situaría siempre en torno al Soberano, mientras la española y la tudésca se encargaban de despejar el lugar y de abrir camino. Aunque ambas Unidades de alabarderos no se mostraron de acuerdo con esta distribución, tuvieron que acatarla y pugnar entre ellas por lograr una mejor situación cuando la Guarda de Corps no estaba presente, aunque haciendo frente común contra ella cuando veían algún resquicio. Los Monteros de Espinosa, por su parte, y debido a su peculiar idiosincrasia, apenas intervinieron en el proceso.

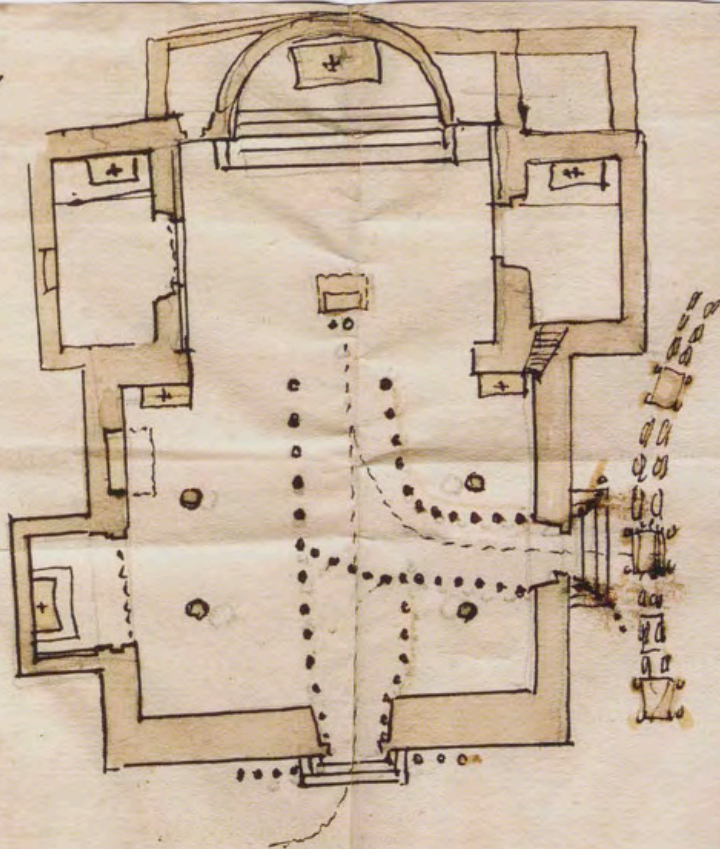
Sin embargo, el lustre que las Guardas proporcionaban a las apariciones reales iría menguando a lo largo del siglo XVII, a medida que el deterioro de sus condiciones económicas y sociales se iba dejando traslucir en su apariencia exterior (figura 10).

LOS CONFLICTOS JURISDICCIONALES Y EL FINAL DE LAS GUARDAS³³

El modelo de Guarda Real de los Monarcas Austrias comenzaría a quebrar durante el reinado de Felipe III, debido a la indefinición motivada por dejar de cumplir las tres funciones que había venido realizando hasta ese momento, así como la de representación de las naciones en la Corte tras permitir la entrada de «extranjeros» en ellas. A esto se unirían una serie de graves problemas jurisdiccionales que los Capitanes de las Guardas, que disponían de la potestad de juzgar en primera instancia los delitos tanto civiles como criminales de sus subordinados, mantuvieron con otras instancias jurídicas; en concreto, y debido a su peculiar condición de Jefes de una Sección de la Casa que también disponía del fuero militar, tuvieron que asumir enfrentamientos con la justicia ordinaria a través de los Alcaldes de Casa y Corte, con el Bureo³⁴, al cual estaban supeditados, y con sus subordinados, que no dudaron en aprovechar los vacíos legales existentes para acogerse a la instancia judicial que más les favoreciera.

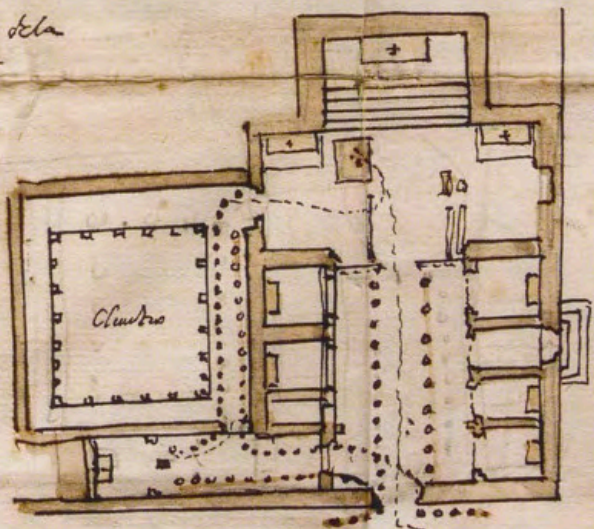
Hasta el final del reinado de Felipe III, tanto el Bureo como el Rey habían fallado siempre en favor de los Capitanes en sus conflictos con la justicia ordinaria para evitar la merma de su jurisdicción. Sin embargo, el incremento de las actividades delictivas de los Guardas, propiciado en gran medida por el descenso de su condición social y la falta de pago de los gajes, que llevó a muchos de ellos a intentar completarlos poniendo bodegas, tiendas de vino y teniendo juego en

Iglesia de San Pedro
de Noya



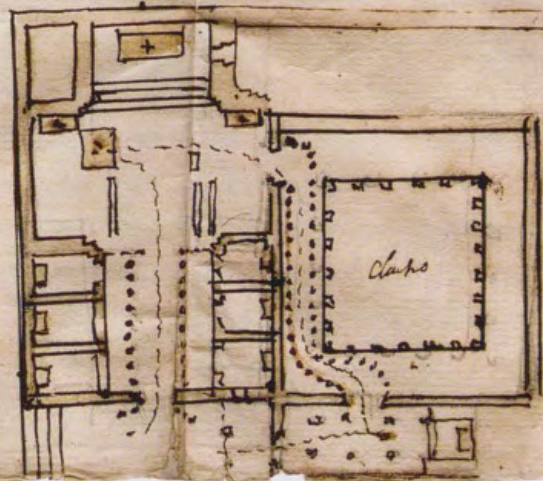
En esta yglesia aguarda
a su Magestades de la puerca
delo priede la yglesia a su
el otro donde haze oracion
La guarda alemana alava
no i izquierda hazen
La aladerecha y saliendo
su Magest por la puerta del
lado de la yglesia viene
a guardar esta guarda ala
mano derecha a tal guarda

Iglesia de San Pedro de
Noya de Noya



En esta yglesia aguarda
a su Magestades la guarda con
La forma que entendi de San
tiago y al salir por la ca
pilla de N. S. por el claustro
viene a su Magestades la guarda
alemana alavano i izquier
da y saliendo a su Magest
viene a guardar a su Magestades
a su Magestades la guarda
de la capilla de N. S. donde
cada guarda toma su puesto
La guarda española la mano
derecha y la alemana la
izquierda

Iglesia de San Pedro de
Noya de Noya



En esta yglesia de la obra
sice de lo mis mo guardan
La de la mano

AGP

Fig. 9. Disposición de las Guardas Reales en la Iglesia de Santiago, s.f., AGP, Plano 7279, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Francisco Rizzi, *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid, 1683*, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 1126, Madrid.

35. Archivo Histórico Nacional, Consejos, libro 1413, fol. 121 r-v y en la *Novísima Recopilación*, Libro III, Título XI, Ley I.

36. Es posible consultar gran número de estos enfrentamientos con la justicia ordinaria y los pleitos correspondientes tanto en la crónica de D. de Soto y Aguilar como en AGP, Fondo Jurídico.

37. Hay copias en D. de Soto y Aguilar, s. d., fols. 333 r-335 r [*op. cit.* n. 6], Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Códice Ms. 51-IX-10, fols. 26-28 o AGP, Sección Histórica, caja 182, carpeta de 1658.

38. Sobre dicho Cuerpo, C. Gómez-Centurión Jiménez, «La Guardia Chamberga. Don Juan José de Austria y la opinión pública madrileña», en *Temas de Historia Militar. Ponencias del Primer Congreso de Historia Militar*, Servicio de Publicaciones del EME, Zaragoza, 1986, vol. I, pp. 250-262. [Véase 35].

39. Sobre este cuerpo, A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, «Las guardas reales en la corte de los Austrias y la salvaguarda de la autoridad regia», en J. Martínez Millán y S. Fernández Conti (dirs.), 2005, pp. 448-451 [*op. cit.* n. 16].

sus casas de aposento, acentuaron los excesos y obligaron a cada Cuerpo de Guarda a poner cárcel propia: la de los Archeros estaría en la calle Carretas; la alemana, en la Red de San Luis; la española, en la Plazuela del Rastro; y la de los Monteros, en la calle de la Paz. Felipe IV trataría de abordar la situación con una Cédula expedida el 7 de julio de 1643³⁵, mediante la cual los Capitanes perdían gran parte de sus prerrogativas jurisdiccionales y se les obligaba a tener como Asesor a un Alcalde de Casa y Corte, sin el cual no podían iniciar ninguna causa criminal.

Esta decisión solo conseguiría empeorar aún más la condición social de las Guardas, ya que dejaron de entrar en ellas pretendientes de cierta enjundia ante la ausencia de gajes y la pérdida del fuero. Debido a ello, y a que los delitos y enfrentamientos con la justicia ordinaria tampoco habían menguado³⁶, una Junta convocada por el Monarca para estudiar el asunto decidiría retornar a la situación anterior a 1643 con una nueva Cédula expedida el 5 de enero de 1658³⁷.

El fracaso de esta medida agudizaría aún más la inestabilidad política de los primeros años de reinado de Carlos II, lo que se acabaría traduciendo en la creación por la Reina Regente Mariana de Austria de una nueva Unidad de Guarda. Ésta fue la de la «Chamberga»³⁸, que, junto a los regimientos «guzmano»³⁹ y del Príncipe Baltasar Carlos constituyeron los únicos, y fallidos, intentos por crear Cuerpos de Guarda que se constituyeran en tropas de élite al modo de las *Gardes françaises, suisses y écossaises* de Francia.

Junto a esta medida se decidió también otorgar a los Guardas la posibilidad de que pudieran dirigir su apelación a las sentencias emitidas por el Capitán o bien al Consejo de Guerra, en virtud de su pertenencia al fuero militar, o bien al propio Bureo de forma acumulativa⁴⁰. Sin embargo, esto provocó nuevos conflictos, pues a veces ambas instituciones intervenían en el mismo caso por separado y la Junta de Competencias debía encargarse de dirimirlos, quedando al final la decisión última en manos del Rey, lo que siempre encerraba un cierto grado de arbitrariedad. Únicamente las reformas de los Borbones, que retiraron al Bureo todas las competencias sobre las Guardas al subordinarlas directamente al Rey, acabarían con esta indefinición.

La desaparición definitiva de las Guardas Austrias no tendría lugar hasta la llegada al Trono de Felipe V, que decidió crear unos Cuerpos que, además de proteger su persona y apoyar su candidatura al Trono, sirvieran como verdaderas tropas de élite e integradoras de las élites territoriales. Así, en 1702 decidió agregar la Guarda tedesca a la española, convirtiéndose ambas en la Unidad de Alabarderos en 1707, y modificar la Guarda de Corps en 1704 para convertirla en el Real Cuerpo de Guardias de Corps.



40. Ya una Cédula de 1626 contemplaba esta opción pero en 1665 se decidió reforzarla y el Bureo mostró una honda preocupación por la misma en un memorial que dirigió al Monarca el 28 de octubre de ese año (AGP, Reinados, Carlos II, caja 132, carpeta de 1665).

UN DIBUJO DEL PALACIO DE ESPAÑA EN ROMA: LA IMPOSICIÓN DEL TOISÓN DE ORO AL PRÍNCIPE ANDREA DORIA PAMPHILJ (1789)

Jorge García Sánchez

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)

Si secundamos los «diez mandamientos» establecidos por Peter Burke a la hora de ponderar críticamente los testimonios visuales que el pasado nos ha legado, la imagen que analizaremos cumple con todos los requisitos para ser una valiosa «instantánea» de un episodio histórico del siglo XVIII¹. Nos acogemos sobre todo a la tercera regla ideal del historiador británico para acreditar que se trata de una fuente de indiscutible interés y fiabilidad por la profundidad con la que se capta cada mínimo detalle, según reza el mandamiento, máxime cuando el hecho que se nos narra mediante el documento gráfico encuentra que los textos no sólo no enmudecen, sino que también hablan con prodigalidad acerca del mismo. Sin embargo, los documentos por sí solos no habrían evidenciado la riqueza de la representación y sus diversas ramificaciones temáticas, que nos introducen en una dinámica de relaciones de mecenazgo entre el autor del dibujo, Felice Giani (1758-1823), y el personaje principal en él reflejado, Andrea IV Doria Pamphilj Landi (1747-1820); en un espacio arquitectónico, pero asimismo artístico, ceremonial y político como es el Palacio de España en Roma; y en especial, en una etiqueta ritual de iconografía escasamente documentada para el siglo XVIII, como es la investidura de la Real Orden del Toisón de Oro.

La primera publicación del dibujo –procedente de la colección de John Maxton, Chicago– en la exposición de Cleveland de 1964 aventuraba el asunto figurado como *An Academic Investiture*, fechándolo alrededor de 1794, y lo adscribía al ámbito napolitano². En 1981 el guache reaparecía en una subasta de arte celebrada en el mes de mayo en la *Galleria Apolloni* de Roma, en cuyo catálogo se registraba su ejecución hacia 1782-1783, ya en el *area romana*, pero identificando el recinto delineado con la Academia de San Luca³. En 1999 la Profesora Anna Ottani Cavina lo publicó bajo el título de *Assegnazione di un'onorificenza nella sede dell'Ambasciata di Spagna a Roma*, sin aclarar el preciso acontecimiento

1. P. Burke, «Cómo interrogar a los testimonios visuales», en *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, p. 32 y ss.

2. H. Hawley (coord.), *Neoclassicism. Style and Motif*, núm. 154, The Cleveland Museum of Art, 1964, El dibujo, ejecutado a lápiz y guache, tiene las medidas: 467 x 584.

3. *La «Mano italiana». Disegni di tre secoli*, núm. 60, Galleria Apolloni, Roma, 1981.



Fig. 1. Felice Giani, Autorretrato a la luz de la candela, c. 1789, Cooper-Hewitt National Design Smithsonian Museum Institution, Inv. n° 1901-39-2040, New York.



4. A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milán, 1999, vol. I, p. 22, fig. 19.

5. En 2002 se volvió a publicar especificando únicamente su paradero en una *Collezione privata*. A. Cera (coord.), *Disegni acquarelli tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, Bolonia, 2002, vol. II, fig. 5 de Giani. Aprovecho para agradecer a Marcello Rossini, de la Fondazione Federico Zeri, a Alessandra Mercantili, del Archivio Doria Pamphilj, a Romolo Brandimarte, de la Galleria Apolloni, y, principalmente, a Anna Ottani Cavina, de la Università di Bologna, la inestimable ayuda que me han prestado en diferentes aspectos de la elaboración de este trabajo.

6. F. Cappelletti, «Il lusso e l'ordine. Origini e storia della collezione Doria Pamphilj», en *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Milán, 1996, p. 22.

7. T. J. Dandeleit, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002, p. 249 y ss.

8. G. Carandente, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milán, 1975, p. 272.

9. F. Cappelletti, «La decorazione tardo settecentesca», en Andrea G. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florencia, 1999, p. 82.

reflejado en la obra de Giani, aunque sí el carácter del acto y el contexto en el cual se desarrolló⁴. Ignoramos el paradero actual del diseño desde su venta, puesto que en la *Galleria Apolloni* no se archivó dicha información, si bien su fotografía, amén que en la bibliografía citada, se recoge en la fototeca de la Fondazione Federico Zeri de Bolonia⁵. Con este trabajo se pretende ahondar en la comprensión de una imagen reveladora, mediante el estudio de la serie de puntos arriba aludidos, y poniendo énfasis en desentrañar las personalidades involucradas en una solemnidad cargada de reminiscencias históricas, así como de implicaciones en la diplomacia italiana de la Corona de España. De su autor observaremos enseguida que, además, se trata de un influyente pintor dentro del Neoclasicismo italiano.

EL ARTISTA Y SU MECENAS

Felice Giani había nacido en un pueblo del valle del Curone, San Sebastiano, en la piemontesa provincia de Alessandria, territorio feudatario de la familia Doria, asentada desde hacía siglos en la ciudad de Génova (figura 1). Los primeros años de existencia del futuro pintor coincidieron con dos acontecimientos de relieve en la historia de esta Dinastía patricia: el fin de las controversias legales entabladas con los Colonna y los Borghese por la herencia de Girolamo Pamphilj, fallecido sin herederos masculinos, que el Pontífice resolvió a favor de los Doria (en virtud del matrimonio entre Giovanni Andrea III y Anna Pamphilj, celebrado en 1671). Fruto de esta victoria judicial Giovanni Andrea IV Doria Landi (1704-1764) se trasladó a Roma junto a su parentela en 1760, ocupando el Palacio Pamphilj, ubicado en la vía del Corso, y transformando el tradicional linaje genovés en romano⁶. El segundo evento se produjo cuando a los diecisiete años de edad Andrea IV Doria, tercer vástago de Giovanni Andrea, no sólo recibió el título principesco a la muerte del padre, sino el doble apellido Doria Pamphilj; se aunaban así dos casas de la facción española de la Urbe, la segunda de las cuales había producido personajes como Inocencio X Pamphilj, o su sobrino, el Cardenal Camilo, vasallo de la Monarquía católica en tierras napolitanas, impulsores de las bases políticas y propagandistas hispanas en la Roma de la segunda mitad del siglo XVII⁷. En 1767, Andrea IV, esposado en Turín con Leopoldina de Saboya Carignano, se trasladó al palacio del Corso, inmediatamente escenario, como mencionaremos más adelante, de una serie de reformas en las que intervinieron diversos artífices italianos de la época, casi los únicos beneficiarios de la protección del Príncipe genovés⁸. Una vez rehabilitada la residencia Pamphilj se reavivó la llama de la vida cultural y mundana en sus salones (figura 2), pero no en su dimensión artística, al parecer, a causa de la propia indiferencia hacia las Artes de la Princesa Leopoldina, por lo que el mecenazgo sobre Felice Giani constituye un caso particular⁹.

Los testimonios de los personajes allegados al artista piemontés y la documentación del Archivo de la Academia de San Luca de Roma certifican su vinculación al IV Príncipe Doria Pamphilj a partir de 1780. El pintor Francesco



Fig. 2. Francesco Nicoletti, Baile en honor del Emperador José II y de Pedro Leopoldo I, Archiduque de Austria y Gran Duque de Toscana en el Palacio Doria, 1769, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Giangiaco­mo relataba, entrado el siglo XIX, cómo encontrándose en Génova, le habían llegado al noble palabras elogiosas acerca del talento de uno de sus súbditos de San Sebastiano Curone, y que, de regreso a Roma, había decidido llamarlo a su lado y destinarle al estudio de Pompeo Batoni (1708-1787), un maestro que afrontaba sus últimos años de vida¹⁰. Un texto de autor anónimo, fechado en torno a 1850, y relativo a la vida de diferentes artistas, añade que la recomendación de Giani provenía de un desconocido religioso —seguramente del círculo boloñés del pintor—, quien le facilitó una entrevista con Andrea Doria Pamphilj. A la vista de los dibujos del joven, el Príncipe habría exclamado, siempre según las palabras del biógrafo, «Se avete perduto un padre, ne troverete un altro», aludiendo al reciente fallecimiento del anterior protector de Giani en Bolonia, el Marqués Botta, y a su intención de ampararle en su carrera del mismo modo que éste¹¹. Independientemente a este encuentro novelado por su biógrafo, el Príncipe genovés hubo de reconocer en Giani dotes excepcionales, en cuya maduración valía la pena invertir; de hecho el joven ofrecía el aval de una temprana formación a la sombra de los pintores Domenico Pedrini y Ubaldo Gandolfi, y contaba ya en su currículum con un galardón: el primer premio de segunda clase de figura del concurso Marsili Aldovrandi (1779), celebrado en la Accademia Clementina de Bolonia, en la que entraría con el título de Académico de Honor ocho años

10. E. Gasparoni, «Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Gianni», *Arti e Lettere*, I, 1860, pp. 10-12.

11. M. Vitali, *Felice Giani dipinti e disegni da collezioni private*, Faenza, 2003, pp. 23, 36 y 37.



12. Noticia que leemos, por ejemplo, en I. Faldí, «Opere romane di Felice Giani», *Bollettino d'Arte*, XXXVII, 3, 1952, p. 234; *Dizionario biografico degli italiani*, 54, Roma, 2000, p. 415. Sobre las residencias de Giani, también A. Ottani Cavina, 1999, vol. II, pp. 937 y 938 [op. cit. n. 4].

13. S. Rudolph, «Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero», *Storia dell'Arte*, 30-31, 1977, p. 177.

14. K. Rozman, «The Roman Views of Felice Giani and Francesco Caucig», *Master Drawings*, XVIII, 3, 1980, pp. 254 y 255, figs. 1-3.

después. Así, la merced concedida por Andrea IV comprendía una pensión de quince escudos, la entrega de vestuario y otros «regalos» y un pagaré por el valor de cerca de treinta escudos, con objeto de que adquiriera en Roma los instrumentos y materiales necesarios para el ejercicio de su profesión. La misma fuente anónima indica que la subvención del Príncipe Doria se prolongó hasta la invasión francesa del Estado Pontificio de 1797, cuando la infinitud de comisiones que le había reportado el renombre del artista en realidad hacían superflua dicha ayuda.

La proximidad a su protector, habitara o no en el palacio del Corso en determinados periodos, según se ha escrito¹², y la intención del mismo de obtener rendimientos inmediatos a su mecenazgo, aparece clara en el encargo que le transmitió el Príncipe de decorar al fresco alguna de las salas de su residencia en algún momento indeterminado entre los años 1780 y 1785; así consta en los registros de la Academia de San Luca («Il suo primo lavoro nel decorativo dal principe Doria, dal quale fu pensionato per alcuni anni») y corroboraba su gran amigo y compañero de profesión, el austriaco Michele Köck. Esta obra juvenil, que no ha dejado rastro a consecuencia de las sucesivas intervenciones decimonónicas en la ornamentación pictórica del palacio —cumpliéndose así los vaticinios de Arcangiolo Migliarini, que anunciaba la desaparición de numerosas decoraciones murales de Giani a consecuencia de la dictadura de las nuevas modas¹³—, formaba parte de un proyecto de continua renovación de los apartamentos del palacio Doria Pamphilj, que se remontaba a los años 1767-1769, y que había implicado a Domenico Corvi y a Stefano Pozzi, ambos bajo la batuta de Francesco Nicoletti. A falta del testimonio gráfico, sólo nos cabe presumir el enorme contraste que ofrecería el teatral aparato tardobarroco practicado por los artistas citados con el trabajo posterior en más de una década de Felice Giani, autor de cuño neoclásico, cultor de la Antigüedad y de los vestigios del pasado grecorromano de la capital pontificia, y, por tanto, atento receptor de las experiencias estéticas más innovadoras de finales de siglo.

El piemontés no defraudó las expectativas depositadas en él por el Príncipe Andrea, dado que durante ese periodo inicial de los 80 no sólo recibió el prestigioso cometido de pintar los frescos de sendas bóvedas de Villa Borghese¹⁴, sino que obtuvo importantes laureles en dos de las academias de notoriedad internacional, la romana y la parmesana: en el concurso de 1783 de la Academia de San Luca obtuvo el segundo premio *ex aequo*, y al año siguiente se alzó con el segundo premio de la Academia de Bellas Artes de Parma. En 1786-1787, un primer paréntesis a su aprendizaje en la ciudad del Tíber, pero que, como sabemos, no le privó del apoyo económico del Príncipe Doria Pamphilj, lo constituyó su viaje a Faenza para ponerse a las órdenes de Serafino Barozzi en la decoración de las galerías de los *Cento Pacifici* y del Palacio Conti, trabajos por los que sería apodado de por vida como el «Faentino». De vuelta en Roma hacia 1787, las comisiones que se le confiaron hasta 1789 (incluidas las piezas neoclásicas del Palacio Altieri ese mismo año), y en adelante, le consagraron como uno de los más demandados decoradores de interiores que además de en Roma desplegó su actividad en villas y palacios de Venecia, Ravenna, Ferrara, Forlì, Imola, Bolonia, etc.



Fig. 3. Christopher Hewetson, José Nicolás de Azara, 1779, Fotografía: Cortesía de Alcalá Subastas, Madrid.

En 1789, por lo tanto, Felice Giani se hallaba establecido en la Urbe y recibía la pensión del espléndido e influyente Príncipe Doria Pamphilj, como dijimos, el primero en unir en sus apellidos ambos linajes. Desde que en 1528 Carlos V nominara a Andrea Doria (1466-1560) General de la Armada Imperial del Mediterráneo, la familia genovesa había unido su suerte a la de la Corona española, y en el siglo XVIII, al igual que otras casas nobiliarias italianas (los Colonna, los Acquaviva, los Pamphilj o los Barberini), representaba sus intereses en el teatro político de la Roma pontificia. Andrea IV, que en 1766 había sido designado

15. Sobre las reacciones que suscitó en Roma la expulsión de los jesuitas, I. Pinedo, *Manuel de Roda. Su pensamiento regalista*, Zaragoza, 1983, p. 151 y ss.

16. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede (desde ahora, AMAE, SS), leg. 216. Carta del Marqués de Grimaldi a Tomás Azpuru, de 25 de agosto de 1767.

17. AMAE, SS, leg. 230. Cartas del Conde de Floridablanca al Duque de Grimaldi, de 8 de mayo y 26 de junio de 1781.

18. AMAE, SS, leg. 238. Carta de Carlos IV a Juan José de Rosas y Drummond, firmada en Aranjuez el 15 de mayo de 1789.

19. La conexión entre la Casa Doria y la Monarquía hispánica ha sido mucho mejor estudiada en los dos siglos mencionados. Véase, por ejemplo, L. Stagno, «Soberanos españoles en Génova. Entradas triunfales y "hospedajes" en casa Doria», en AA. VV. *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 69-84.

20. A. Spagnoletti, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milán, 1996, pp. 58 y 59.

21. J. de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Orden del Toison de Oro*, Madrid, 1787.

22. A. Bonet Correa, «La Toison d'or en Espagne depuis le XVIII^e siècle», en AA. VV. *La Toison d'or un mythe européen*, París, 1998, p. 95.

23. Archivo Doria Pamphilj (desde ahora, ADP), Scaff. 79, núm. 60, 4A (en adelante tan sólo citaremos este legajo del ADP). Cartas del Príncipe Doria Pamphilj al Conde de Floridablanca y a Carlos IV, de 11 de febrero y de 10 de junio de 1789.

24. El Conde de Floridablanca informaba al Príncipe de la concesión el 16 de enero, tres días después de su elección. Sobre la misma, A. de Ceballos-Escalera y Gila, *La insigne Orden del Toison de Oro*, Madrid, 2000, p. 474.

25. *Diario Ordinario Chincas*, 1474, 14-02-1789, p. 5.

Grande de España de primera clase en Nápoles —al igual que su padre en 1742—, al año siguiente recibía una felicitación personal de Carlos III y su Consejo extraordinario, debido a su postura de adhesión a la pragmática de extrañamiento emitida contra la Compañía de Jesús¹⁵, al considerar «muy importante que la Nobleza Romana feudataria ó adicta á la Corona haya manifestado publicamente su sumisión á la Pragmatica»¹⁶. Los hermanos menores del Príncipe, Antonio María y Giuseppe fueron retirados inmediatamente del seminario romano, pero el Conde de Floridablanca (Ministro plenipotenciario ante la Santa Sede de 1772 a 1776) les cosechó el patrocinio de Pío VI, quien los creó Cardenales en 1785, nombramiento que les abrió el camino a las respectivas funciones de Maestro de Cámara y de Secretario de Estado. Por otro lado, en 1781 el Soberano consintió en apadrinar al hijo concebido por Leopoldina de Saboya Carignano con el Príncipe Doria Pamphilj, que fue bautizado en la capilla del Palacio de España, con el Duque de Grimaldi haciendo las veces de anfitrión; Andrea IV agradeció fervientemente su atención al Rey, y recibió un retrato de éste guarnecido de brillantes en ofrenda¹⁷.

No sorprende entonces la decisión tomada en 1789 por Carlos IV de asociar a la confraternidad y «amiable compagnie de mon ordre de la Toison d'or» al Príncipe italiano, en recompensa a su lealtad y a los servicios prestados a la Corona, según expresaba el propio Monarca, amén de Soberano de la Orden, al Grefier de la misma, Juan José de Rosas y Drummond, Conde de Castelblanco¹⁸. La nómina de Andrea IV ratificaba así esa privilegiada relación de la Dinastía genovesa con el Trono español que contaba ya con 250 años de andadura (aunque inaugurada con otra casa reinante, la Habsburgo), si bien con la lógica pérdida del significado político de los siglos XVI y XVII, pero aún cargada de un importante valor ritual que traía a la memoria la existencia de un partido hispano en Roma apoyado sobre aristócratas y Cardenales locales¹⁹. El honor que se le tributaba, similar al concedido a su antepasado homónimo, constituía la condecoración predilecta de la nobleza española, además de un instrumento integrador de las aristocracias italianas dentro del sistema imperial hispano²⁰. Hacía apenas dos años, antes de la elección del Príncipe Doria, en 1787, que Julián de Pinedo había reivindicado en un volumen su supremacía sobre el resto de las Órdenes²¹, incluso que la instituida por Carlos III en 1771²². Por ello, en su correspondencia con el Conde de Floridablanca y con el Rey Carlos IV, el Príncipe reiteraba su «maggiore attaccamento, subordinazione, ed ossequio verso la Maestà Sua e codesta Corona», que insistía en que no cesaría jamás de profesarle, y continuamos citando, su devoción «ereditata da miei maggiori», ahora acrecentada mediante un segundo título, y anhelante de ofrecer una contrapartida: «Studierò io dunque la maniera di corrispondere per quanto potrò a questo mio debito colla più fedele e pronta ubbidienza ai Sovrani»²³.

La noticia del nombramiento de Andrea Doria Pamphilj se produjo a principios de año²⁴, de lo cual informaba el romano *Diario Ordinario* en su número del 14 de febrero, anunciando asimismo la concesión de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III a Carlo Barberini, Duque de Montelibreto²⁵; el 13, el Duque de Gri-



Fig. 4. Francesco Pozzi, Monumento del Príncipe Filippo III Colonna, 1822, Basilica dei Santi Apostoli, Roma, Fotografía del autor.

maldi le había ya felicitado por carta²⁶ y el viajero Nicolás Rodríguez Laso escribía en ese mismo mes, a raíz de una velada celebrada en el Palacio de España, haber visto «al príncipe Doria, y Barberini, el primero agraciado por nuestro soberano con el Toisson y el segundo con la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III»²⁷.

IN UNA CAMERA NOBILE, OVE IL TUTTO ERA PREPARATO...

La legación ante la Santa Sede había acogido en su ubicación de la Plaza de España actos de esta índole, pues previamente a 1789, sólo en la segunda mitad del siglo XVIII habían sido recibidos en la Orden del Toisón de Oro el Gran Condestable del Reino de Nápoles, Lorenzo Colonna (1755), el Príncipe del Piombino (1777) y, a los diecinueve años de edad, el Condestable Filippo III (1780) —el séptimo Colonna en adoptar la insignia—, pero hasta entonces ninguno lo había oficiado el Embajador José Nicolás de Azara (1730-1804), en su puesto desde 1784 (figura 3). En un principio, la designación de la figura que representaría al Rey en esta ceremonia, e impondría «de su mano» el Toisón, había recaído en el mencionado Filippo

26. ADP, Carta del Duque de Grimaldi al Príncipe Doria Pamphilj, de 13 de febrero de 1789.

27. N. Rodríguez Laso, *Diario en el Viage de Francia e Italia (1788)*, Zaragoza, 2006, p. 568.



28. AMAE, SS, leg. 238. Carta del Conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, de 31 de marzo de 1789.

29. P. Colonna, *I Colonna. Dalle origini all'inizio del secolo XIX*, Roma, 1927, pp. 307-309; G. L. Williams, *Papal Genealogy. The Families and Descendants of the Popes*, Jefferson-Londres, 2004, p. 118.

30. El listado de los personajes que se beneficiaron de esta concesión resulta muy amplio, ya que recibieron dádivas desde el Grefier, el Canciller o el Guardarropa del Rey, hasta los alabarderos y sirvientes de los diferentes Ministerios. ADP, Carta de Antonio Garelli al Príncipe Doria Pamphilj, de 18 de mayo de 1789.

31. ADP, Carta de Antonio Garelli al Príncipe Doria Pamphilj, de 10 de marzo de 1789.

32. Felice Giani se convirtió a sí mismo en el protagonista de muchos de sus diseños. Véase A. Ottani Cavinna, 1999, vol. I, p. 51 y ss. [op. cit. n. 4].

33. AMAE, SS, leg. 238. Instrucciones de Miguel de Otamendi firmadas el 21 de julio de 1789.

Colonna (1760-1818) (figura 4), por expresa petición del apoderado del Príncipe Doria Pamphilj en Madrid, Antonio Garelli, por lo que el diplomático aragonés permanecía como mero intermediario con la Corte y encargado de proporcionarle al Condestable las instrucciones y la insignia²⁸. Los dos aristócratas se hallaban emparentados a través del matrimonio de Filippo III, último Gran Condestable del reino napolitano, con la Princesa Caterina, hermana de Leopoldina y, por lo tanto, hija de Luigi Vittorio de Saboya Carignano²⁹. Antonio Garelli, en calidad de agente del Príncipe, tenía encomendada la misión de gratificar con diversas sumas a los Ministros y dependientes de la Orden del Toisón de Oro en la capital hispana, operación al uso al hacerse públicas las nóminas a dicha condecoración, y que le costó a Andrea IV 35.500 reales³⁰. A su paso por la Corte supo que la tarea de imponer el Collar recaía siempre en sujetos de la mayor distinción y pertenecientes a la Orden, como había sucedido a comienzos de marzo de ese año, en que el propio Carlos IV había presidido la función de ingreso de diez nuevos Caballeros, motivo por el que en principio aconsejó que se rechazara el concurso de Azara³¹. No se verificó sin embargo así al rectificar en su postura Andrea IV y solicitar del Monarca católico la intervención de su Ministro Plenipotenciario, reservando a Colonna el papel de su padrino en la ceremonia (de él lo había sido el Marqués de Santa Cruz).

Gracias al dibujo que Felice Giani ejecutó de la misma poseemos un documento gráfico de primera magnitud por sus diversas implicaciones: sobre todo por la plasmación de un acontecimiento histórico y de una solemnidad cortesana iconográficamente poco difundida, y por la exposición de un ambiente interior del Palacio de España, del que en general escasean las noticias, a lo cual se añade la manifestación de un nuevo autorretrato del autor, trazado entre las personalidades presentes³² (figura 5). Sobre la temática esbozada no cabe duda alguna, gracias a la propia naturaleza de la escena y al incuestionable patronazgo de Doria Pamphilj sobre el pintor, justificando así su presencia; no nos encontramos entonces frente a la condecoración del Duque de Montelibreto con la Gran Cruz de la Real Orden Española de Carlos III algunos meses más tarde, cuyo protocolo difería en ciertos aspectos, según la comunicación con las instrucciones remitidas a Azara³³. La disposición de la colección de antigüedades del aragonés en esa pieza de la Embajada confirma la cronología, e imposibilita que se trate de cualquier otro evento presidido por otro Embajador.

En mayo de 1789 Carlos IV otorgó los poderes necesarios a José Nicolás de Azara para que ordenara con el Toisón de Oro al Príncipe Doria Pamphilj, en razón de sus buenas cualidades y virtudes, formalidad que se llevó a cabo el domingo 7 de junio a las dos de la tarde. Las instrucciones firmadas por el Conde de Castelblanco especificaban las condiciones que debía cumplir el ornato y el mobiliario de la sala escogida, pero, por desgracia, en la correspondencia manuscrita consultada, no se llega a especificar cuál es. Merece la pena que nos detengamos en dilucidar de qué cámara se trataba y lo que representó Giani de ella. El reducido espacio que muestra la imagen —lo cual podría deberse también a la necesidad del artista de ofrecer una perspectiva completa del acto— hace que nos



Fig. 5. Felice Giani, La imposición del Toisón de Oro al Príncipe Andrea IV Doria Pamphilj Landi, 1789. Colección particular.

inclinemos a pensar que fuera alguna de las antecámaras de la zona de representación o *piano nobile*, sea del ala sur o del sector asomado a la vía *Borgognona*, estas últimas de menor tamaño, pero en absoluto la Sala principal asomada a la Plaza de España o el salón destinado a las audiencias, a tenor de la división de los vanos. En aquéllas, del mismo modo que en éstas (la actual sala de audiencias, que conserva el dosel, data del siglo XIX), los Ministros del siglo XVII recibían sus visitas³⁴. Un interesante dato que trasluce en las páginas del *Diario Ordinario* podría reafirmar esta opinión: a diferencia de la función del Condestable Colonna de 1780, de la que en dicho periódico se lee que tuvo lugar «nella Sala nobile del Baldacchino del Regio Palazzo, ove fue eretto l'Altare»³⁵, en la oficiada por Azara únicamente específica «in una camera nobile, ove il tutto era preparato»³⁶, indefinición patente que nos hablaría de la menor entidad de la pieza de recepción; cuya puerta, por cierto, estaba coronada por una moldura —perceptible en el diseño—, lo cual sólo sucedía en los vanos del *piano nobile*, hecho subrayado recientemente por Mercedes Simal en su publicación sobre los planos de la Embajada levantados por Fer-

34. A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, pp. 86-88. Algunas plantas de esta área del edificio aparecen en las figs. 3, 4, 5 (cap. 3), 2, 7 (cap. 4), 81 y 83 (cap. 6). Véase también M. Simal López, «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, 2008, fig. 5 y p. 43, n. 54.

35. *Diario Ordinario Cincas*, 570, 17-06-1780, p. 7.

36. *Ibidem*, 1508, 13-06-1789, p. 11.

37. M. Simal López, 2008, p. 46 y fig. 6 [op. cit. n. 34].

38. AMAE, SS, leg. 351. Informe firmado por Manuel de Mendizábal el 15 de junio de 1780.

39. E. Bassi, *Antonio Canova. I quaderni di viaggio (1779-1780)*, Florencia, 1959, pp. 114 y 115.

40. Acerca de esta obra, S. Nicolás Gómez, «José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español», *Academia*, 54, 1982, pp. 264-268; ídem, «Noticia de la autobiografía de Francesco Milizia y del catálogo de sus obras impresas», *Goya*, 301-302, 2004, p. 262.

41. A. Ponz, *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, 1947, tomo XIV, carta II, p. 1238. En los años 90 su colección sumaba ya cerca de 70 bustos antiguos y una docena más de piezas escultóricas.

42. Marqués de Lozoya, «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara D. Francisco Javier Ramos», *Academia*, 8, 1959, p. 21.

43. Se trata de «El Casino, y Jardín que he fabricado en Roma tal qual se hallará a mi muerte», legado a la Princesa de Santacroce, Giuliana Falconieri, en su testamento de 1796. B. Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari», *Bollettino d'Arte*, 78, 1993, p. 38 y n. 240. En los años 1798 y 1799 escribía Azara al Maestro de Obras Lovatti desde París, conminándole a que prosiguiese y finalizara los trabajos en el palacete o casino de la villa, y a saldar sus créditos con la República en caso de tenerlos. [Véase ●].

44. J. J. de Urries y de la Colina, «La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico», en C. J. Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, pp. 962 y 970.

45. B. Cacciotti, 1993, pp. 1-54 [op. cit. n. 43]; D. Hertel, «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez», *Reales Sitios*, núm. 78, Madrid, 1983, pp. 17-36; M. A. Elvira, «La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara», en J. Beltrán y F. Gascó, *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 125-151; ídem, «Las antigüedades romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador», *Reales Sitios*, núm. 122, Madrid, 1994, pp. 57-65.

dinando Fuga³⁷. El baldaquín, por otro lado, aunque usualmente permanecía fijo en una pieza palaciega, habría sido desplazado en esta coyuntura a la antecámara —así como los retratos colgados debajo—, o incluso se habría levantado uno nuevo, momentáneo, provisionalidad que constatan el asiento utilizado por Azara, en absoluto regio, y el soporte engalanado que se discierne en el extremo cercano a la entrada. La capacidad de público que consentía el ambiente donde se desenvolvió la ceremonia de 1780 obviamente era mayor, lo cual no evitó que, a causa de la masiva asistencia, el Secretario Manuel de Mendizábal (1721-1794) afirmase que los asistentes oteaban «por los huecos de las Puertas que corresponden à la Pieza donde se ha executado la funcion, y sin entrar en ella, pudiesen verla»³⁸. Otra declaración escrita de la funcionalidad de estas antecámaras como lugar de recepción la registraba en su diario de 1780 Antonio Canova, a la vuelta de un baile en el Palacio de España en el que lo había introducido el Embajador veneciano Girolamo Zulian:

Questa festa era molto ripiena di popolo ma polito vi erano due salle che si balava una riccamente abigliata; si poteva poi passare per tutto l'appartamento attorno il cortile che vi erano molte camere vi erano in due di esse il Bigliardo. Quattro che davano risfresco a tutti. Io vini Biscotarie e Gielatti (...) Io girai sino 5 ore poi andai a casa con L'ambasciatore in carrozze³⁹.

El dibujo que analizamos, junto a un interesante fresco realizado por el pensionado real Francisco Javier Ramos hacia 1785 en la cubierta del estudio del Caballero Azara, en el que «in fondo si vede una porta che da ingresso ad una Galleria di Pittura e Scultura»⁴⁰, constituyen los dos únicos vestigios gráficos del interior del Palacio en este periodo del siglo XVIII. Si el guache de 1789 manifestase un contexto completamente verídico, y su autor no se hubiera tomado la licencia de incluir en la sala objetos de anticuario por la sola inclinación que sentía hacia ellos, tendríamos una vista parcial de la colocación de varias de las famosas hermas de Azara, que alrededor de 1788, según Ponz, alcanzaban un número de más de cuarenta entre «dioses, filósofos, capitanes, príncipes, poetas y otros personajes»⁴¹. La obra de Ramos situaba asimismo algunas tallas en los apartamentos privados del diplomático aragonés, que le escribía por entonces a aquél: «Yo voi aumentando mi serie de cabezas de filósofos griegos, que ya quasi no me caben en casa»⁴². Una justificación suficiente que acaso lo impulsaría a decidir la construcción de una nueva villa en la Porta Pía, con objeto de exhibir sus preciosas tallas en su galería y jardines, a imitación de la aristocracia local⁴³. La identificación de tres de las cuatro hermas diseñadas por Giani —a las que acompañan un par de vasos griegos, de los denominados entonces «etruscos», algunos de los cuales Azara exportó a España, mientras que otros adornaban los estantes de su librería⁴⁴— dentro de la vasta colección formada por el aragonés, mayormente a lo largo de sus excavaciones tiburtinas de 1779, resulta sencilla, en cuanto que sus particulares han sido desentrañados por Beatrice Cacciotti y otros autores⁴⁵. De izquierda a derecha, los bustos barbados son asociables al *Zenón* del Museo del Prado, y al *Heraclides* y al *Sócrates* de la Casa del Labrador de Aranjuez (figura 6), a tenor de lo que traslucen los rasgos fisonómicos y las inscripciones visibles, la del segundo

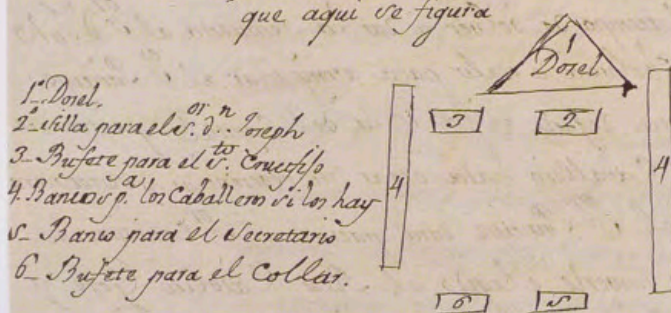


Fig. 6. Hermas de la colección de Azara en la Real Casa del Labrador de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

Instrucción de las Ceremonias que se han de observar en la función de recibir el Collar de la insigne Orden del Toisón de Oro del Ex.^{ma} V.^o Príncipe Doria, por mano del V.^o D.^o Joseph Nicolau de Azara, Ministro Plenipotenciario de S. M. en Roma, en virtud de Comisión del Rey N.^{ro}, Jefe y Soberano de esta insigne Orden.

Esta función se executará en el Palacio del V.^o D.^o Joseph Nicolau de Azara, el día y hora que venalare y en la sala destinada para esta función ha de haver un Dorsel al tintero de ella, y debajo la villa para venturar el V.^o D.^o Joseph. A su derecha con Infrete donde se pondrá una Almohada, y encima de ella un Santo Crucifijo, y un Mial abierto por la parte que contiene los Evangelios para que el Ex.^{ma} V.^o Príncipe Doria haga el Juramento que se dirá después.

Entrará cubierto el pavimento que comprende el ámbito del Capitulo con Alfombras que le formaran tres Bancos tras cubiertos de Damasco, ó Fersicelo cameri, y estos Bancos se pondrán como lo demarcan en la disposición que aquí se figura



1. Dorsel.
2. Villa para el V.^o D.^o Joseph
3. Infrete para el V.^o Crucifijo
4. Bancos p. los Caballeros si los hay
5. Banco para el Secretario
6. Infrete para el Collar.

A la hora y en el sitio venalado concurrirá el V.^o Príncipe Doria acompañado con el mayor lucimiento de familia, entrará en la Pieza inmediata a la del Capitulo, y se hallará

Fig. 7. Conde de Castellblanco, Croquis de la ceremonia de entrega del Toisón al Príncipe Doria, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, AMAEC, SS, leg. 360, Madrid.

46. B. Cacciotti, «Scavi Azara», en B. Palma Venetucci, *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento* (Uomini Illustri dell' Antichità, I.2), Roma, 1992, pp. 195, 196 (núm. 4); 211-213 (núm. 11); y 221 (núm. 15).



Fig. 8. Anónimo, François-Joachim Pierre, Cardenal de Bernis, 1715-1794, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, Inv. MV2986, © RMN / Christian Jean / Hervé Lewandowski, París.

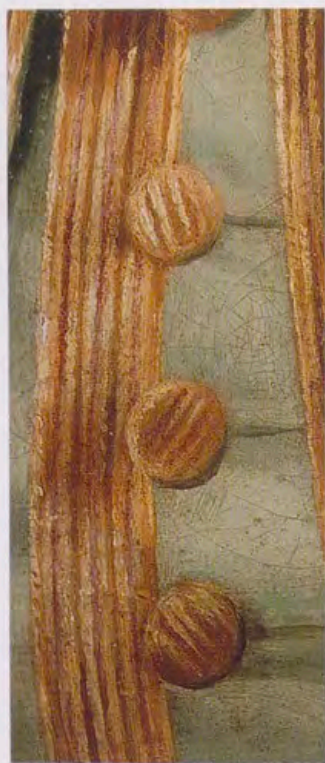
mio y los retratos de Azara y de la esposa del pintor⁴⁷; o del escultor Vincenzo Pacetti al Palacio de España en 1793, acompañado del arquitecto Mario Asprucci y de Francesco Pannini⁴⁸.

UNA FUNCIÓN «TAN LUCIDA COMO RESPETABLE»: LA ENTREGA DEL TOISÓN

Regresando a las advertencias del Conde de Castelblanco, y a un croquis que delineó a fin de ilustrarlas, en la cámara tenía que instalarse un dosel (en la imagen, sobre las efigies del Pontífice y de Carlos IV) bajo el que se sentaría José Nicolás de Azara, a cuya derecha se situaría un bufete con el santo crucifijo y un misal abierto por los evangelios, a fin de realizar los juramentos al uso, mientras que

47. E. Bassi, 1959, p. 137 [op. cit. n. 39].

48. L. Pirzio Biroli, «Il "Giornale" di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo», en J. Beltrán Fortes (ed.), *Illuminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, p. 332.



49. Todo el ceremonial aparece descrito en AMAE, SS, leg. 360, n.º 53/45. Instrucciones del Conde de Castelblanco de 15 de mayo de 1789, y en ADP, donde existen varias copias del mismo.

50. D. H. Bodart, «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle», en J. L. Colomer (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 89-111.

51. AMAE, SS, leg. 360. Informe firmado por Joseph Esteban de Mendizábal de 10 de junio de 1789.

52. *Diario Ordinario Chinacas*, 1789, pp. 12 y 13 [op. cit. n. 36].

53. C. Bandini, *Roma nel Settecento*, Roma, s.f., p. 84.

54. G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara (Ms. 20121 de la BNM)*, Frankfurt am Main, 1994, p. 40.

sobre otro bufete cercano se colocaría el Toisón⁴⁹ (figura 7). La tradición de apotar ambos retratos cubiertos por el baldaquín conllevaba fuertes connotaciones ideológicas en la Roma pontificia: por un lado suponía el reconocimiento de la autoridad espiritual y temporal del Papa sobre los Estados de la Iglesia; y, por otro, la figuración de un Rey extranjero garantizaba tanto su aparición simbólica en la ceremonia, a pesar de su ausencia física, como la legitimidad de las diligencias desempeñadas en su persona por sus Ministros, los únicos que gozaban del privilegio de sentarse en el lugar que habría ocupado su Soberano y de no descubrir sus testas⁵⁰. El pavimento iría cubierto en la zona de celebración con una alfombra, y los Caballeros se apostarían en sendos bancos paralelos forrados de damascos o terciopelo carmesí (en el dibujo, donde se sienta el conjunto de damas y prelados). Joseph Esteban de Mendizábal (1761-1802), autor del informe que se redactó para ser archivado en los Libros de la Orden, señalaba que la solemnidad había brillado gracias a la importante concurrencia: a saber, los Grandes de España residentes en la Corte romana, los Caballeros toisonados, los Cardenales vinculados a las Coronas hispánica y napolitana, los Ministros extranjeros, el séquito del Condestable Colonna y, por supuesto, la noble parentela de Andrea IV, entre los que se distribuyeron copiosamente refrescos y helados⁵¹. El *Diario Ordinario* concretaba los nombres de quienes componían esa *Nobiltà*, habituales en las crónicas de sociedad de la gaceta: los Duques de Montelibreto, los Marqueses de S. Secondo, los Príncipes Borghese, la Duquesa Salviati, el Duque Luigi Braschi Onesti –sobrino de Pío VI–, el Conde de Dijon junto a tres de sus gentilhombres, y la esposa del Embajador de Venecia; entre los prelados se encontraban el Auditor de Rota Antonio Despuig y Dameto, el Gobernador de Roma, los Cardenales Busca, de Bernis –Embajador de Francia y amigo inseparable de Azara, sentado bajo el busto de Mercurio en el guache– (figura 8), Borgia, Finocchietti, Campanelli y Abbondio Rezzonico, este último Senador⁵². No faltaban las consortes de Andrea IV y Filippo III, asiduas del Palacio de España y de los espectáculos teatrales patrocinados a comienzos de la década por el Duque de Grimaldi⁵³, así como tampoco uno de los hermanos menores del Príncipe Doria, el Cardenal Antonio María; sí, en cambio, Giuseppe, destinado a recibir los favores de Azara en 1797-1798, gracias a su postura filo-española, cuando el diplomático exigió a Pío VI que le designara Secretario de Estado en el convulso periodo de la invasión italiana de las tropas del Directorio⁵⁴. En pie, mezclado con los asistentes, se distingue el rostro juvenil de Felice Giani, captando la mirada del espectador; no porta las herramientas de su profesión, únicamente su sombrero bajo el brazo. Cabría preguntarse si sencillamente elaboró este estudio, que refleja una función ligada a un momento de prestigio de su mecenas, por puro placer personal, o si tal vez lo hizo con la intención de trasladarlo al óleo y entregárselo en ofrenda al Príncipe Doria Pamphilj.

En cualquier caso retrata un instante preciso, el punto culminante de la ceremonia, como ahora comentaremos. Ésta había dado comienzo con la introducción de Andrea IV en la habitación precedido por su padrino, Filippo Colonna, quien se había informado, en una sala adyacente, de la aceptación del Príncipe de entrar en la Cofradía de la Orden del Toisón de Oro. Al lado del bufete, Joseph Esteban



Fig. 9. Carlos Espinosa, José Esteban de Mendizábal, 1780, Colección particular, Fotografía: Cortesía de José de la Mano, Galería de Arte, Madrid.



55. B. Badorrey Martín, *Los orígenes del Ministerio de Asuntos Exteriores (1714-1808)*, Madrid, 1999, p. 509.

56. ADP, Cartas de Antonio Vargas y Laguna a Luigi Giovanni Andrea Doria Pamphilj, de 7 y 9 de abril de 1820.

de Mendizábal –sobrino del Secretario de la Embajada Manuel de Mendizábal–, Archivero y Oficial de la Secretaría⁵⁵, en el ejercicio de Secretario del Capítulo leyó en voz alta, y en lengua francesa, la autorización concedida al Ministro de la legación para oficiar la función, y demandó al aristócrata genovés si antes de recibir el Collar deseaba ser armado Caballero. Ante su respuesta afirmativa, Azara, recogiendo el estoque que le brindaba su Caballerizo y Maestro de Cámara (el Conde Roberto Orsini), golpeó con la hoja tres veces en el hombro de Andrea IV, quien también en tres ocasiones respondió «Sí signore» a las correspondientes preguntas con las que el Embajador lo convirtió en Caballero. Después de dirigir una reverencia hacia Azara, el Príncipe se arrodilló delante del bufete, y con la mano derecha puesta sobre los evangelios, y la izquierda al pie de la cruz, expresó su juramento a las seis cuestiones que, de hinojos, a su lado, le planteó el Secretario: estribaban las mismas en su compromiso a defender durante toda su vida los derechos del Soberano de la Orden; a mantener y aumentar el honor de ésta; a renunciar a su título de Caballero y a restituir el Toisón de Oro si hubiera de cometer un delito por el cual fuera excluido de la Orden; a cumplir con las obligaciones que la misma le imponía, asistir a los Capítulos que se efectuaran (o al menos enviar un delegado), y respetar cada Decreto de la Cofradía. Así lo cumpliría hasta su muerte, e incluso después, ya que, como se prevenía en esas normativas, su hijo Luigi Giovanni Andrea restituyó la insignia al Embajador Antonio Vargas y Laguna, el 9 de julio de 1820, cuando apenas habían transcurrido doce días del deceso⁵⁶.

Llegamos así a la fase final de la función, ilustrada hasta en su más mínimo detalle por Felice Giani: la imposición del Toisón de Oro de manos del Ministro Azara, insignia que recogía de una bandeja de oro o plata sostenida por el Tesorero de la Orden, papel desempeñado por el aludido Manuel de Mendizábal. El padrino, a la izquierda de Azara, debía auxiliarle en el momento en que depositara el Collar en torno al cuello de Andrea IV, en tanto que Joseph Esteban de Mendizábal, sin haber cambiado de posición, recitaba: «La orden os recibe en su amigable compañía en señal de lo qual os pone este collar, quiera Dios lo traigais muchos años à honra y gloria suya, y exaltacion de la Santa Iglesia». Con la fórmula de aquiescencia del Príncipe Doria Pamphilj y la bendición del representante real concluía la recepción del nuevo miembro en la Orden, quien, ya alzado, dirigió una reverencia a Azara y abrazó a cada uno de los Caballeros, comenzando por el más anciano.

Hemos completado de este modo el cuadro de los personajes centrales que integran el dibujo y el rol asignado a cada uno de ellos: de izquierda a derecha, en pie, figuran el Tesorero Manuel de Mendizábal, el Embajador Azara en representación del Soberano de la Orden, Carlos IV, y el padrino Filippo Colonna. Arrodillados, Andrea Doria Pamphilj, que, dibujado de espaldas, recibe el Toisón, y cercano a él aparece ejerciendo de Secretario José Esteban de Mendizábal. Puesto que los dos nobles italianos y el Plenipotenciario aragonés resultan biográficamente de sobra conocidos, así como sus fisonomías, reproducimos los retratos y algunas noticias de los dos últimos, sujetos de la «familia» de Azara: uno de José Esteban de Mendizábal y Mayora, fechado en 1780, obra del pintor Carlos Espinosa, que se localiza en la

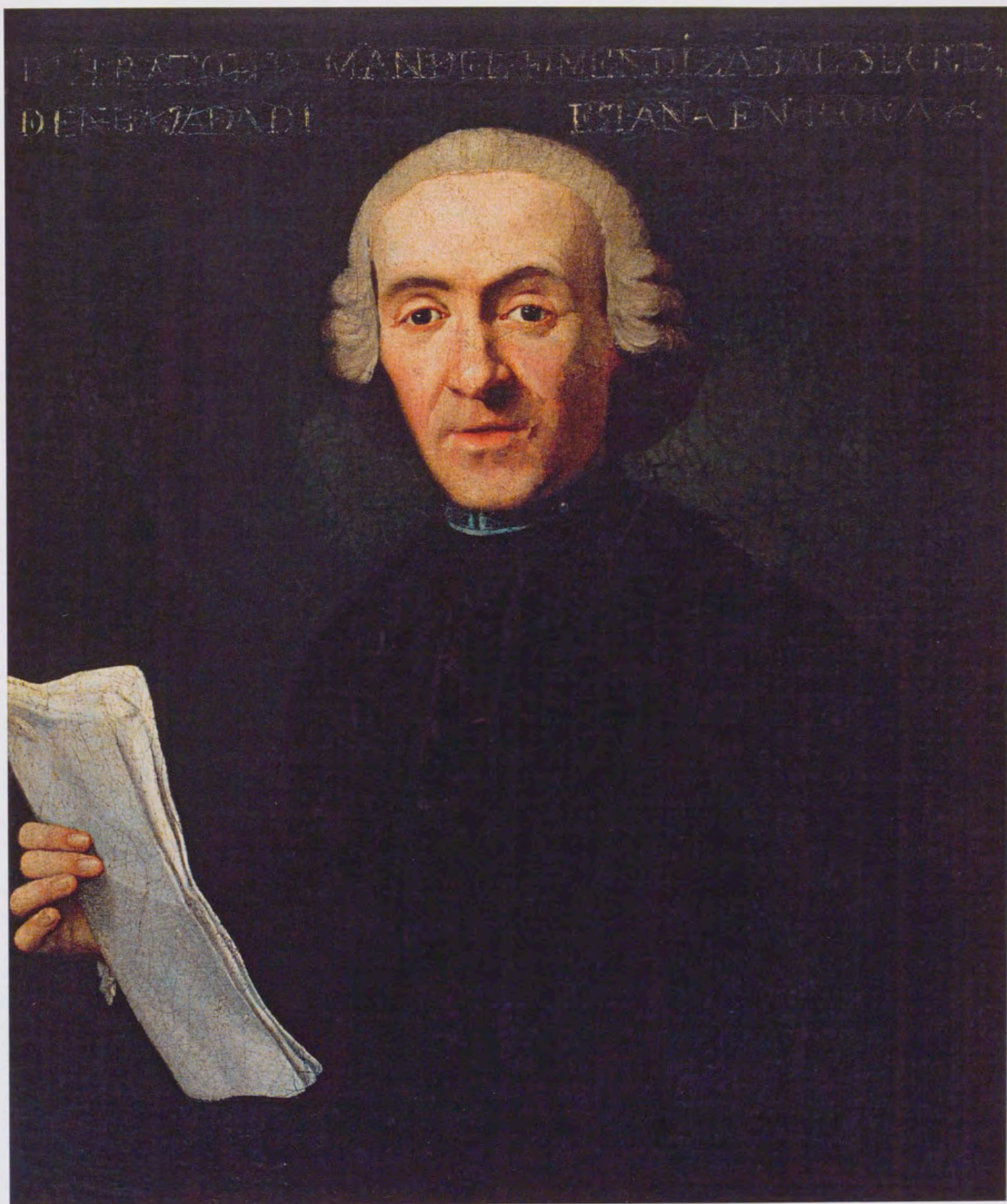


Fig. 10. Anónimo (¿Carlos Espinosa?), Manuel de Mendizábal, Fundación Lázaro Galdiano, n° 8407, Madrid.



57. J. Jordán de Urriés y de la Colina, «Carlos Espinosa y Moya», en AAVV, *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*, Madrid, 2003, pp. 40-45; J. Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, 2006, p. 219 y fig. en la p. 166.

58. A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 201.

59. Archivio Storico del Vicariato, desde ahora ASV, *San Lorenzo in Lucina. Stato delle Anime*, núm. 129, 1761, fól. 77.

60. N. Rodríguez Laso, 2006, p. 455 [op. cit. n. 27].

61. AMAE, SS, leg. 360. Nota sin fechar ni firmar de los regalos que realizó Andrea Doria Pamphilj.

62. ASV, *Sant'Andrea delle Fratte. Stato delle Anime*, núm. 151.

63. AMAE, SS, leg. 360. Carta de José Nicolás de Azara al Conde de Floridablanca, de 10 de junio de 1789.

64. AMAE, SS, leg. 238. Carta del Conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, de 21 de julio de 1789.

Galería de Arte José de la Mano de Madrid⁵⁷ (figura 9). Retratado adolescente, a los diecinueve años de edad, había llegado a Roma en el mes de enero del año anterior llamado por su tío a fin de servir en la Secretaría de la Embajada y de Ayudante del Archivero Domingo López; por tanto todavía no lucía la Gran Cruz supernumeraria de la Orden de Carlos III, obtenida por los servicios prestados en ausencia de Azara durante los difíciles años de 1796 y 1797, al que, por cierto, seguiría a París en 1798. El segundo óleo, de su tío Don Manuel, cuyo fallecimiento en 1794 elevaría a Secretario de la Embajada a su sobrino, se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano⁵⁸ (figura 10). Hacia 1761 el retratado no formaba parte de los funcionarios que administraban el Palacio de España y por tanto se afincaba fuera del mismo, en la *vía Fratina*⁵⁹; no se mudaría a la legación hasta 1771, cuando ocupó la plaza de Archivero. En cuanto a la autoría del retrato, ejecutado en los años 80, cuando ya actuaba de Secretario, podemos afirmar que se trata de un artista hispano próximo al círculo de amistades que lo frecuentaban en el Palacio, como el catalán Francisco Agustín, o más posiblemente el propio Espinosa⁶⁰. De hecho, en 1783 el arquitecto pensionado Ignacio Haan contrajo matrimonio con su sobrina política Antonia Atti en la parroquia de *Sant'Andrea delle Fratte*, lo cual nos habla del trato habitual de Mendizábal con los artistas de paso por Roma.

Apuntaba el Secretario del fasto, en su consecuente relación, que el Embajador obsequió a las personalidades que comparecieron con un banquete de 40 cubiertos, comensales *serviti con molta splendidezza*, como era costumbre, y Andrea IV repartió una serie de obsequios entre quienes habían tomado parte activa en la condecoración: cajas de oro al Conde Orsini y a los dos Mendizábal, una «muestra de oro» tanto al Mayordomo como a sendos Gentilhombres de Azara (respectivamente, Giovanni Paris, Luis Cebrián y Manuel José de Mendizábal, hermano menor de Esteban), y por fin 300 escudos en dinero a la familia del Ministro, entendiendo por este término al conjunto de personal del Palacio de España⁶¹. En 1789 los registros del *Archivio Storico del Vicariato* apuntan que su número ascendía a cerca de 55 personas entre guardianes, el portero, el guardarropa, el camarero de Azara –Domenico Fini–, el Vicesecretario –Diego Estrada– y el Secretario (con sus respectivas parentelas, un núcleo compuesto por unas veintisiete personas), el Capellán –Ignacio de Aguirre–, los mozos de los establos, los diversos servidores (a los que se sumaban sus esposas e hijos), el cocinero, el mayordomo y su prole, etc.⁶². El 10 de junio el aragonés remitió una misiva al Conde de Floridablanca, en la que aseveraba tener la «satisfacción de poder asegurar a V.E. que la función salió tan lucida como respetable por la solemnidad de la ceremonia»⁶³, a la par que adjuntaba un escrito del agasajado dirigido al propio Ministro de Estado y al Monarca, quienes en breve contestarían al diplomático notificando su deleite por el feliz desempeño de esta comisión. Más aún, Carlos IV, consciente del desembolso que le habría supuesto a Azara la organización de sendos fastos en honor del Príncipe Doria Pamphilj y de Carlo Barberini, dictaminó que incluyese su coste en los gastos extraordinarios de la legación⁶⁴.

La imagen creada por Felice Giani refleja un ámbito de relaciones sociales y políticas, de ceremoniales aristocráticos, datados en un momento preciso y en un



lugar específico, como una evidencia parcial pero ilustrativa del mundo del Antiguo Régimen en la capital pontificia. Un mundo en crisis, que apenas un mes más tarde, en julio de 1789, afrontaría su sino en la vorágine de la Revolución, acontecimiento histórico que en los años sucesivos envolvería a tantos de los mencionados asistentes a la imposición del Toisón de Oro. La invasión del Estado Pontificio sometió a las familias más ricas de la nobleza romana al pago de fuertes sumas de dinero al nuevo Gobierno republicano en concepto de contribuciones «patrióticas» y provocó enormes pérdidas patrimoniales, como las sufridas por el Príncipe Andrea IV, cuyo Palacio se convirtió en el Cuartel General del Comandante corso J.-B. Cervoni⁶⁵. Filippo III Colonna tampoco constituye una excepción, aunque habría de perder sus posesiones napolitanas con posterioridad, a partir de 1806, cuando las leyes emitidas por Joseph Bonaparte y Joachim Murat abolieron el feudalismo en el reino de las Dos Sicilias; en el régimen jacobino no pudo evadirse de militar en las filas de la Guardia Nacional con la simple graduación de soldado, oprobio que compartió con su cuñado⁶⁶. En cuanto a José Nicolás de Azara, resulta sobradamente conocida su amarga partida de la ciudad del Tíber en 1796 y su aflicción, constante hasta que su vida se extinguió en París en 1804, por la colección de antigüedades, obras de arte y objetos personales acumulados a lo largo de su carrera que dejaba en Roma; allí se preservó oculta en la casa de Carlo Sartori, hermano o al menos familiar de Brigida Sartori, la esposa del mayordomo Giovanni Paris, hasta su traslado al Palacio de España en 1804, fecha en que la colección escultórica, donada previamente a Carlos IV, recaló en la Corte⁶⁷.

Al contrario que los arriba aludidos, el artista, Felice Giani, se declaró entusiasta de la República romana y desarrolló su arte en los festejos revolucionarios patrocinados por el Gobierno popular. Hasta principios del siglo XIX, durante la embajada de Antonio Vargas y Laguna, no se produciría el episodio más notorio de Giani en conexión con nuestro país, y sobre todo con el Palacio de España: en 1806, junto a Liborio Coccetti y una serie de colaboradores de su taller, decoró con temas mitológicos hasta diez habitaciones del segundo piso, que por fortuna se conservan en la actualidad *in situ*, aspecto examinado en profundidad por Anna Ottani Cavina y Alessandra Anselmi⁶⁸. En estas obras materializó con elegancia su capacidad como pintor de frescos, «superando a los otros», como subrayaba Arcangelo Migliarini, por sus enormes dotes imaginativas, su imitación del estilo de los antiguos y su instrucción en la mitología y la historia clásica⁶⁹.

65. *Dizionario biografico degli italiani*, 41, 1992, p. 469.

66. A. Cretoni, *Roma giacobina. Storia della Repubblica Romana del 1798-1799*, Roma, 1971, p. 147. Véase una perspectiva de la época en F. Clerici, «Amara, e "dolce vita" dei francesi a Roma (inverno 1798)», *Strenna dei Romanisti*, 25, 1964, pp. 153-160.

67. B. Cacciotti, 1993, pp. 36-38 [op. cit. n. 43]; J. Jordán de Urries y de la Colina, «Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, núm. 156, Madrid, 2003, p. 60 y ss.

68. A. Ottani Cavina, 1999, vol. II, p. 578 y ss. [op. cit. n. 4]; A. Anselmi, 2001, pp. 121-150 [op. cit. n. 34].

69. S. Rudolph, 1977, p. 176 [op. cit. n. 13].

COMPOSTURAS¹ Y OTROS ENCARGOS EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA DE CARLOS IV PRÍNCIPE (1760-1788)

Elsa María Fonseca Sánchez-Jara*

Profesora Asociada al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Salamanca

* Para Cristina Bordas y Francisco Comesaña.

1. Este término aparece repetidas veces en las cuentas que se han consultado en el Archivo General del Palacio Real, desde ahora AGP (Reinados, Carlos IV Príncipe). Según el *Diccionario de la lengua castellana (Diccionario de autoridades)*, Real Academia Española, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729 (Edición facsimil, Editorial Gredos, Madrid, 1979, tomo 1, letra «C», p. 457). [Véase ②].

2. J. García Marcellán, *Real Capilla de S. M. Reorganización del Archivo Musical de 1734 a 1918. Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que actualmente posee la Capilla*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1917. El original mecanografiado se encuentra en AGP, Admva., Real Capilla, leg. 1.115. Edición facsimil por L. Siemens, «Historia de los instrumentos Stradivarius y Amati que posee la Real Capilla de S. M.», *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-163.

3. J. A. Ruiz Casaux, *La música en la corte de Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1959.

4. G. Labrador, *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*, AEDOM, Madrid, 2005, pp. 341-352. [Véase ③].

5. Como ejemplo, J. A. Ruiz Casaux, basándose en un libro de cuentas del propio Assensio, hoy perdido, y otras fuentes, deduce la siguiente lista de instrumentos. [Véase ④].

6. Las cuentas inéditas más destacadas de Vicente Assensio se encuentran en AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51, Oficios y Mercaderes.

7. J. García Marcellán, 1917 [op. cit. n. 2].

Desde mediados del siglo XX, la historiografía musical ha tratado sobre la afición de Carlos IV a la música de cámara y su faceta como intérprete, él mismo, de violín. Sobre dicha afición de Carlos IV, tanto en su etapa como Príncipe (1760-1788) como en la posterior como Monarca (1788-1808), fueron decisivos los estudios de José García Marcellán² y Juan Antonio Ruiz Casaux³, ambos Conservadores del Archivo de Música y de los instrumentos Stradivarius del Palacio Real durante el siglo XX.

A estos estudios pioneros deben sumarse otros recientes que han aportado nuevos datos sobre la actividad musical en la Real Cámara de Carlos IV y sobre los instrumentos que fueron adquiridos para la misma⁴. Carlos IV disfrutó de un conjunto de instrumentos de cuerda de los violeros más cotizados de la época, como Nicolò Amati, Antonio Stradivarius, Joseph Guarnerius y Jacob Stainer entre los lutieres italianos y alemanes, o los Contreras, padre e hijo, y Vicente Assensio entre los españoles.

Si bien Juan Antonio Ruiz Casaux, en la obra citada, incluye una larga relación de instrumentos que pertenecieron a profesionales y aficionados madrileños durante los reinados de Carlos III y Carlos IV⁵, no es posible por ahora documentar el número exacto de instrumentos de arco que hubo en la Corte, como tampoco el paradero actual de los mencionados por Ruiz Casaux, dispersados presumiblemente en el mercado internacional del siglo XIX.

El presente artículo se centra en el análisis de las composturas y alteraciones a las que fueron sometidos los instrumentos de arco de la Cámara durante un periodo histórico crucial para su evolución. El objetivo principal es dar a conocer e interpretar novedosos documentos sobre el oficio de violero a finales del siglo XVIII, que han sido recientemente localizados en el Archivo General del Palacio Real⁶.

Para dicho análisis se han consultado las obras ya publicadas, en particular la de Ruiz Casaux, y el opúsculo editado en 1919 por el Profesor Tenor y Director de la Real Capilla, José García Marcellán⁷.

#

Cuenta de lo que ha bado para
 el serenísimo Príncipe de Asturias
 de orden de D. Cayetano Bruera
 de seis puenas ————— 24
 de dos arcos con puer con zenda
 nueva ————— 12
 de tres en hor chados ————— 10
 Hado treinta y quatro P. V. m. 46

José de Contreras

Pagado a Lope para doncelos a Brunet.

Fig. 1. Cuenta de José Contreras, «El Granadino», 1775, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 20.1, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Antonio Stradivari, Violín, 1709, Inv. n.º 10076030, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

La importante documentación, a la que tuvieron acceso Marcellán, Ruiz Casaux y probablemente W. E. Hill⁸, consistió en los justificantes de cuentas generales del Archivo de la Real Casa, así como del cuaderno manuscrito del violero Vicente Assensio, conservado en la biblioteca privada de Don Luis Albacete y Gil de Zárate. Años más tarde, este manuscrito pasó a manos de J. A. Ruiz Casaux, a pesar de que actualmente no se ha localizado entre sus pertenencias. Este violonchelista y Profesor de la Real Capilla fue nombrado Conservador oficial de los instrumentos "Stradivari" en 1948⁹. A él se le debe el mérito de haber recuperado en 1951 una de las dos violas del conocido quinteto decorado de Antonio Stradivari que desde la guerra napoleónica se encontraban en paradero desconocido¹⁰.

En las cinco cuentas localizadas en el Archivo General del Palacio Real de Madrid se describen las composturas que realizó el violero Vicente Assensio en los instrumentos de la Cámara. Estas composturas responden a dos motivos principales: algunas se produjeron para reparar el mal estado de los instrumentos, provocado por el uso y el paso del tiempo; otras, fueron transformaciones que se aplicaron a todos o a la gran mayoría de los instrumentos como resultado de tendencias expresivas y estéticas iniciadas en el siglo XVIII.

Como se puede comprobar en el apéndice final la mayoría de estos documentos, en forma de libramientos¹¹, recogen las cuentas presentadas por varios violeros que trabajaron para Carlos IV Príncipe (1762-1786): José Contreras, "El Granadino", José Melitón Contreras hijo y Vicente Assensio. De cada uno de ellos se presentan en este artículo pagos económicos diferentes. Incluso, en el caso de V. Assensio, sus justificantes contienen datos específicos sobre los gustos estéticos y sonoros del Príncipe hacia unos u otros instrumentos. Así, las anotaciones de este tipo muestran la predilección de Carlos IV por los violines Amati, al igual que gran parte de los violinistas contemporáneos de la época¹².

8. El citado manuscrito o «diario de trabajo» también fue consultado por los Hill, como así consta en su libro sobre Antonio Stradivari. Véase W. E. Hill and sons, *Antonio Stradivari, his Life and Work*, Londres, 1902 (Reimpresión: Dover, 1963), pp. 75-78.

9. J. A. Ruiz Casaux, 1959, p. 44 [op. cit. n. 3].

10. J. García Marcellán, 1917, p. 151 [op. cit. n. 2].

11. «Libramiento: se llama también la orden que se da por escrito, para que el tesorero, administrador o mayordomo pague alguna cantidad cierta de dinero u otra cosa», *Diccionario de autoridades*, 1979, tomo 2, p. 398.

12. La predilección por unos u otros instrumentos no fue siempre la misma durante el siglo XVIII. Hasta finales de siglo los instrumentos Amati y Stainer fueron los más valorados. Y dentro de la familia Amati los hermanos Antonius (1540-1607)/Hyeronimus (1561-1630). [Véase ●].

t

Recibi. 16 doblones
de oro cabales. que
la piedad del Prin-
cipe n^{ro} Sr. sea rex-
bido libramto. de
Ayuda de costa por
un biolin echo
de mi mano. q.
representado a su
Altesa Real. y pa-
ra q. conste lo. fixo
ma. Madrid. y
Marzo. 28. 1775

Sex^{mo} Señor

D. Josef Contreras, Natural, y. De-
zino de M^{do} P. H. R. P. de V. H. con to-
do Rendim^{to} Dize tubo el onor de poner
a V. H. de V. H. un Violin hecho de su
mano e Yngenio por lo que.

Jos. Contreras V. H. Suplica se Digne nombrarle por
Maestro de sus Violines, Mandando al
mismo tiempo, por un acto de su Piedad,
se le de una ayuda de Costa, para la con-
pra de maderas, las que por falta de
medios no puede comprar, para seguir
en su trabajo, y Experimentos: Gracia
que el Sup^{te} espere Rezivir de las Piedad-
des de V. H.

Fig. 3. Memorial de José Melitón Contreras, «Maestro de violines», 1775, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 20.¹, Madrid, Patrimonio Nacional.

t

Cuenta. de la obra echo de orden de D.^{no}
Cayetano Brunetti, para el Principe N. S.

Primeramente doce Arcos de bio-
lin. cada uno 75 x² 8200
Mas. de compones. de violines. 8240
Mas. siete bordones. de Biola. 8084
Mas. quatro puentes. de biolin. 8046
Mas. quatro bordones. de biola 8048
Mas. seis bordones. de biolin. 8120
Mas. veinte bordones de biolin. 8080
1488

Josef. Contreras

Certifico ser cierto todo lo que
cayone esta Cuenta

Cayetano Brunetti
P. Lou. 2. de Sept. de 1778.
Libramto. de los Alimonicos del Principe nro S. los once mil,
quatrocientos ochenta, y ocho e P. de V. H. y. suma esta cuenta.

M. Uceda

Fig. 4. Cuenta de José Melitón Contreras, Arreglo de arcos, bordones y puentes, 1778, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 46.², expdte. 5, Madrid, Patrimonio Nacional.

Esta documentación tan exhaustiva durante unos años, como es el caso de Vicente Assensio (1780-1786, excepto 1782), puede subrayar el hecho de que hubiera una posible distinción en los trabajos y encargos realizados por parte de los violeros al servicio del Príncipe. Esto también se debe a que no se han localizado pagos a ningún miembro de la familia Contreras entre 1780-1785. Aunque, posteriormente, tanto Assensio como José Melitón Contreras volvieron a realizar varios trabajos en 1785, por lo menos en varios violones Stradivari.

LA FAMILIA CONTRERAS: JOSÉ CONTRERAS, “EL GRANADINO” Y JOSÉ MELITÓN CONTRERAS

Durante el reinado de Carlos III (1760-1788) se llevaron a cabo varias reformas legislativas que modernizaron la fabricación artesanal y el comercio de instrumentos. Las novedades surgidas conducirán a la disolución de los gremios a cambio de un modelo de producción parecido al que se estaba llevando a cabo en el resto de Europa. En efecto, a mediados del siglo XVIII, la tradición constructiva de los violeros españoles romperá con las normas gremiales y se acercará a un estilo de construcción que imitaba sobre todo los modelos italianos¹³.

13. C. Bordas, «De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1808)», *Estudios sobre la vihuela*, Sociedad de la vihuela, Madrid, 2007, p. 138.

Recibi. 16 doblones
de oro cabales. que
la piedad. del Prin-
cipe n.º Sr. sea re-
bido libramte. de
Ayuda de costa por
un violin echo
de mi mano. q.º
representado a su
Alteza Real. y pa-
ra q.º conste lo. fix-
ma. Madrid. y
Marzo. 28 1775

Jof Contreras J

14. El zoque es una parte interior del mango al que se le hacen ranuras laterales a ambos lados para insertar el «aro», y la lengua del zoque es parte integral del mango y que se define como mango español. Una variante se encuentra en el siglo XVIII en violines de construcción flamenca y en algunos violines del siglo XIX. [6].

15. C. Bordas, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Museos de titularidad estatal, Ministerio de Educación y Cultura. Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/ICCMU, Madrid, 1999, vol. I, p. 178.

16. C. Bordas, 2007, p. 138 [op. cit. n. 13].

17. AGP, caja 938, expdte. 6, Expediente personal de Felipe Sabatini.

18. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12, Tesorería.

19. AGP, Real Capilla, caja 124.

20. B. Kenyon de Pascual, «Contreras I», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH), E. Casares (dir.), Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 1999, vol. 3, p. 924.

21. R. Pinto Comas, *Los luthiers españoles*, el autor, Barcelona, 1988, p. 173.

22. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 22.

Anteriormente, si observamos los pocos instrumentos que nos quedan de esta época, se deduce que los violeros españoles seguían la técnica de encajar los aros en un bloque de madera llamado zoque¹⁴, que une interiormente el mango con la caja. Un ejemplo de esta técnica se puede observar en el instrumento de arco más antiguo que se ha conservado, el violón firmado por Gabriel de Murcia en Madrid, 1709 (Museo Nacional de Antropología, Inv. n.º 5.39835)¹⁵. La técnica de este instrumento representa un tipo de violería tradicional española que ha sobrevivido en la construcción de guitarras y que precedió a otra serie de técnicas constructivas adoptadas por los violeros españoles de la luthería italiana.

Uno de los violeros más famosos, que aparece además desvinculado del gremio¹⁶, fue José Contreras, apodado “El Granadino” (Granada, 1710?; Madrid? 1780?). Nombrado Violero de la Real Casa de la Reina en 1741, es el representante de toda una familia de constructores de instrumentos, en la que varios de sus miembros trabajaron para el servicio de Carlos IV.

Seguramente, uno de los primeros trabajos del gaditano al servicio del Príncipe fue en 1762. En esta fecha se le encargó, por medio del Maestro de Violín del Príncipe, Felipe Sabatini¹⁷, construir una caja para guardar dos de sus violines: «Mil y doscientos r[eale]s de v[elló]n por el coste y hechura de una caja que por dirección de Don Felipe Sabatini ha hecho para guardar los dos violines de S. A.»¹⁸.

Este guitarrero, y a la par violero, declaró en su tiempo que, sin haber tenido Maestro que le enseñara, había conseguido hacer instrumentos igualmente sonoros que los que vienen fuera del reino¹⁹, especialmente parecidos al estilo de Stradivari. Como señalan Ramón Pinto y Beryl Kenyon, las características que presentan sus instrumentos de cuerda son de gran calidad y manufactura artesanal. Para Beryl Kenyon «(...) sus instrumentos tienen rasgos personales: su barniz es magnífico; de su forma, poco abovedada, está bien proporcionada»²⁰. Al mismo tiempo, Ramón Pinto destaca las particularidades morfológicas que se observan como resultado final de sus instrumentos:

(...) no se conoce un gran número pues por lo visto construyó muy pocos, pero los que hizo se puede afirmar que son invariablemente de una excelente manufactura, con una mano de obra intachable, maderas de gran calidad, poco abovedados, con bordes en relieve realzados por un fileteado magníficamente trazado, comparable a Stradivari y con un barniz final de una transparencia y calidad inmejorables²¹.

“El Granadino” siguió realizando algunos trabajos para Carlos IV Príncipe por lo menos hasta 1777, fecha en la que solicitó una “Ayuda de costa” por sus necesidades económicas y estado de enfermedad. Por medio de este documento podemos comprobar claramente sus funciones como violero, entre las que se encontraban el encargo de violines, composturas y arcos:

D[o]n José Contreras El Granadino. Señor. D[o]n José Contreras, El Granadino P.A.L.R.P. de V.A. con el respeto debido, dice que hallándose enfermo muchos tiempos ha y con dilatada familia de hijos y mujer este por mis malos no puede trabajar en las obras que se ha de encargar de hacer violines, composturas y arcos (...)»²².

+

Cuenta de la obra echa para el
Príncipe N. S. de orden de D.ⁿ Caye-
tano Brunetti

De Componer quatro
Violines y un Violon 8480

De onze Arcos nue-
vos cada uno, à 75r 825

1305

Josef Contreras

Mad. y Marzo 3 de 1779

Es cierto lo que arriba expreso

Cayetano Brunetti

Fig. 5. Cuenta de José Melitón Contreras, Componer violines, un violón y once arcos, 1779, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 24.², expdte. 6 (cont.), Madrid, Patrimonio Nacional.

+

Cuenta de lo q.^e reagatado de orden del
Príncipe. N. S.

Primeram.^{te} catorze tapas de
biolin a 15r cada una 8280

Mas un palo de Azofaijo 8120

Mas una libra de goma
laca para barnices. 8042

Mas una onza de Azafran. . . . 8008

Mas 22 pinceles 8020

Mas una libra de piedra
pomez. 8002

Mas 4 onzas de tripul. . . . 8004

Mas 4 onzas de Sangre de
draggo. fina 8016

422

D. p. d.
S. y ay

Fig. 6. Cuenta de José Melitón Contreras, Tapas de violines y barnices, 1779, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 24.², expdte. 6 (cont.), Madrid, Patrimonio Nacional.

Entre alguna que otra reparación, también se han localizado en las cuentas de Carlos IV varios pagos por dos violines de nueva construcción realizados por su mano durante los años 1765 y 1767; uno cada año respectivamente. En 1765: «En 16 de dicho [año] se libraron a D[o]n José Contreras 1.500 r [eale]s de vellón por un violín que ha hecho para el uso de S. A». Y en 1767: «En 20 del mismo libramiento de 1.500 r [eale]s de v[ellón] para pagar a D[o]n José Contreras alias El Granadino un violín que hizo para el uso de Su Alteza de orden de dicho Ex[celentesí]mo Duque y disposición de D[o]n F[elipe] Sabatini»²³.

Además, de 1775 existen dos justificantes del trabajo paralelo ejecutado para el Príncipe tanto por Contreras padre como por el hijo, José Melitón Contreras (Madrid, 1741; Madrid, 1791). La cuenta de José Contreras padre detalla las cantidades a cobrar en concepto de seis puentes, dos arcos y tres entorchados. Por su parte, Contreras hijo solicita ser «Maestro de los violines» del Príncipe y una «Ayuda de costa» para poder comprar maderas, continuando así con los trabajos y experimentos que estaba llevando a cabo en el campo de la violería²⁴.

A partir de esta fecha, aparecen más pagos a José Melitón Contreras. En 1778 construye arcos nuevos, compone violines y se le paga por varios bordones para violín, viola y violón²⁵. Igualmente, en 1779, compone cuatro violines y un violón y construye once arcos más²⁶.

23. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12. Tesorería.

24. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 20. Véanse Apéndices 1 y 2. [●].

25. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 7. Véase Apéndice 3. [●].

26. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 24. Véase Apéndice 4. [●].



Fig. 7. Antonio Stradivarius, Viola, detalle, 1696, Inv. n° 10076032, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

La mayoría de las cuentas de la familia Contreras no aclaran de qué instrumento se trata o el tipo de compostura que ellos realizaron. Pero una de ellas, perteneciente a José Melitón, especifica el número de tapas y materiales comprados para barnizar los instrumentos. Esta cuenta es de gran interés, pues, además de enumerar el coste de catorce tapas de violín, menciona diferentes componentes de barnices como: «un palo de azufaífo», «una libra de goma laca», «una onza de azafrán», «una libra de piedra pómez», «cuatro onzas de tripal» y «cuatro onzas de sangre de drago fina»; además de veintidós pinceles para la aplicación y acabado de violines de reciente construcción²⁷.

En otro campo de especialización, desde el punto de vista de la luthería actual, Contreras hijo compaginó sus trabajos de violero con la construcción de arcos nuevos. Incluso llaman la atención varios pagos consecutivos durante 1777 destinados a la compra de «madera de serpentino»²⁸.

En 1785, el mismo año en el que Vicente Assensio realizó una serie de arreglos al violón del quinteto decorado de Stradivari, José Melitón también reparó por lo menos otro violón Stradivari. Aunque hay dos cuentas de Contreras por varias composturas realizadas en violones Stradivari, podría ser que se refieren a un solo instrumento que se repara de forma consecutiva en enero y febrero; el importe de estas facturas asciende respectivamente a 520 y 1.204 reales de vellón²⁹.

EL OFICIO DE VIOLERO: VICENTE ASSENSIO AL SERVICIO DE CARLOS IV PRÍNCIPE

Vicente Assensio (natural de Fuentelaencina, Guadalajara, 15-XII-1730, fallecido probablemente en Madrid en fecha desconocida, pero posterior a 1795) ejerció el oficio de violero en Madrid y trabajó para la Casa Real desde 1776 hasta que fue sustituido en el puesto por su sobrino y discípulo Silverio Ortega en el año 1792³⁰.

27. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 24. Véase Apéndice 5. [●].

28. Se trata de cuatro cuentas en las que se especifica la construcción de arcos nuevos. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 22.

29. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 34. Véase apéndice 6. [●].

30. C. Bordas, «Assensio [Sáez], Vicente [Eusebio]», en *DMEH*, SGAE, Madrid, 1999, vol. 1, pp. 800-801.

La biografía de este violero se ha confundido a veces por su apellido con la de otro Assensio, relojero y astrónomo, coetáneo del violero. Modernos estudios indican que se trata probablemente de una confusión historiográfica, ya que no hay documentos que indiquen que el violero y el relojero y astrónomo fueran la misma persona³¹.

Los violines contruidos por su mano siguen los modelos de Stradivari, Amati y Stainer, instrumentos que, como ya se ha comentado, circularon en mayor cantidad que otros en la Corte española durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En las cuentas que se incluyen en el apéndice final [véase ❷] se pueden distinguir diferentes tipos de reparaciones y modificaciones que este violero llevó a cabo en los instrumentos de cuerda del Príncipe. La mayoría de estos justificantes económicos que Assensio presenta en Tesorería (1776³²; y desde 1780 a 1786, excepto 1782³³) llevan el mismo encabezado: «Cuenta de D[o]n Vic[en]te Assensio, de las composturas que he hecho en los violines de S. A.». Es importante señalar que algunos de estos documentos (al menos dos cuentas distribuidas entre los años 1783-1785) coinciden en gran parte con lo que transcribe Marcellán sobre el quinteto decorado de Stradivari. Estas cuentas van acompañadas de otras desconocidas hasta la fecha que nos informan sobre las reparaciones en varios violines Amati y Guarnerius, violines y violas de Stainer, dos violines Assensio (nº 4 y nº 15) y una viola Gabriellis.

En ellas se detalla todo tipo de información relacionada con el ejercicio de la violería española a finales del siglo XVIII y nos permiten conocer la terminología de la época: desde maderas, piezas y dibujos de figuras embutidas (de diferente tamaño y contorno) hasta el uso de barnices transparentes y delgados para que se percibieran bien las tapas de los instrumentos. Incluso, Assensio describe el uso específico de alguna herramienta, como un hierro nuevo para colocar almas, un experimento para entorchar bordones y otros accesorios como dos cajas de resinas, tres botes para guardar cuerdas, una sordina de marfil y «una caja con su templador o tono de acero para dar el almirre»³⁴.

Asimismo, acompañando a toda una tipología de arreglos, aparece información sobre el trabajo realizado en varios «cajones» o «cajas» en las que se guardaban los instrumentos. Estos estuches también fueron compuestos cuidando con esmero y detalle todos sus materiales interiores: terciopelo carmesí, espiguilla de oro, hebillas, correas y cinta azul para el «cajón nº 1»³⁵.

El hecho de concretar y reparar varias cajas, además de transportar dos cajones del Cuarto del Príncipe, como recogen varias cuentas³⁶, puede indicar una cifra aproximada de los ejemplares confiados por estas fechas a la práctica instrumental en la Cámara del Príncipe³⁷. En este sentido es posible que se trate de una quincena de ellos que podrían encontrarse distribuidos entre el «cajón grande nº 1 en donde se guardan los cinco instrumentos con dibujos», el «cajón nº 2 con todos los instrumentos que contiene», las «cajas de los violines favoritos», la «caja en que se guarda el violín Stainer», y, finalmente, la «caja con tachuelas» de la viola Gabriellis³⁸.

Las composturas que Assensio realizó bajo el oficio de violero se van a clasificar en tres tipos de arreglos que afectan a los instrumentos registrados en las cinco cuentas del apéndice final de este artículo. [Véase ❸].

31. Esta sospecha ya está indicada en la voz de C. Bordas, en el *DMEH*. La figura del Assensio científico ha sido estudiada por Víctor Guijarro, *Los instrumentos de la ciencia ilustrada*, UNED, Madrid, 2002. En comunicación personal, este autor no ha encontrado documentación que relacione al científico con el violero.

32. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 21. Véase Apéndice 7. [❶].

33. Apéndices 8, 9, 10, 11, 12. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51. Oficios y Mercaderes. [❷].

34. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51. Oficios y Mercaderes. Véase apéndice 12.2. [❸].

35. Véanse Apéndices 11.3. y 11.4. [❹].

36. Especialmente véanse Apéndices 10.2. y 12.3. [❺].

37. Acerca del repertorio del Príncipe por estos años véase G. Labrador, 2005, pp. 341-352 [*op. cit.* n. 4].

38. Mediante el análisis de las cuentas, y tras realizar una suma aproximada de los cajones y cajas, parece que todos estos estuches guardaban aquellos instrumentos que Assensio comienza a reparar desde la cuenta nº 3, año 1783 [véanse las cuentas completas de los Apéndices 10, 11 y 12 ❸]. Aproximadamente una quincena de ellos. Además, entre estos instrumentos también estarían un violín para niño y papeles de música depositados en el cajón nº 2 [véase Apéndice 12.2 ❸]. A esta cifra de instrumentos faltarían por sumarle posiblemente los registrados en las dos primeras cuentas de Assensio [Apéndices 8 y 9 ❶] aunque por el encabezado se puede deducir que alguno de ellos (*Amati*, *Stainer*) pudieran haber pasado por más de una compostura durante los años 1780-1786. [Véase ❸].



Fig. 8. Antonio Stradivarius, Violín, detalle, 1709, Inv. n° 10076031, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

El primer tipo serían las reparaciones necesarias por el estado de los instrumentos³⁹. Entre ellas se encuentran principalmente una serie de acciones como: arreglar los gruesos de las tapas, encolar roturas de las tapas y colocar piezas de pinabete viejo («pinavete») en la tapa armónica y piezas de arce («acer») en el fondo, llevar la tapa armónica a su debido tumbado, poner nuevos algunos bordes («cantos») y filetes («perfiles») de las tapas, reparar las roturas y colocar piezas de arce en los aros, así como en el interior, poner un bisel alrededor y reparar o cambiar algunos cercos («cerquetas»), colocar puntas en los ángulos, fortalecer rinconeras, lavar con alcohol («espíritu de vino») el barniz antiguo y volver a barnizar un instrumento o sus piezas nuevas; además de limpiar y poner a punto («sanear») cada uno de los instrumentos que acababa de componer para la práctica del Príncipe de Asturias.

El segundo tipo serían aquellas alteraciones que, casi con toda seguridad, formaron parte de un proceso más amplio que supuso la progresiva modernización de los instrumentos de cuerda durante un periodo determinado (ca. 1780-ca. 1830)⁴⁰. Los arreglos que describe Assensio en algunos instrumentos indican que se realizaron sobre todo manipulando el mango y cambiando la barra armónica por otra nueva («cadena o costilla»).

Hasta ahora todas estas reparaciones y alteraciones citadas también implicaron en la mayoría de los casos colocar piezas nuevas como el diapasón, el cordal, las clavijas, el puente, las cuerdas y el botón. Y probablemente, para mejorar el sonido resultante de estos instrumentos, Assensio llevó a cabo la recolocación del alma por medio de un hierro nuevo que había adquirido⁴¹.

El tercer grupo de arreglos, aunque sea un tipo de reparaciones menores, se iniciaron por solicitud expresa del Príncipe, ya que quería dejar todos sus violines con la misma empuñación. Así, en una cuenta de 1780 Assensio presenta el gasto de un «viaje al Pardo para tomar medida al mango del violín con que toca S.A. para dejar todos los violines a la misma empuñación»⁴².

39. Véase R. Pinto, *Manual del luthier*, el autor, Barcelona, 1989. (Existe reedición del año 2000). Libro de referencia que aclara aspectos sobre la construcción, reparación y restauración actual en los instrumentos de cuerda.

40. Sobre todos los cambios y modernizaciones de finales del siglo XVIII-principios del XIX en el violín, véase David D. Boyden, y P. Walls, 2001, en especial p. 716 [op. cit. n. 12].

41. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51, Oficios y Mercaderes. Véase Apéndice 8.2. [●].

42. *Ibidem*. [●].

Cuenta de una obra echa de orden
del Príncipe. N.º.

Primeramente de componer
el violon. de estradivarius, a
Verle reparada. con piezas
la tapa. y piezas. Clavijas.
nuevas. - - - - - 8840
Mas dos Arcos de Violon. 8240
Mas de un Caleçon para
conducir dho Violon. del sitio
del papa. - - - - - 2024
4204
Cuya cantidad Recibe. de D.º Celeo
nio Tortuaga. y por verberada. lo fix
ma Madrid. y febrero. 1785
Josef Contreras

7

Cuenta de una obra echa de orden
del Príncipe. N.º Señor.

Primeramente de Componer
el Violon. de Estradivarius. 8280
Mas de Acer dos Arcos
nuevos para dho Violon 8240
9200
Josef Contreras
y 5 de Oro de 45.
Es cierto la cuenta que
ambos capresa
Gayetano Brunetto

Fig. 9. Dos cuentas de José Melitón Contreras, Componer Stradivarius, 1785, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 34.¹, expdtes. 1 y 2, Madrid, Patrimonio Nacional.

También hay que destacar que Assensio, al igual que su colega, José Melitón Contreras, realizó la composición y construcción de arcos nuevos. También en este caso el Príncipe, al igual que para sus violines y debido a cuestiones prácticas como instrumentista, pidió a su violero que algunos de sus arcos tuvieran una determinada proporción y peso, como consta en una cuenta de 1786:

Por cinco arcos finos canalados q[u]e he construido nuevos al Príncipe N[uest]ro S[eñ]or, arreglándome en todas sus medidas proporciones y peso a otro que me entregó S. A. para no extrañar su pulsación⁴³.

Una de las composturas que ejecutó a un total de 23 arcos de violines, violas y violones engloba todo tipo de arreglos llevado a cabo en ellos:

Por la composición de 23 arcos de violín, viola poniéndoles a casi todos botones de marfil, tornillos de acero, embrillas de metal, y cerdas finas; a muchos de ellos la nuez nueva y componer otras, a otros componer las cabezas y las escopladuras por donde andan las embrillas (...)⁴⁴.

Como se puede observar, estas cuentas de Assensio son muy específicas en ciertas cuestiones, y esto también se observa en la descripción de los trabajos que realiza para reparar en los instrumentos sus partes y materiales.

A pesar de esto, tanto en el caso de Assensio como en el de Contreras hijo se necesitaría conocer más rasgos descriptivos de sus arcos para poder concretar una tipología de los mismos. Probablemente fueran arcos muy parecidos a los mode-

43. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51, Oficios y Mercaderes. Véase Apéndice 12.3. [●].

44. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51, Oficios y Mercaderes. Véase Apéndice 10.3. [●].



Fig. 10. Antonio Stradivarius, Violoncello y viola, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

los de transición que circularon antes de que, en 1785, François Tourte comenzara a producir un modelo de arco con unas características específicas⁴⁵.

Para terminar, los últimos documentos firmados por V. Assensio también demuestran que reparó todo el conjunto decorado de Antonio Stradivari. Una síntesis de la historia de estos instrumentos⁴⁶, que se han preservado en el Palacio Real de Madrid durante los dos últimos siglos, sería como sigue:

En origen este quinteto estaba formado por dos violines (de diferentes tamaños: «violín chico» y «violín grande»), dos violas («viola chica o regular» y «viola grande»), y un «violón», instrumento de mayor tamaño que el violoncello⁴⁷.

Según las noticias recogidas en el clásico libro de William Hill, Stradivari construyó el quinteto entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII (la viola y el cello datan de 1694 y 1696 respectivamente; y los violines, de 1709), aunque, cuando llegaron a Madrid, todo el conjunto tenía la fecha de 1709. Los Hill también señalan que Antonio Stradivari quiso ofrecer el quinteto a Felipe V, primer Rey de la Dinastía Borbón en España, aprovechando su visita a la ciudad de Cremona en 1702, aunque no se llegó a realizar el ofrecimiento.

45. Nos faltan datos para determinar con mayor exactitud algunos aspectos sobre la morfología y mecanismo de los arcos en este periodo, ya que sólo conocemos la madera empleada por José Melitón. Acerca de toda la tipología de arcos existentes entre finales del siglo XVIII-principios del XIX [Véase ●]

46. Para más información véase C. Bordas, 2002 [op. cit. n. 4].

47. Actualmente sólo se conservan cuatro de los cinco instrumentos expuestos en el Palacio Real de Madrid. Falta la llamada viola grande.

t

Me ha entregado D.^o Cayetano Brunetti, ciento y cinquenta xx. v. m. por una compostura que se ha echo al Violin de S. A. el Príncipe mi S.^{or} (q. Dios què.) y lo firmé. Madrid y Aouil Do 1776.

D. Vicente Assensio

Son 150 xx. v. m.

Recivi de Sr Joseph Martinez de Viergol la cantidad que el recibo de Sr Vicente Assensio arriba expresa y lo firme en Arapuz a 2 de Mayo de 1775 p. do do Cayetano Brunetti

Lag. y s.

Fig. 11. Compostura de un violín del Príncipe por parte de Vicente Assensio, 1776, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 21.¹, expdte. 4, Madrid, Patrimonio Nacional.

verencia como lo hizo mas adelante.

1.^o... Lo que en el nuevo fondo se clavaba el mango

2.^o... Se han adustecado las Laurcones, con paja de primavera, p. sea de vides las q. venia

3.^o... Carquitas nuevas, e pinavete mas robusta en los axos donde se rema la tapa

4.^o... Se han tocado y reformado los quecos de la tapa, con atencion al tamaño y marca de este Violin q. es muy grande

5.^o... Se le ha puesto nueva Cadena, o corchilla

6.^o... Tambien se han corregido los quecos del fondo segun su combenencia a su marca, acomodandole en lo posible al estilo de los Violines q. en estos tiempos se construye

7.^o... Se ha compuesto la Casera del mango de modo mas acertado de lo q. venia en el

8.^o... Se ha lavado con Espiritu de vino todo el Violin p. quitarle todo el barniz poco tras parecerse que tenia, y se le ha dado otro barniz de la p. de y tras parecerse con q. ha quedado aguantado

9.^o... Diapason, Cordal, Boton, Linceo, y Cuerdas todo nuevo

En todo esto se ha quedado este Violin en mejor estado y muy corregido de mejor y mas calidad de voz segun dictamen de inteligentes, cuyo trabajo con Empezo y aplicacion de mas de 18 dias, vale equitativamente regulado ocho Dólon q. hacen quenta de 800 ochenta y dos

Sumario	Del 1. ^o	1200
de todos los cinco Violines	Del 2. ^o	300
	Del 3. ^o	200
	Del 4. ^o	200
	Del 5. ^o	200
Importan la Composiciones de los cinco Violines de esta cuenta puestas con equidad, y Justo		3000

Vicente Assensio

Madrid 10 de Oct. de 1780.

Despachese Libram.^{ta} conua la R.^a Almoneda del Príncipe mio S.^{or} de los Tres mil y Novecientos r. q. importan esta Cuenta.

M. de C. y s.

Fig. 12. Cuenta de Vicente Assensio, 1780, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.², Madrid, Patrimonio Nacional.

Suma de la buelta 2040^{rs}.

En 1776 el Sr. D. Juan de Alcazar pagó de un x. a quatro mo-
zav. q. condacion, de de mi Casa al que
axo a S. A. el tonno o maquina de
entouchar los bordones, y bolveto a mi
Dha. casa

En 1778 se un fuente nuevo al Violin n. 15 construido
de mi mano 2004^{rs}.

Imposta esta cuenta novecientos treinta y quatro
rs. vni. y la fiame Madrid a 20 de Julio de 1784

Vicente Assensio

5. N.º de Agosto 1784

Libros contra los Sr. Clementes
del Principe mas el impo de
de esta cuenta

Fig. 13. Cuenta de Vicente Assensio, 1781, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.², Madrid, Patrimonio Nacional.

mili setecientos ochenta y tres: hasta el
Dia de la Hra. de dia dos mill ochocientos y
noventa y dos ax. de un salvo error; y
por sex vezidad la fiame. Madrid y Dici-
embre diez y seis de mill setecientos y
ochenta y cinco años =

Vicente Assensio

Es Corto quanto arriba
expresa esta cuenta

Cayetano Brunetti

Madrid 27 de Julio de 1785

Rememor a la Condesa del Principe
me p.º para que libe el impo de esta
de los Sr. Clementes S. A.

el Ocaño
el hijo de
el hijo de
el hijo de

Don. de 1785
Don. de 1785
Cuenta de Vicente Assensio
por el Sr. D. Juan de Alcazar
por el Sr. D. Juan de Alcazar

Fig. 14. Cuenta de Vicente Assensio, 1783-1785, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.², Madrid, Patrimonio Nacional.

Tanto estos autores, como George Hart, comentan en sus escritos una crónica escrita por el monje Desiderio d'Arise en 1720, en la que éste dice que el quinteto no se había entregado todavía en estos años, lo que nos hace pensar que el propio luthier habría modificado las fechas de la viola y el cello poniendo el año 1709 en vez de 1694 y 1696 respectivamente⁴⁸.

Tras esta tentativa frustrada, el quinteto permaneció con la familia Stradivari hasta su venta en 1772, como así se muestra en el documento localizado por Cristina Bordas en el Archivo di Stato di Cremona⁴⁹. La carta está fechada el 8 de agosto de 1772 por Paolo Stradivari, quien certifica la autenticidad del quinteto hecho por su padre y su hermano Francesco, que fue recibido en herencia primero por su hermano Francesco y después por él mismo. Estos datos también coinciden con el registro de llegada del quinteto localizado en el Archivo del Palacio Real. El documento encontrado refleja el pago del quinteto decorado a la Corte española el 23 de junio de 1772, así como el intermediario de la compra del quinteto (el Padre Brambilla), el precio que pagó por él la Corte española (7.500 reales de vellón), el año en el que fueron construidos los instrumentos (supuestamente) y la procedencia desde Cremona del citado conjunto instrumental⁵⁰.

48. «Stradivari made a complete set of bow instruments which he intended to present to Philip V of Spain on the occasion of the King's passage through Cremona, and he had prepared a memorial to that effect, but he was dissuaded and the instruments are still in his possession (1720)». G. Hart, *The violin: Its Famous Makers and Their Imitators*, Dulau/Schott, Londres, 1880, p. 120.

49. Agradezco la información de este documento a C. Bordas, Archivo di Stato di Cremona: Fondo Notariale, Carta Declarationis, Farina f. 7.718.

50. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12. Véase Apéndice 13. [●].

Cuenta que yo D. Vicente Assensio Presto. e. d. d. doy al Príncipe Nro. Sr. (que Dios oye) de los instrumentos de Música que tengo compuestos y mejorados a S. A. N. con su com. comunicada a mi por D. Cayetano Brunetti su primer Violín e Cámara; la que tiene principio en primer de Mayo de este presente año, y concluye el día de su fecha: a saber =

Violín de Stayer } he reparado, mejorado, y
señalada con A. } compuesto la Viola de Stayer del año de
1661. que se señalaba con la A. en la tapa, no cambiando sus lentes con la otra de
el mismo autor: la he puesto varias piezas p.^o arreglar sus cuerdas, cada una nueva, Diapason e Clema, Clarivox tenes, dos lentes arregladas, Cordel, botón, Cuchara, resacañar el Buzón, y otros reparos que amito poner para servir a su Alteza. 360. rs.

Para igual reparo, mejora y composición de otra Oña (ha. señalada) de la misma Autor, señalada con la B. no cambiando sus lentes con la anterior. 360.

Para la composición, mejora, y reparos hechos en el Violín de la Señora de Nicolas Amadeo, al q. he puesto varias piezas interiores, Diapason, Cordel, Clarivox, lentes, cuerdas, todos nuevos, y otros reparos q. valen. 220.

Para igual arreglo, composición, y mejora hecha en otro Violín de Amadeo a convida et de rección de D. Juan de Pineda, según dice su señalada, lo he mejorado notablemente a fuerza de mucho trabajo y piezas q. se han puesto. p.^o q. entera arreglado, lo que vale. 250.

= 1010. rs.

de la buelta ... 30111. rs.

A. Por dos Capitas de Resina p.^o dos años cada una. 006.

B. Por dos tercetas de Violín entachadas. 014.

C. Por dos quartas entachadas p.^o Violín. 016.

D. Por levantar el furo Viejo de la sobre capa delo de Violónes favoritos del Príncipe, y ponerle el furo nuevo de Caplese fino, claveteado e tachuelas finas de Inglaterra, poniendo en la tapa el rotulo de sea del Príncipe; forrada de Nayeta por de dentro; poner nuevas las dos delavillas, con otros varios reparos. 300.

E. Por poner cordas alio de Senones Brunetti y Copinova. 012.

F. Por limpiar lo emmojado, y dar nuevo arreglo a los arcos e cuerdas de S. A. 016.

G. Por limpiar la Viola de Sabuelis, quitar cables alio diapason; componer la Caja con tachuelas; poner mulejillas e mangle p.^o arcos los arcos, y arreglar el nicho de la Viola. 050.

H. Por un lomo al Violín de Stayer, y componer la Caja, en que se guarda. 012.

= 3097. rs.

Y monta esta cuenta tres mill quinientos setenta y a de vellon salvo error, y la firmé, Madrid y setiembre 16 de 1786 años

El Cierro quanto arriba expresa esta Cuenta. Vicente Assensio

Cayetano Brunetti

Fig. 15. Cuenta de Vicente Assensio, 1786, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.², Madrid, Patrimonio Nacional.

El año en que se realizó la compra de los instrumentos decorados, el Príncipe Carlos tenía como Maestro de Violín al músico italiano Gaetano Brunetti, a quien se le había concedido la plaza: «para que acompañe a su alteza en el ejercicio y diversión de el violín»⁵¹. Con anterioridad, en 1767, había ocupado la duodécima plaza de Músico Violín de la Real Capilla, y, progresivamente, fue ganando puestos hasta conseguir la tercera plaza. Por último, también se le encargó el cuidado de sus violines y papeles de música⁵² y compaginó estas funciones con la composición de un extenso repertorio que se conserva en gran parte en el Archivo del Palacio Real⁵³.

Por tanto, este músico italiano participó en primera persona de las actividades musicales diarias que el Príncipe celebraba en su entorno más cercano. Incluso el Príncipe cargó con los gastos de dos de sus hijos, Juan y Francisco Brunetti, para sus viajes y estancia en la Corte de París durante los años 1782-1784: «gastos en la asistencia y manutención de los hijos de Brunetti en París»⁵⁴.

Un año más tarde, Francisco comenzó a trabajar al servicio del Príncipe⁵⁵, y su instrumento, un violoncello Stradivari, iba a servir como modelo para las transformaciones que Assensio pretendía llevar a cabo por medio de Brunetti padre en el violón del quinteto ornamentado:

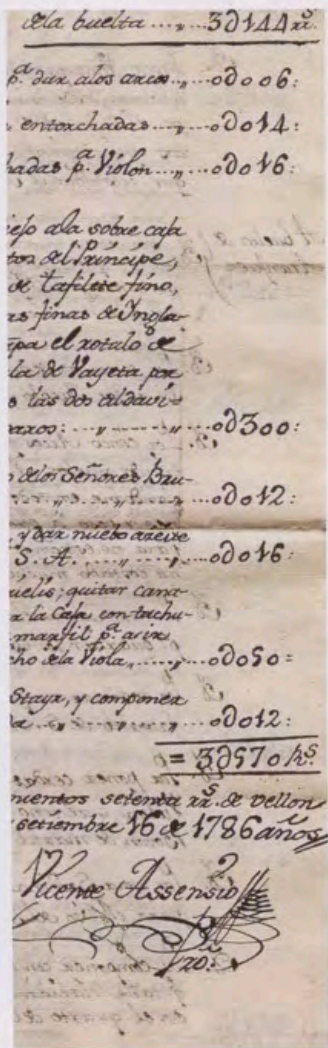
51. Gaetano Brunetti ocupó este puesto en 1771, tras el fallecimiento de Felipe Sabatini, AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 1.

52. Todos estos cargos de Gaetano Brunetti al servicio del Monarca constan en el memorial de su segunda esposa, Juana del Río, AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 16.

53. J. Peris Lacasa (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1993.

54. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12, Tesorería.

55. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 11.



Este violón es extremadamente grande, y fuera de aquella marca que regularmente hizo otros del mismo autor; quise hacer una reforma en él, achicándole de su largo y ancho de caja, para dejarlo del mismo tamaño que el que tiene del mismo autor Francisco Brunetti, y lo mismo intentaba en la viola grande de dicho quinteto; pero para emprenderlo, tomé el partido de que se comunicase mi pensamiento á S. A. R. el Príncipe n[uestro] s[eñor] por medio de Don Cayetano Brunetti, que se lo hizo presente a S. A. y respondió no quería que tal obra se hiciese, sino que se compusiera lo mejor que fuera d[ándole] en su propia estatura; obedecí lo ordenado, y la viola se compuso como queda dicho, y el violón en la forma siguiente:(...)⁵⁶.

Finalmente estos cambios no se llegaron a ejecutar, como puede comprobarse leyendo la cuenta que Assensio presentó ante la contaduría del Príncipe⁵⁷.

CONCLUSIONES

En este artículo se exponen aspectos fundamentales relacionados con la violería española durante un espacio y tiempo concreto: la Cámara de Carlos IV Príncipe (1760-1788). En esta dirección se dan a conocer documentos originales e inéditos que, en algún caso, coinciden con el contenido de otras fuentes consultadas por Casaux, Marcellán y los Hill a lo largo del siglo XX.

Las cuentas de José Melitón Contreras, y especialmente de Vicente Assensio, demuestran la existencia en la Real Cámara del Príncipe Carlos IV de magníficos instrumentos construidos por los mejores y más cotizados violeros de los siglos XVII y XVIII.

Todas las composturas mencionadas por los violeros del Príncipe se llevaron a cabo en variados instrumentos de cuerda (violines, violas, y violones), arcos, cajas y cajones que guardaban los citados ejemplares. Incluso en el cajón nº 2 también se depositaron un violín para niño y los papeles de música de varios compositores. Estos hechos evidencian la vinculación que existió entre las composturas solicitadas por el Príncipe y la práctica instrumental de la Cámara.

Además, en este espacio privado y en la Real Capilla, el Príncipe tenía sus propios músicos, algunos de los cuales aparecen en las cuentas por dar el visto bueno a determinados instrumentos reparados. Se trata de Domingo Rodil, Jaime Rosquellas, Manuel Espinosa, Francisco Brunetti y el propio Príncipe que, como Violinista, tocaba diariamente un *Amati* y posiblemente, en los últimos años de su principado, un «arco fino canalado» con un determinado peso y proporción.

Del mismo modo, en este artículo se diferencian varias reparaciones ejecutadas por Assensio en instrumentos italianos y alemanes. Incluso hay que decir que, casi con toda probabilidad, Vicente Assensio participó como violero en un proceso de transición que evolucionó hacia la modernización de los instrumentos de cuerda en la primera mitad del siglo XIX. Sus justificantes económicos muestran una enorme variedad de términos, detalles y acciones ejecutadas sobre los instrumentos de cuerda del Príncipe. Por un lado, se menciona alguna herramienta y experimento; y por

56. J. García Marcellán, 1917, p. 156 [op. cit. n. 2].

57. AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 51, Oficios y Mercaderes. Véanse Apéndices 11.1. y 11. 2. [●].

ÁLBUMES DE J. LAURENT Y CÍA EN LA REAL BIBLIOTECA

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

En la historia de la fotografía española la figura de Jean Laurent está vinculada a una de las empresas fotográficas más diversificada e innovadora de su tiempo, conocida por la fecunda producción de toda suerte de imágenes sistematizadas en función de los diferentes géneros de fotografía industrial y de obras públicas, de reproducción de obras de arte, vistas de España, de Portugal, de su amplio repertorio de tipos populares y castizos, retratos, etc. Prácticamente todas estas vertientes han sido objeto de rigurosos estudios por parte de los mejores historiadores de la fotografía en España¹. Por ello, desde Patrimonio Nacional trataremos de limitarnos a dar a conocer de forma unitaria una parte importante del legado fotográfico de Laurent, que, presentado en históricas encuadernaciones, ha conseguido preservar hasta nuestros días en excelente estado de conservación la diversificada obra de uno de los máximos exponentes de la fotografía española del siglo XIX².

El conjunto de álbumes fotográficos de J. Laurent custodiados en la Real Biblioteca³ comprende más de una veintena de ejemplares⁴, que siguen la tradición de los libros españoles, y presentan espléndidas encuadernaciones realizadas por algunos de los talleres artesanales más prestigiosos del sector: Miguel Ginesta⁵, Eduardo López o el taller de encuadernación de la Viuda e Hijo de Gaissé Jófén⁶, asiduos proveedores de la Real Casa, son algunas de las firmas encontradas en ellos. Los pocos álbumes de la Casa Laurent que proceden del reinado de Isabel II presentan encuadernaciones efectuadas en terciopelo con decoraciones formadas por grandes o medianas planchas de rocallas románticas isabelinas, adaptación de las francesas «rocallas Luis Felipe», con las superficies grabadas «al guilloché», enmarcando siempre en el centro el escudo real⁷ (figura 1). Enseguida se generaliza en ellos el uso de pieles vacunas y de cabra, trabajadas al tafilete, al chagrín o al marroquín, manteniendo algunos la decoración de rocallas más esquematizada, unidas entre sí por filetes que forman anchos recuadros⁸. Los ejemplares del reinado de Alfonso XII son una muestra de la tendencia a la sobriedad en las encuadernaciones. Encontramos los motivos de lises de gusto francés tan frecuentemente utilizados para guarnecer los espacios de los ángulos en unos casos⁹ (figura 2); en otros, el recuerdo esquematizado del histórico estilo mudéjar de las encuadernaciones españolas, con la utilización de orlas con motivos geométricos inspirados

1. Los primeros estudios sistematizados sobre la figura de J. Laurent son obra de A. Gutiérrez y C. Teixidor en *La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent I*, Ministerio de Cultura y Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1983. [Véase ●].

2. Jean Laurent y Minier (Garchizy 1816 ca.-1886 ca.). Fotógrafo e inventor francés afincado en Madrid en 1843. Hasta 1855 trabajó como jaspeador en su propia fábrica de papeles y cajas de cartón de lujo. En 1856 abrió su primer estudio fotográfico asociado con José Martínez Sánchez, y cinco años después obtiene el título de Fotógrafo de Su Majestad la Reina. [Véase ●].

3. La Real Colección de Fotografía tiene compartida su custodia entre la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio, desde ahora RB y AGP. [Véase ●].

4. [Véase ●].

5. *Álbum fotográfico de las instalaciones de la Exposición Nacional Vinícola, verificada en Madrid el año 1877*, J. Laurent, A. Esperon y Fernando Debas.

6. *Álbum de la Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid 1887*, J. Laurent.

7. Véase RB, fot. 108.

8. Véase RB, fot. 267.

9. Véase RB, fot. 574.



Fig. 1. J. Laurent, Álbum de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1862, Colección de las obras premiadas, Real Biblioteca, Inv. n° 10187111, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. J. Laurent y Cía, Álbum de los Ferrocarriles de Asturias Galicia y León, Inauguración de la línea general de Galicia, 1º de Setiembre de 1883, Real Biblioteca, Inv. n° 10181117, Madrid, Patrimonio Nacional.

en las labores de tracería¹⁰ (figura 3), así como las características cenefas de encaje realizadas a base de pequeños hierros que dejan en el centro espacio para el título, también grabado en letras doradas¹¹.

Este sugestivo corpus fotográfico constituye un ejemplo clarificador e ilustrativo del papel que desempeñó el álbum fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX como nuevo medio de propaganda tanto para la propia Corona, para algunas empresas, como para la propia Administración e instituciones gubernativas. Nos encontramos ante una serie de reportajes selectivos, que registran desde monumentos, piezas artísticas, importantes obras de ingeniería, viajes reales, acontecimientos culturales dignos de mención, como fueron las grandes exposiciones, lugares emblemáticos del ámbito militar señalados por la presencia regia en un determinado momento, hasta el registro de centros benéficos fundados bajo la protección real. Todos ellos presentados en delicados álbumes de encargo, costosos por lo general, y de escasa tirada¹².

Con fecha de 25 de noviembre de 1861, la Reina Isabel II concede el uso de las armas reales en etiquetas, muestras y facturas del establecimiento de J. Laurent, así como la expedición del título honorífico de Fotógrafo de Cámara¹³. Estos datos corroboran el nexo que J. Laurent mantuvo con la Casa Real desde los inicios de su actividad como fotógrafo en España¹⁴. Vinculación que sería ratificada, en el reinado de Alfonso XII, con la condecoración, por Real Orden, con fecha de 19 de julio de 1881, del grado de Caballero de la Real Orden de Carlos III¹⁵. Los rigurosos estudios ya citados de Ana Gutiérrez sobre J. Laurent aclaran y aportan todos los datos sobre sus primeros pasos en la Corte, según los cuales en 1844 empieza a residir en Madrid, trabajando como jaspeador, actividad en la que se mantendrá hasta 1856, pues ya en ese año se anuncia desde el que sería su estudio fotográfico permanente, en la Carrera de San Jerónimo, número 39.

La reproducción del patrimonio monumental español tiene un lugar de honor dentro del prolífico trabajo de la Casa Laurent, con el objeto, que él mismo manifiesta, «de dar a conocer y apreciar al mundo entero las maravillas artísticas que forman la riqueza y gloria de España»¹⁶. Dentro de este ámbito, el primer álbum fotográfico que llega a la Real Casa es el dedicado a vistas de los palacios y posesiones reales bajo el título de «Real Patrimonio»¹⁷. En la documentación de la Secretaría particular del Rey Francisco de Asís se recogen los datos de la entrada de dos ejemplares de este álbum con fecha de 10 marzo de 1863¹⁸. La factura presentada por J. Laurent detalla pormenorizadamente tanto la valía de las distintas tomas fotográficas, como los gastos de encuadernación¹⁹. Aspecto este de enorme interés, ya que se pone de manifiesto el exquisito cuidado que se dedicaba a las encuadernaciones que debían proteger estas Colecciones fotográficas, acudiendo, en casos como éste, a la labor de reconocidos plateros, encargados de guarnecer con adornos y broches las históricas cubiertas. A través de 39 positivos a la albúmina J. Laurent registra los exteriores de cada una de las residencias regias de la capital y su entorno, con la rigidez inherente a la fotografía vinculada al patrimonio monumental, que rige en los inicios de la práctica del colodión húmedo.

10. Véase RB, fót. 629.

11. Véase RB, fót. 672.

12. Además de la obra de Laurent que se custodia en la Real Biblioteca, el Archivo General de Palacio cuenta con una extraordinaria representación de sus trabajos, que sobrepasa los dos millares de copias, presentadas sin encuadernación alguna, dentro de la más diversa gama de formatos fotográficos. Desde retratos en tarjeta de visita, vistas estereoscópicas con retratos familiares, y temática variada, los grandes formatos fotográficos más característicos de su obra, hasta el de tarjeta postal. Dada la extensión de este material fotográfico, será objeto de un próximo estudio por separado.

13. AGP, Administración General, leg. 5.296.

14. A pesar de los numerosos encargos que J. Laurent realiza para la Real Casa, tanto él como los otros fotógrafos que recibieron la concesión del título de Fotógrafo de Cámara trabajaron para la Corte de forma independiente. [Véase ●].

15. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, C 211 (1).

16. *Catálogo des principaux tableaux des Musées d'Espagne*, 1868. Referencia tomada del libro de B. Riego, [Véase ●].

17. Laurent solicita audiencia para entregar personalmente a la Reina Isabel II un álbum de vistas de los Reales Sitios, con fecha de 28 de junio de 1864, AGP, Reinado de Isabel II, caja 8.594, expdte. 1.

18. AGP, Reinado de Isabel II, caja 12.821, expdte. 5.

19. La factura que presenta Laurent por dos ejemplares del álbum fotográfico *Real Patrimonio* ascendía, con los gastos de la encuadernación, a un total de 26.877 reales de vellón. [Véase ●].



Fig. 3. J. Laurent y Cía, Álbum de las Minas de Río Tinto, Real Biblioteca, Inv. n° 10214155, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 4. J. Laurent, Fuente del Parterre, Real Sitio de Aranjuez, del Álbum de vistas de Reales Sitios, Real Biblioteca, Inv. n° 10162598, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 5. Laurent y Cía, Jarrones con flores en biscuit del Buen Retiro, imitación de Wedgwood, Real Biblioteca, Inv. n.º 10162645, Madrid, Patrimonio Nacional.

Destacamos, sin embargo, la pérdida del hieratismo que se hace presente en la vista de la Fuente del Parterre²⁰ (figura 4) del Palacio de Aranjuez, gracias a la presencia de curiosos del lugar atentos a los juegos de agua de las fuentes.

Es conocido cómo desde sus primeros pasos como fotógrafo realizó reproducciones de obras de arte antiguas y modernas. Los dos volúmenes que agrupa la *Colección fotográfica de los Objetos de la Real Armería*²¹ son buen ejemplo de ello. En esta magna obra, que Laurent retoma a continuación de la emblemática serie de Clifford, y siguiendo sus mismas directrices estéticas, adopta, como ya era práctica habitual en él, la utilización de formatos grandes, los cuales reseñaba en francés, con objeto de una mejor comercialización entre los estudiosos extranjeros²².

Vinculado también al entorno áulico, y reencuadrado en el reinado de Alfonso XIII, e integrado en su biblioteca particular, se custodia el álbum del *Real Palacio de Madrid. Porcelanas, muebles y tapices*, datado entre los últimos años de la década de 1860 y los primeros de la siguiente. De la extensa recopilación que Laurent ofrece en este trabajo, destacamos la cuidadosa puesta en escena de la mayoría de las porcelanas, esculturas y muebles, a los que dota de la solemnidad que conferiría a sus retratos, mediante la utilización de telones, y sin descuidar tampoco el criterio documental, que refuerza con la utilización de regletas en las tomas (figura 5).

Fuera del entorno regio, pero inserto de lleno en la temática de obras de arte, mencionamos el álbum que realizó Laurent con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1862 con la colección de las treinta obras pictóricas y escultóricas premiadas, precedida por una interesante orla que registra los retratos de

20. PN, Inv. n.º 10162598.

21. En la documentación de la propia Biblioteca Real encontramos el dato de la entrada de este excepcional repertorio, en septiembre de 1876, así como la factura de la encuadernación en rústica encargada desde la Real Casa al encuadernador Miguel Gines-ta (RB, ARB.15).

22. La utilización de este repertorio fotográfico durante el siglo XIX y parte del XX, como arma fundamental de trabajo de los diferentes conservadores de la Real Armería, ha influido en el desgaste de su encuadernación. En este sentido, tenemos que agradecer a su actual Conservador, Don Álvaro Soler del Campo, que haya restituido este material al fondo de Fotografía Histórica, para preservar dicha Colección y frenar su deterioro.



Fig. 6. J. Laurent, Orla con retratos de los artistas premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1862, Real Biblioteca, Inv. n.º 10187112, Madrid, Patrimonio Nacional.

cada uno de los artistas condecorados (figura 6). La información proporcionada por libros de registros de la Real Biblioteca confirma la entrada del álbum en el año 1864, por vía de la Secretaría de la Reina²³. Entre otras de las grandes exposiciones recogidas por el objetivo de Laurent no podemos dejar de mencionar el mítico álbum de la *Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid 1887*, que, aparte de ilustrar con detalle la riqueza etnográfica y cultural de los distintos pueblos del archipiélago, guarda atractivas vistas del nuevo Palacio de Cristal erigido para la ocasión por el arquitecto Velázquez Bosco, con objeto de dar cobijo a la diversa flora tropical filipina. De este mismo año es el álbum que el Museo Naval de Madrid regaló a la Reina María Cristina con motivo de su visita al mismo el día 9 de abril²⁴.

A lo largo de su fructífera carrera profesional, Laurent realizó multitud de trabajos de obras públicas y fotografía industrial, a instancias, unas veces, de las propias empresas constructoras, con objeto de utilizarlos como medio de propaganda de las nuevas infraestructuras; y con ocasión del desplazamiento del Rey u otro miembro de la Familia Real para la inauguración de la obra, se hacía entrega de ellos. Este es el caso del álbum *Camino de hierro de Madrid a Alicante: vistas principales de la línea*²⁵, encargado por la empresa MZA (Madrid, Zaragoza, Alicante), con motivo de la terminación del último tramo de la línea, y del que se hizo entrega a la Reina en un acto que tuvo amplio eco en la prensa del

23. RB, II/3923: Biblioteca de S.M. Ingreso de obras y suscripciones, 1845-1874.

24. «... El 9 de abril, festividad de Sábado Santo, por la tarde S. M. la Reina Cristina en coche, acompañada de su camarera mayor, Sra. Duquesa de Medina de las Torres, del Jefe del Cuarto Militar, General Córdova, y de un ayudante, fue a visitar el Museo Naval...». [Véase 6].

25. RB, fot. 267. Con fecha de 3 de julio de 1858 se registra su entrada en la Biblioteca particular de Su Majestad (RB, ARB.8).



26. «La empresa del ferrocarril de Alicante ha ofrecido estos días a la reina una magnífica colección de vistas fotográficas de las estaciones, puentes y otros edificios y puntos notables que se encuentran en esta vía..., ejecutadas por el famoso fotógrafo Laurent, tan conocido por sus obras de este género..., uno de los que mas ha contribuido a los progresos de la fotografía en España», *El Museo Universal*, 30 de agosto de 1858.

27. En 1865 constatan los libros de registro de la Real Biblioteca su entrada en la Real Casa.

28. *Catalogue des photographies publiées par J. Laurent et Cie. Photographes éditeurs*, Madrid, 1896.

29. Expresión acuñada por el historiador estadounidense D. E. Nye en su obra *American Technological Sublime*, Massachusetts Institute of Technology, 1994.

30. PN, Inv. n.º 10214167.

31. En la documentación de la Biblioteca del Rey Francisco de Asís se constata, en una relación de obras halladas en una alacena de su biblioteca particular, fechada en 1873, la presencia de un álbum con vistas fotográficas encuadrado a lo bradel, con el título de *Recuerdos de Ciudad Real* (RB, ARB.11).

32. En 1876 se registra su entrada en la Real Biblioteca.

33. R. González, *El asombro de la mina. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, Consorcio Salamanca, 2002, p. 65.

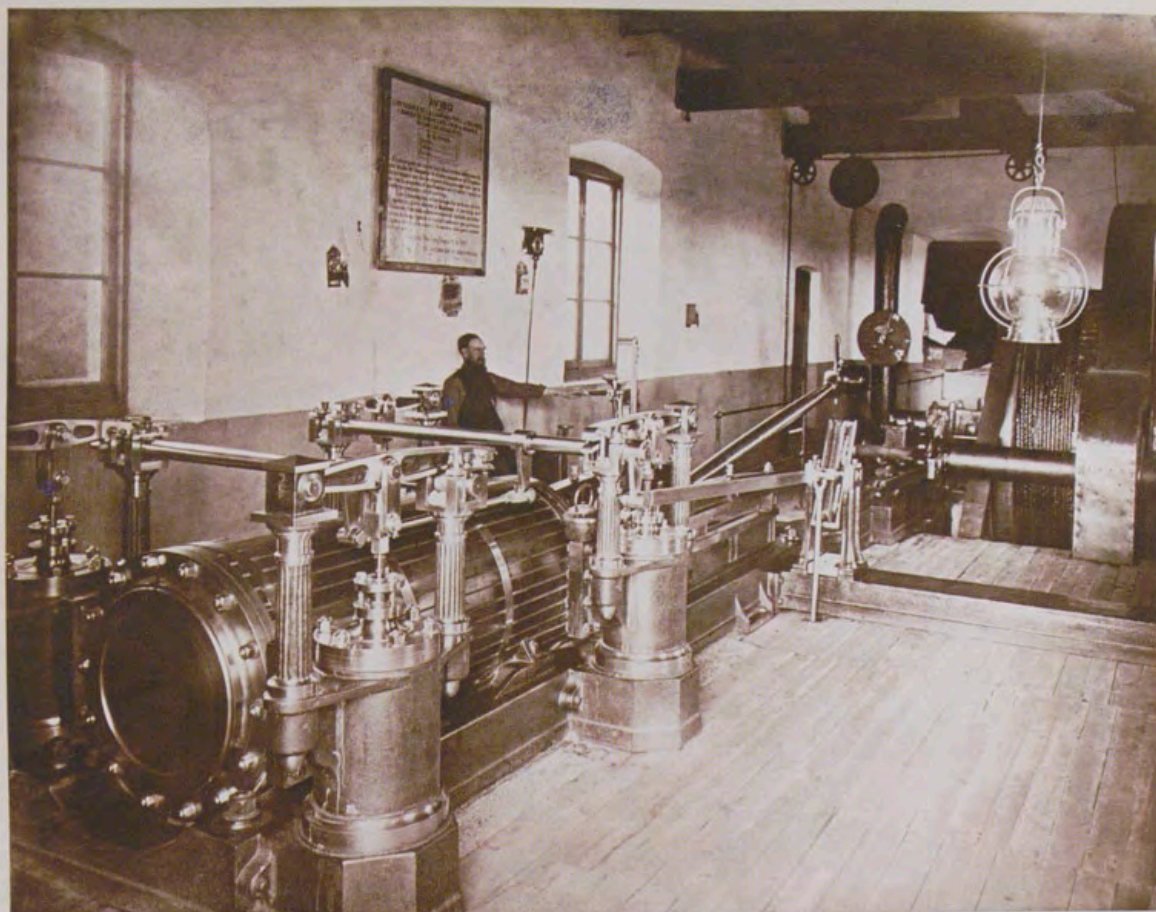
34. RB, ARB.17.

momento²⁶. Otra destacada colección es la que reúne los principales aspectos de la línea de Tudela a Bilbao²⁷. A través de 34 vistas, Laurent ofrece excepcionales panorámicas y vistas de Alfaró, Logroño o Bilbao, detalles de su riqueza monumental, y diversidad geográfica, así como de los puntos más destacados de las infraestructuras férreas e interesantes detalles de algunas de las principales estaciones. El último gran reportaje de Laurent sobre infraestructuras ferroviarias fue el realizado en 1883 con motivo de la inauguración de la línea general de Galicia. La Compañía de los Ferrocarriles de Asturias, Galicia y León (AGL) regaló al Rey Alfonso XII un álbum con veintisiete vistas de las principales estaciones, poblaciones y puertos entre Palencia y La Coruña. Recopilación que fue publicitada posteriormente en uno de los catálogos de la Casa Laurent del año 1896²⁸. Encuadramos también dentro de esta estética de lo «sublime tecnológico»²⁹ el interesante álbum de las minas de Río Tinto, que le fue entregado con motivo de la visita del Rey Alfonso XII a las minas el 2 de marzo de 1882. Entre sus dieciocho positivos a la albúmina se encuentran algunos de los mejores ejemplos de la modalidad fotográfica de paisaje industrial español, perfectamente ejemplificado en la toma de «la máquina malacate del pozo de San Dionisio»³⁰ (figura 7).

Unánimemente reconocido como máximo propagador de la imagen de España durante la segunda mitad del siglo XIX, destacamos a continuación el contrapunto a la España industrial que ofrecen los álbumes con vistas de Ciudad Real, Valladolid y de Burgos que llegaron a la Real Casa en distintas circunstancias. Del álbum *Recuerdo de Ciudad Real*³¹ se hizo entrega, por parte del Gobernador Civil de la provincia y su Diputación, al Príncipe de Asturias, en memoria del paso por dicha capital, con fecha de 19 de agosto de 1867, de los Reyes de Portugal. En el caso de las *Vistas de la ciudad de Valladolid* fue en el mes de febrero de 1875 cuando la Juventud Vallisoletana Alfonsina, como muestra de su adhesión al nuevo Rey, recopiló en un magnífico álbum de piel³² una completa serie de 63 vistas de la ciudad de Valladolid, tomadas por Laurent entre 1865 y 1873. Dicho álbum estuvo expuesto durante algunos días en la librería vallisoletana del Señor Miñón, de manera que sus habitantes lo pudiesen ver antes de su entrega al Monarca³³.

En el caso de Burgos, presentamos un álbum cuyo registro en la Real Biblioteca data de 1879³⁴, y que, por el rico caudal de patrimonio artístico y monumental de la ciudad castellana, quizá sea uno de los que mejor encaje en la tipología icónica de nuestro fotógrafo. A través de 61 positivos datados en los mismos años que el anterior, Laurent recoge cada uno de los emblemáticos e históricos lugares que encierra la capital burgalesa en un precioso álbum encuadrado en piel verde, decorado con un típico encuadre de la época que describe un motivo de rocalla esquematizada enmarcando el título *Recuerdos de Burgos* sobre el nombre de Bessón. Este dato nos revela que el álbum en cuestión, originariamente realizado para el ilustre y erudito burgalés Eduardo Augusto de Bessón, vinculado a la Real Casa en su condición de Presidente del Real Patronato del Monasterio de las Huelgas y Hospital del Rey, y por los reconocidos

MINAS DE RIO TINTO.



J. LAURENT y C^{ía}. C/ de S. Geronimo, Madrid.

C. P. DE LAURENT, PARIS.

MÁQUINA MALAGATE DEL POZO SAN DIONISIO

Fig. 7. J. Laurent y Cía, Máquina malacate del pozo San Dionisio, Album de las Minas de Rio Tinto, Real Biblioteca, Inv. n° 10214167, Madrid, Patrimonio Nacional.

afectos de su entorno familiar hacia la Monarquía recién restaurada³⁵, llegaría a la Real Biblioteca como regalo de la mano de alguno de estos miembros de la saga familiar, con ocasión de alguna de las visitas del Rey Alfonso XII a los Reales Patronatos burgaleses.

Siguiendo la geografía castellana, e insertos también en la temática del rico patrimonio histórico español, mencionamos dos repertorios de gran interés. El primero de ellos data del mes de marzo de 1886 y fue realizado a instancias de Don Enrique María Repullés y Vargas, miembro de la Real Academia de San Fernando y Arquitecto Director de las obras de restauración de la emblemática Basílica abulense de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta, con objeto de registrar las obras acometidas³⁶. En el segundo caso, Laurent realiza un exhaustivo reportaje del Palacio del Infantado en los primeros meses de 1879,

35. Su hijo Godofredo de Bessón y Palacio de Azaña desempeñó desde 1877 el cargo de Abogado de los Reales Patronatos de Las Huelgas y Hospital del Rey, renunciando a sus honorarios a favor de los intereses del Patronato, con motivo de la restauración del Trono en la figura de Alfonso XII, AGP, Patronato de la Corona (Huelgas), leg. 24, expdte. 2.

36. En septiembre de 1887 se hizo entrega a la Reina Regente de un álbum encuadernado en tela roja, que recoge una docena de positivos con vistas generales de la Basílica y precisos detalles de algunos de sus elementos arquitectónicos más sobresalientes.

ALCAZAR DE TOLEDO



FACHADA DEL NORTE Y OESTE

Fig. 8. J. Laurent y Cía, Fachada norte y oeste del Alcázar de Toledo, Real Biblioteca, Inv. n.º 10186045, Madrid, Patrimonio Nacional.

37. D. Mariano Téllez Girón, Duque de Osuna y del Infantado, cedió en 1878 el uso del Palacio del Infantado de Guadalajara al Ministerio de la Guerra con este fin.

38. R. Minguet Tuissaint [op. cit. n. 24].

39. El Rey Alfonso XII puso la primera piedra de este edificio en 1880, y, con motivo de la conclusión definitiva de sus obras en 1886, llega al Palacio Real un valioso álbum fotográfico, dedicado a la Reina Regente, Presidenta Honoraria de dicha institución.

con motivo de su inauguración, como Colegio de Huérfanos de la Guerra³⁷. El acto inaugural, que tuvo lugar el 23 de marzo de 1879, contó con la presencia de la Familia Real³⁸, y con esta razón el Consejo de Administración de la Caja de Huérfanos de la Guerra ofreció al Rey dicho álbum. También la protección real que dispensó la Corona a otras obras de beneficencia justifica la presencia de interesantes compilaciones, como la del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús³⁹.

La buena sintonía del Rey Alfonso XII con el Ejército y el continuo interés por sus principales centros de formación explican la notable presencia temática de las academias militares en este corpus (figura 8). Fueron constantes las visitas y revistas del Rey Alfonso XII a cada una de ellas, en muchas ocasiones acompañados por la Reina y la Infanta Isabel. La Real Biblioteca custodia tres ejemplares del reportaje que Laurent tomara en la década de 1870 de la Academia de Artillería de Segovia (figura 9). Los álbumes encuadernados en piel se presentan dedicados al Rey Alfonso XII, a la Reina María de las Mercedes y la Princesa de Astu-

Academia de Artillería

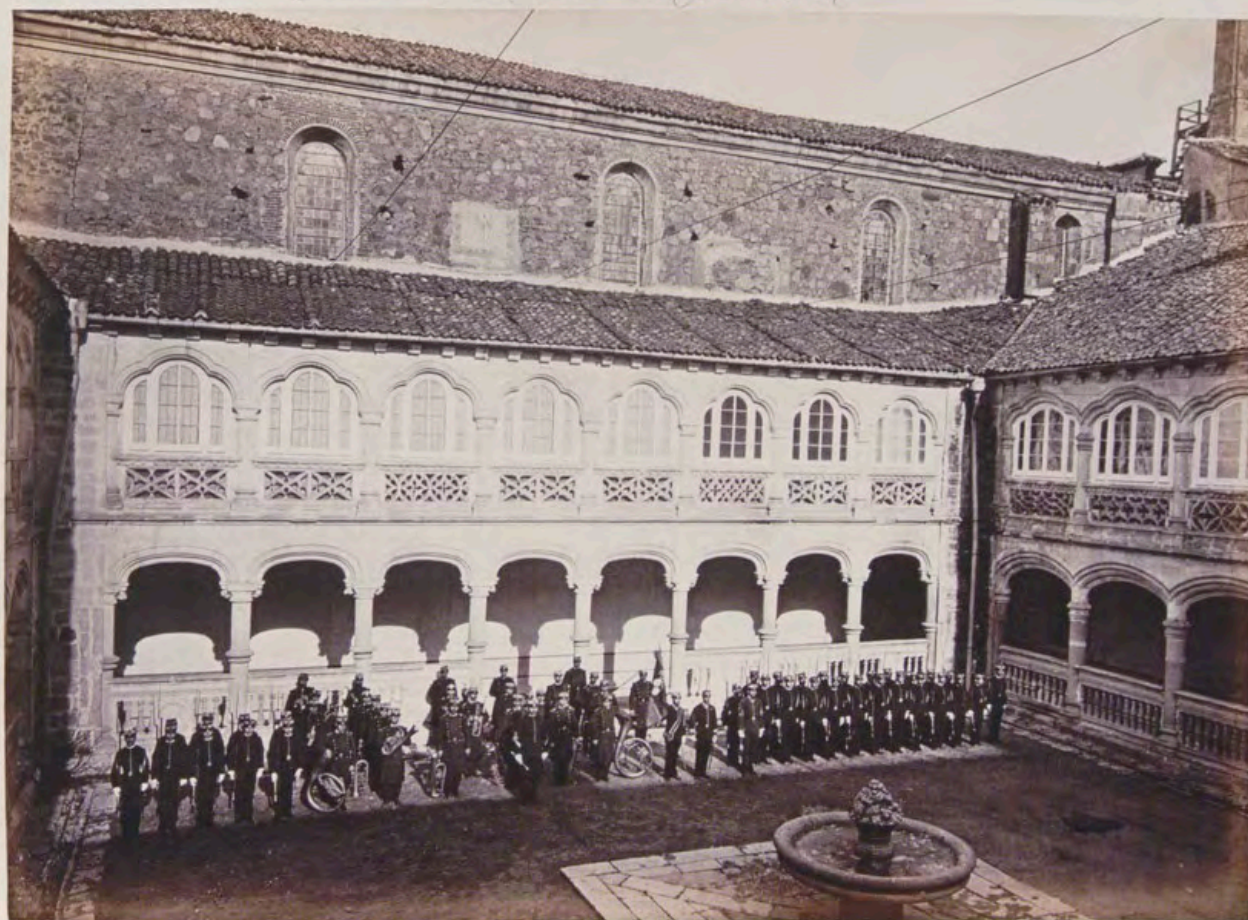


Fig. 9. J. Laurent y Cía, Patio de la Academia de Artillería de Segovia con el piquete de escolta a la bandera del batallón de alumnos, Real Biblioteca, Inv. n° 10215197, Madrid, Patrimonio Nacional.

rias respectivamente. Mediante más de una veintena de positivos a la albúmina, el fotógrafo recoge tanto escenas de las maniobras y prácticas de artillería, como de las instalaciones del antiguo Convento de San Francisco⁴⁰. Con fecha 1878 conservamos otro histórico ejemplar dedicado a los Reyes por la Compañía de Guardias Jóvenes⁴¹. El álbum incluye seis positivos fotográficos que muestran algunas de las nuevas instalaciones de la antigua Real Fábrica de Paños de Valdemoro, adaptadas a las necesidades de la institución Benemérita por el Arquitecto Provincial Bruno Fernández de Ronderos, y un par de secuencias de la Compañía en formación.

Fuera de las temáticas ya tratadas, no queremos dejar de aludir a los excelentes servicios que prestó Laurent para la Comisión regia nombrada para el estudio de los efectos que causaron los terremotos que en noviembre de 1885 asolaron las provincias de Granada y Málaga. El resultado de estos trabajos los encontramos en un álbum que, bajo el título de *Terremotos de Andalucía, 1885 a 1887*, registra diecisiete vistas de los pueblos antiguos y nuevos de Güevejar, Albuñuelas, Arenas del

40. Tras el incendio ocurrido el 6 de marzo de 1862 en el Alcázar de Segovia, que entonces albergaba el Real Colegio de Artillería (1764-1862), dicha institución se trasladó al Antiguo Convento de San Francisco. [Véase ●].

41. En 1853, ante el problema de reclutamiento y falta de efectivos, consecuencia del elevado número de bajas producidas en acto de servicio, en su lucha contra el bandolerismo, se funda el colegio de Guardias Jóvenes. [Véase ●].



Fig. 10. *Sucesor de Laurent*, Exterior de la Nueva Bolsa de Madrid, *Real Biblioteca*, Inv. n.º 10180419, Madrid, Patrimonio Nacional.

Rey, Alhama, Zafarraya y Periana y el monumento erigido en honor del Rey Alfonso XII.

Para finalizar, queremos hacer mención también del álbum que, bajo la firma de *Sucesor de Laurent*, se regaló a la Reina María Cristina con motivo de su asistencia a la inauguración del Nuevo edificio de la Bolsa (figura 10) el 7 de mayo de 1893, con un trío de fotografías, seguramente las primeras imágenes que inmortalizaron el recién estrenado edificio proyectado por el afamado arquitecto Repullés y Vargas.

La magna obra que nos ha legado la empresa de *Laurent*, y que se custodia entre el Archivo General de Palacio y la *Real Biblioteca*, abarca muchos más capítulos, pero hemos querido ceñirnos particularmente a aquel material que llegó a la *Real Casa* cuidadosamente encuadrado en respuesta bien al encargo, patrocinio, interés, impulso o en señal de agradecimiento a la mera presencia regia.

Nota de agradecimiento: a Arancha Domingo Malvadi y a Miriam Fernández Moreno por su ayuda en la revisión de las encuadernaciones y la aportación de datos sobre las mismas.

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2009

LA CONSERVACIÓN DE LA APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA, DE ANTON RAPHAEL MENGES (APSLEY HOUSE)

Susan Jenkins y Adam Webster

Apsley House. English Heritage

La exquisita *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* de Anton Raphael Mengs que posee la Wellington Collection, en Apsley House, fue restaurada por el taller de restauración de English Heritage antes de prestarse a Patrimonio Nacional para la exposición *Ilustración y liberalismo en España, 1788-1814*. En ella estaba colgada al lado de una *Inmaculada Concepción* también de Mengs, obra recientemente adquirida por Patrimonio Nacional y que en su día estaba situada, junto con el cuadro que nos ocupa, en el Dormitorio de Carlos III en el Palacio Real¹.

English Heritage ha tenido la fortuna de colaborar con Patrimonio Nacional en la restauración del cuadro, cuya importancia histórica ha sido analizada con detalle por José Luis Sancho. Ahora ha vuelto temporalmente a su primer hogar, el Palacio Real, 200 años después de que se lo llevara de allí José Bonaparte, Rey de España de 1808 a 1814². Sancho ha reconstruido cuidadosa-

mente el programa decorativo del Dormitorio Real en Palacio, realizado por Mengs y el arquitecto Francesco Sabatini, quienes eligieron las pinturas y tapicerías, ya instaladas en 1769³. Al Monarca le gustaban tanto los dos cuadros de Mengs que siempre los llevaba consigo en sus viajes, para colgarlos junto a su lecho: la *Aparición* de Apsley House debajo de la *Inmaculada*, «ambos al lado izquierdo de la cama entre el reloj de péndola real y el espejo de sobremesa», según cuenta Don José Merlo Fernández en su *Descripción de las Obras de Pintura assi Históricas como Alegóricas q.ª S.M. (que Dios gue.) tiene en su Palacio Nuevo de Mad.ª executadas p.ª D.ª Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Cámara. Año de 1781*⁴. Hay que señalar asimismo que otro cuadro de Mengs que también pertenece a la colección de Apsley House, *La Sagrada Familia con San Juanito* colgaba originalmente en una sala contigua del Palacio, la «pieza de paso al dormitorio».

1. Véase C. Díaz Gallegos y J. Jordán de Urríes y de la Colina, «La Inmaculada Concepción de Mengs para la devoción de Carlos III», *Reales Sitios*, año XLIV, núm. 173, tercer trimestre de 2007, pp. 42-49.

2. Véase S. Jenkins, «El equipaje del rey José en Apsley House», *Reales Sitios*, año XLV, núm. 176, segundo trimestre de 2008, pp. 23-41.

3. Véase J. L. Sancho, «El ornato del "Real dormitorio" en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», *DecArt. Rivista di arti decorative*, núm. 2, octubre de 2004, pp. 35-56, e ídem, «Menges at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, núm. 1133, agosto de 1997, pp. 515-528.

4. J. L. Sancho, 1997, p. 528 [op. cit. n. 3].



Anton Raphael Mengs, *la Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, Wellington Museum, Londres. Estado del cuadro antes de la restauración.



Anton Raphael Mengs, *la Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, Wellington Museum, Londres. Estado del cuadro durante la restauración.

Así pues, antes de la exposición el taller de restauración de English Heritage realizó una minuciosa limpieza de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*. Se comprobó que el cuadro no tenía problemas estructurales, pero sí una capa de suciedad superficial excepcionalmente gruesa, que distorsionaba las tonalidades originales del óleo y oscurecía los detalles de las zonas más oscuras. Y también el barniz estaba descolorido. El préstamo de la obra para la muestra del Palacio Real fue la ocasión para que English Heritage llevara a cabo dicha limpieza, que arrojó sorprendentes resultados. Aunque Mengs utilizaba mucho los pigmentos terrosos en su paleta, las entradas en viejos catálogos antiguos que describen el aspecto

casi monocromo del cuadro obedecían seguramente al velo pardo que producían las capas superficiales. La limpieza supuso un cambio cromático radical y reveló la profundidad y sutileza del modelado. Tras eliminar la suciedad y el barniz que tanto desfiguraban el cuadro salieron a la luz con más claridad detalles compositivos como la pierna del ángel de la derecha, y el espacio que hay entre las cabezas de los flotantes querubes se echa hacia atrás de un modo más convincente. La labor de restauración ha puesto una vez más de manifiesto la exquisita pincelada de Mengs, y ha permitido que la *Aparición* ocupe el lugar que le corresponde en el nutrido conjunto histórico de la colección de Apsley House.

NOTA DE J. L. SANCHO

En el número 177 de la revista, en el artículo de José Luis Sancho sobre «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el Real Dormitorio de Carlos III», entre la bibliografía citada se había omitido por error el libro de José Luis Souto, *La imagen regia española a fines del antiguo régimen*, Málaga (en prensa), que aporta consideraciones esenciales sobre la ideología pasionista de la Sala en cuestión y sobre las líneas maestras de la construcción de la imagen de Carlos III.



Anton Raphael Mengs, la Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua, Wellington Museum, Londres. Estado del cuadro después de la restauración.

Nuevas Adquisiciones

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2009

VAN DYCK VUELVE A EL ESCORIAL 200 AÑOS DESPUÉS

El martirio de San Sebastián, del pintor flamenco Antoon Van Dyck (Amberes, 22 de marzo de 1599 - Londres, 9 de diciembre de 1641), vuelve a exhibirse en la Sala Capitular del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

El cuadro, de 194 centímetros de altura por 142 de anchura, se cree que fue regalado al Monarca en 1651 por el Marqués del Carpio, Embajador de España durante el reinado de Felipe IV. Los investigadores consideran que probablemente procedía de la almoneda de los bienes de Carlos I de Inglaterra, de quien Van Dyck había sido Pintor de Corte. En 1656, Diego de Velázquez, Pintor de Corte de Felipe IV y Aposentador Real, decidió colocarlo en la Sala Capitular del Monasterio, donde la obra permaneció hasta 1809.

Durante la Guerra de la Independencia se trasladó al Palacio Real de Madrid, donde el Bibliotecario Real, Pablo Lozano, se hizo cargo del lienzo, aunque se desconocen los detalles de su salida de España.

A partir de ahí, se ignora su paradero hasta que, en 1930, se detecta en una colec-

ción privada en la ciudad francesa de Lyon. La obra ha pasado por diferentes galerías y subastas. En 2000 fue vendido en *Christie's* de Londres. Y en diciembre de 2008, el Estado español compró el cuadro a la londinense galería Weiss.

La obra representa, con dramatismo y belleza, los preparativos para la ejecución del santo, y en ella destacan especialmente las expresiones de los protagonistas.

El estado de conservación, pese a los daños y desgastes que presentaba tras ser adquirida, es bueno, después de haber sido restaurada en los Talleres de Patrimonio Nacional.

DOBLE ÉXITO

La recuperación de este lienzo supone un doble éxito, al considerarse un bien del patrimonio histórico español procedente de la Corona, y al ser la primera obra que posee Patrimonio Nacional de este magnífico pintor flamenco.

Van Dyck fue un niño prodigio. Inició su aprendizaje de la mano de Hendrick van



Antoon Van Dyck, El martirio de San Sebastián, c. 1622-1623, Inv. n° 10222204, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Balen, y con apenas dieciséis años formó su propio taller. Su primera obra firmada data de 1613. Discípulo de Pedro Pablo Rubens, desde muy joven Van Dyck destacó por la finura de sus obras y por la elegante armonía entre dibujo, color y composición. Viajó por Inglaterra e Italia y se estableció durante lar-

gos años en Génova, para trabajar al servicio de la nobleza local. En 1627 regresó a Amberes, ya como consagrado retratista, y en 1632 vuelve a Inglaterra como Pintor de Cámara del Rey, y se instala en Londres, donde morirá nueve años después. Hoy podemos volver a disfrutar de su belleza tal y como se ideó.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2009

MÚSICA

CICLO DE ÓRGANO

Con un concierto a cargo de Adalberto Martínez Solaesa -Organista Titular de la Catedral de Málaga- en el Real Monasterio de la Encarnación, continuó el *III Ciclo de Órgano*, organizado por Patrimonio Nacional, en el que colaboran prestigiosos organistas de diferentes países que interpretan obras de los grandes maestros europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII. En el programa, *Del Barroco a la Ilustración*, se incluyeron composiciones de Francisco Correa de Arauxo, Juan Bautista Cabanilles, José Felipe Teixidor, Antonio Mestre y José Lidón, entre otros.



El segundo domingo del Ciclo tuvo como protagonista a Jaroslav Tuma, que interpretó obras de autores de Europa Oriental, como las procedentes de Polonia, representada por la *Salve Regina*, de Jakub Sowa. Dentro de este mismo Ciclo, Nicolás Roger, Organista Titular del Santuario de Nuestra Señora de Fátima, ofreció *Música Barroca para Órgano en España y Portugal*.

MÚSICA DE CÁMARA

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, continuó el XXV

Ciclo de *Música de Cámara*, con un magnífico concierto a cargo del Cuarteto Vlach de Praga, en el que se rindió homenaje a Joseph Haydn, en el bicentenario de su nacimiento.

En esta ocasión se interpretó el *Cuarteto Op. 33, nº 3, «La Alondra»*, en *Do Mayor*, de Joseph Haydn; el *Cuarteto Op. 95 en Fa menor*, de Ludwig van Beethoven; y el *Cuarteto Op. 13 en La menor*, de Felix Mendelssohn Bartholdy, con los Stradivarius de la Colección palatina. El concierto se dedicó a los facultativos del ámbito sanitario. En el siguiente concierto del Ciclo de Cámara fueron los



profesionales de Archivos y Bibliotecas quienes recibieron el homenaje de Patrimonio Nacional con la actuación del Cuarteto de Viena, que ofreció un espléndido programa, con obras de Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

CICLO LOS SIGLOS DE ORO

El Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por Fundación Caja Madrid con la colaboración de Patrimonio Nacional, inició su nueva temporada de conciertos con la actuación de *The Sixteen*, dirigido por Harry Christophers, que interpretó obras de Juan Gutiérrez de Padilla y Diogo Dias Melgás, en la Capilla del Real Monasterio de Santa Isabel.



En este mismo escenario intervino también Hermann Stinders, Clave, con un interesante programa dedicado a Cabezon, Aguilera, y Durón.

El último concierto del trimestre en este Ciclo conmemoró el 450 aniversario de la fundación del Monasterio de las Descalzas Reales, cuyo Salón de Tapices acogió la actuación del Cuarteto Cambini.



ACTIVIDADES EDUCATIVAS

NEPTUNO EL DETECTIVE, EN LA GRANJA, Y EL MISTERIO DE CERES, EN ARANJUEZ

Como innovación educativa, Patrimonio Nacional ha puesto en marcha dos pro-

yectos dirigidos a alumnos de Educación Primaria y Secundaria en los Jardines de los Reales Sitios de La Granja de San Ildefonso y Aranjuez. Los alumnos recorren los paseos y fuentes con una metodología activa y aprenden a interpretar conceptos histórico-artísticos y medioambientales. A través de diferentes circuitos y siguiendo las pistas y explicaciones de los monitores, los alumnos deben descifrar estos enigmas.



*DESCUBRE EL PALACIO: AQUÍ
ESTÁ LA LLAVE*

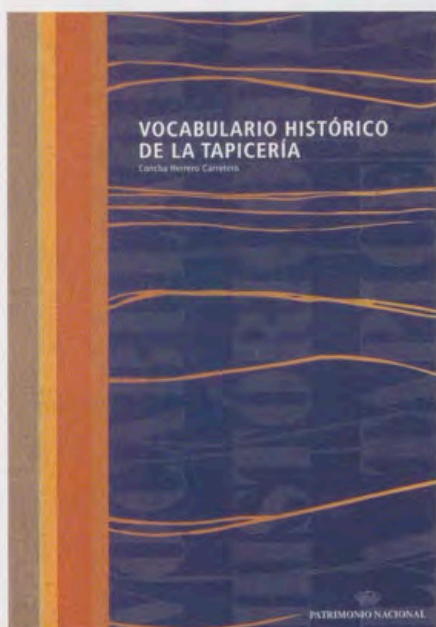
Otro nuevo proyecto educativo de Patrimonio Nacional se desarrolla en el Palacio Real de Madrid que abre sus puertas a escolares de Educación Primaria y Secundaria. El objetivo fundamental que persigue esta actividad es despertar en los jóvenes, de una forma amena y didáctica, el interés y el gusto por nuestras raíces históricas a través de algunas significativas obras de arte y estancias palaciegas. El programa Descubre el Palacio: aquí está la llave pretende sobre todo motivar a los visitantes y despertar su curiosidad por la Historia.

Los alumnos de Primaria pasan de esta forma «Un día en Palacio» mientras los de Secundaria disfrutan de la entretenida y sorprendente visita «Pompa y Ceremonia en el Palacio Real».



NOVEDADES EDITORIALES

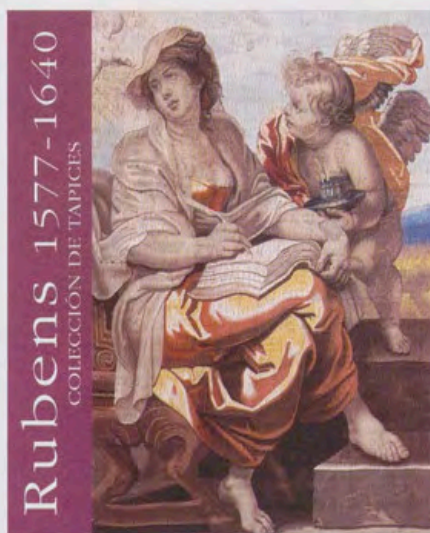
Título: *Vocabulario histórico de la tapicería*
Autor: Concha Herrero Carretero
Editorial: Patrimonio Nacional



El libro expone el resultado de una intensa investigación sobre la Colección Real de Tapices, el establecimiento de la Fábrica de Madrid y su producción a lo largo del siglo XVIII. Constituye una magnífica obra de consulta sobre el mundo de la tapicería, sin olvidar el complemento de las voces correspondientes al dibujo, las pinturas de cartones y, en particular, la tintura, artes que, junto con los tapices, adquirieron una gran importancia en la Europa del siglo XVIII.

Título: *Rubens 1577-1640*
Autor: Concha Herrero Carretero
Editorial: Patrimonio Nacional

La obra pone de manifiesto el trascendental papel desempeñado por uno de los grandes Maestros de la pintura europea en la evolución, desarrollo y auge de la tapicería flamenca, y da testimonio de la riqueza de la Colección de Patrimonio Nacional, Organismo que conserva la más original tapicería concebida por Otto van Vaen, Maestro de Rubens, y que cuenta, entre sus obras maestras, con dos series de



la primera colaboración de Rubens con los tapiceros bruseleses, *Decio de oro* y *Decio de lana*, así como el *Triunfo de la Eucaristía*, célebre tapicería barroca conservada en el Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

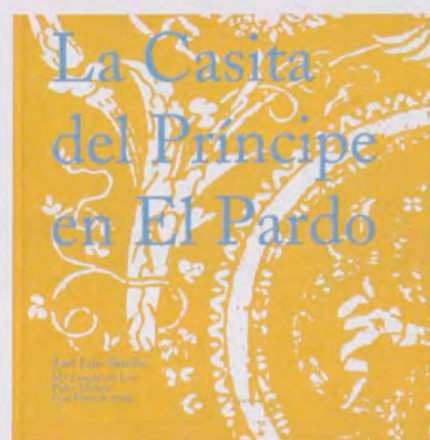
Título: *Guía para la identificación heráldica en la Real Biblioteca*
Autor: Valentín Moreno Gallego
Editorial: Patrimonio Nacional



Valioso estudio de Valentín Moreno Gallego sobre la evolución de los modelos heráldicos reales en los superlibros de la colección palatina desde el siglo XVII al XX. La obra se completa con un glosario de términos heráldicos y una excelente selección fotográfica de encuadernaciones con superlibros. Esta guía ilustrada supone una recreación de cuatro siglos de historia cul-

tural española considerada a través de los diversos periodos, estilos, artesanos y coleccionistas que convocan las encuadernaciones heráldicas conservadas en la Real Biblioteca. Historia del libro en sus más amplias derivaciones culturales y materiales y en su más minuciosa representación.

Título: *La Casita del Príncipe en El Pardo*
Autor: José Luis Sancho, Lourdes de Luis, Pedro Moleón y Luis Pérez de Prada
Editorial: Grupo SM-Patrimonio Nacional-Fundación ACS



En este magnífico trabajo se estudia la arquitectura, la decoración y las estancias regias de la Casita del Príncipe en El Pardo, y su actual estado de conservación, desde el rigor académico de los autores y acompañado de un notable conjunto de ilustraciones de gran calidad.

CONCURSOS

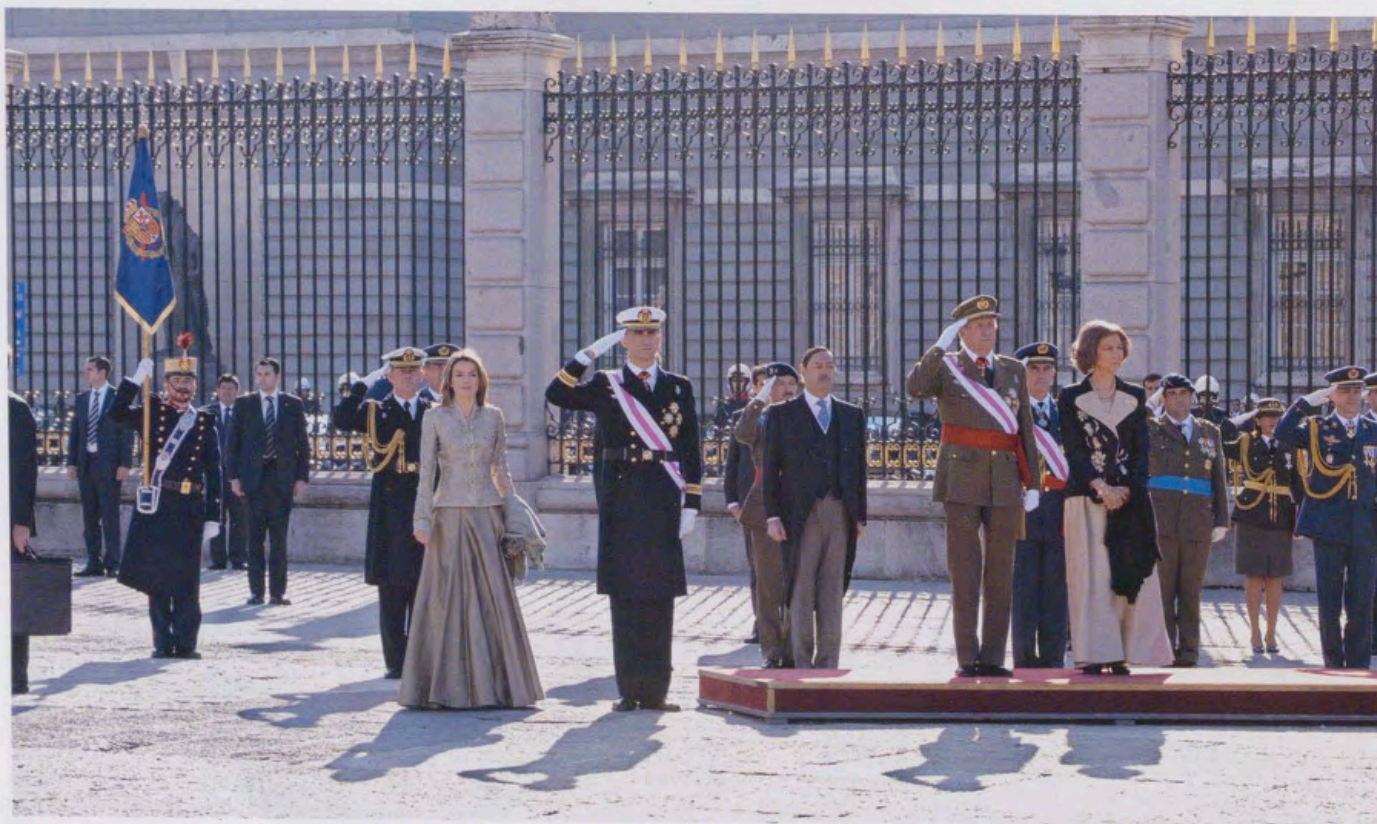
XVIII CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL

Patrimonio Nacional ha convocado un año más el Concurso de Pintura Infantil y Juvenil, que cumple así su XVIII edición. Los destinatarios son los alumnos de Quinto y Sexto de Educación Primaria y Primero y Segundo de Educación Secundaria que, de nuevo, son invitados a reflejar los temas elegidos. Esta vez serán los exteriores de los Monumentos, Jardines Históricos o Fuentes de Patrimonio Nacional.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2009

ACTO SOLEMNE DE LA PASCUA MILITAR



El ACTO SOLEMNE DE LA PASCUA MILITAR estuvo presidido por Sus Majestades los Reyes, acompañados por Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias.

RECEPCIÓN AL CUERPO DIPLOMÁTICO



SUS MAJESTADES LOS REYES Y SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS presidieron la Recepción al Cuerpo Diplomático en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

RECIBIMIENTO OFICIAL EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO



SUS MAJESTADES LOS REYES recibieron a Sus Excelencias el Presidente de la Federación de Rusia, Sr. Dmitry Medvédev, y Sra. Svetlana Medvédeva, en el Palacio Real de El Pardo en Madrid.

PRESENTACIÓN DE CARTAS CREDENCIALES



SU MAJESTAD EL REY recibió las credenciales de los Embajadores de Polonia, Malta, China, Croacia, Bélgica y Tanzania, en la tradicional ceremonia que se celebra en el Palacio Real de Madrid.

PREMIOS NACIONALES DEL DEPORTE



SUS MAJESTADES LOS REYES entregaron los Premios Nacionales del Deporte en el Palacio Real de Madrid.