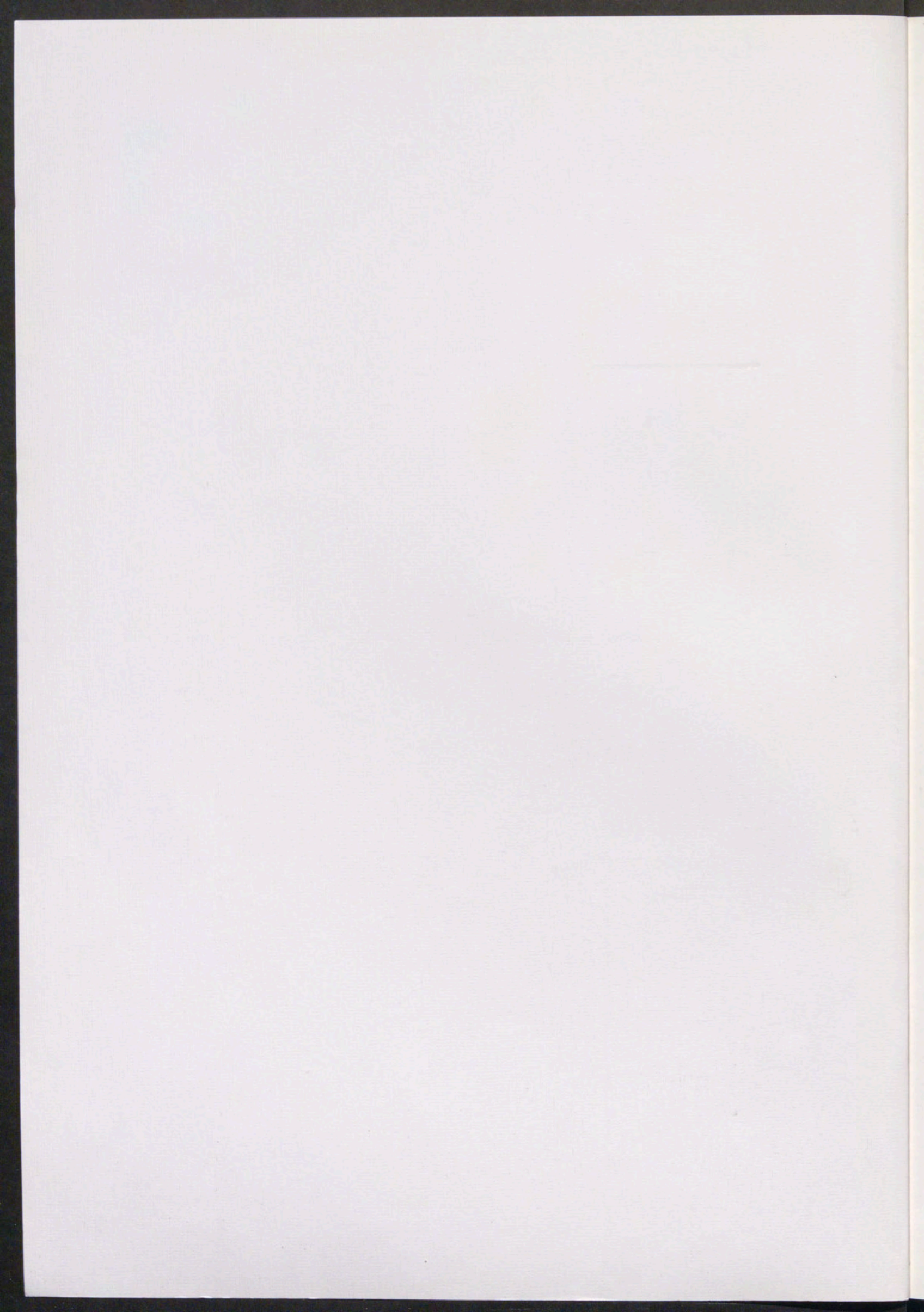


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI N° 181 TERCER TRIMESTRE DE 2009 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





42167

XII/1

Reales Sitios

AÑO XLVI N° 181 TERCER TRIMESTRE DE 2009



Hércules y Caco, detalle, Inv. n° 10079450, Palacio de La Quinta, Real Sitio de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

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 Nº 181 TERCER TRIMESTRE DE 2009

4

MARÍA JESÚS HERRERO
SANZ

*Bronces de la Corona francesa y de
la Electora Palatina para Carlos IV*

En 1803 el Conde de Paroy, Jean Philippe-Guy Le Gentil (1750-1824), ofrece al Rey Carlos IV una Colección de 98 estatuas de bronce que se componen «de muchas figuras pertenecientes en otro tiempo al Guardamuebles de la corona de Francia». Este artículo desvela la historia de estas y otras figuras de la Colección de Bronces de Patrimonio Nacional.



28

ANTONIO JOAQUÍN
SANTOS MÁRQUEZ

*Exequias y túmulo de la Emperatriz
Doña Isabel de Portugal en la
Catedral de Sevilla*

El tema de las exequias y los túmulos funerarios que acompañaban al fallecimiento de los miembros de la realeza ha sido siempre objeto de estudio. En España, desde el siglo XVI, y durante toda la Edad Moderna, se organizaron grandes ceremonias funerarias y se levantaban unas escenificaciones basadas en una decoración que transformaba los interiores de los templos.



42

JUAN FRANCISCO
HERNANDO CORDERO

*Los diseños del Sitio Real de Riofrío
en la Colección Rabaglio*

Gracias al análisis del conjunto documental, gráfico y escrito, extraído de la *Colección Rabaglio*, es posible plantear la recreación del proyecto palatino que diseñara el arquitecto, como forma de exaltación de la magnificencia y del nuevo papel de representación política de Isabel de Farnesio.

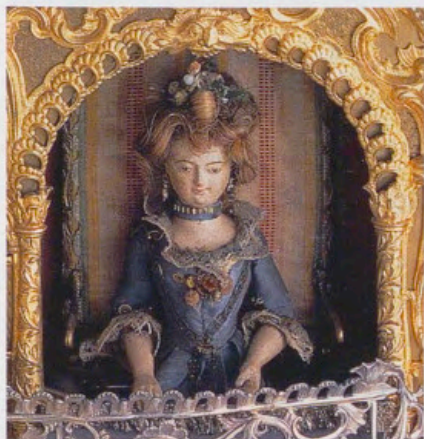


60

AMELIA ARANDA
HUETE

*Los relojes del reinado de
Fernando VI y Bárbara de Braganza*

Fernando VI fue un gran coleccionista de bastones y cajas de oro, objetos adornados en muchos casos con un pequeño reloj alojado en el pomo o en la caja. El Monarca heredó de su padre Felipe V un importante número de relojes fabricados sobre todo por relojeros ingleses y enriqueció esa Colección Real con la adquisición de otros muchos ejemplares.



77

Crónica Cultural

79

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.

Fe de erratas: En el n° 180. Pág. 6, donde dice: José de Bachiller, debe decir: Julián Bachiller.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

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

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

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

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN
Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

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

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

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

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Brizzolis 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.

BRONCES DE LA CORONA FRANCESA Y DE LA ELECTORA PALATINA PARA CARLOS IV

María Jesús Herrero Sanz

Conservadora de Escultura de Patrimonio Nacional

* Todos estos bronce forman parte de la Exposición *Brillos en bronce. Colecciones de Reyes*, Madrid, 12 de noviembre de 2009-24 de enero de 2010.

1. Recientemente la figura de este personaje ha sido dada a conocer y estudiada en profundidad por J. L. Sancho Gaspar, «Il conte di Paroy e gli oggetti d'arte per Carlo IV di Spagna», *DecArt*, n.º 6, 2006, pp. 77-120, a cuyo artículo haremos referencia constantemente a lo largo de estas líneas. Nuestro propósito es difundir una serie de bronce que hasta el momento se daban por desaparecidos o no localizados por los estudiosos de los pequeños bronce. El estudio realizado para la publicación de *Bronces en las Colecciones de Patrimonio Nacional*, Prosegur, 2008, nos ha permitido identificar estos magníficos ejemplares y valorarlos en su justa medida.

2. Este aspecto ha sido objeto de varios estudios, algunos ya clásicos, como el de A. Perera, «Carlos IV, mecenas y coleccionista de obras de arte», *Arte Español*, 1958, pp. 8-35; J. J. Junquera Mato, *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979; y, recientemente, J. L. Sancho, «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, n.º 175, Madrid, pp. 4-25; J. Jordán de Urríes y de la Colina, «Las Casas de Campo de Carlos IV», *Reales Sitios*, n.º 176, Madrid, pp. 4-22.

3. La documentación sobre esta Colección de escultura en bronce, dada a conocer por Sancho Gaspar, se encuentra en el Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), Carlos IV Casa, leg. 188 (1).

4. AGP, Carlos IV, Casa, leg. 188 (1). [Véase ●].

La afición de Carlos IV por coleccionar obras de arte era conocida fuera de España, especialmente en París, donde los Embajadores españoles estaban al corriente de las ventas que podían interesar al Rey. También los propios coleccionistas franceses conocían esta pasión del Rey de España y por ello, en algunas ocasiones, fueron los particulares quienes se dirigieron directamente al Rey coleccionista. Este es el caso del Conde de Paroy, personaje de la Corte francesa, hasta ahora prácticamente desconocido¹.

Carlos IV en su etapa de Príncipe, y a partir de 1788 ya Rey, se entregó a una actividad febril con la construcción de las Casitas y la renovación de sus Palacios². La documentación conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid, en su sección dedicada a Carlos IV, sigue sacando a la luz noticias muy interesantes que nos proporcionan datos precisos acerca de algunas de las Colecciones que hasta el momento nos eran poco conocidas. Sobre la procedencia de algunas de ellas, nos movíamos en el terreno de las hipótesis, ahora plenamente confirmadas³.

En 1803 el Conde de Paroy, Jean Philippe-Guy Le Gentil (1750-1824), ofrece al Rey Carlos IV una Colección de 98 estatuas de bronce que se componen «de muchas figuras pertenecientes en otro tiempo al Guardamuebles de la corona de Francia». Junto con estas estatuas también le ofrece cofres y mosaicos de piedras duras que «proceden del Palacio Pitti, del Gran Duque de Toscana». El hecho de que alguno de estos bronce hubieran pertenecido a la Corona francesa es utilizado por Paroy como garantía de calidad e importancia de la Colección que ofrecía al Rey de España. La compensación económica que pedía por esta Colección también tenía como referencia la categoría social de sus antiguos propietarios, pero el Rey no estaba conforme con esta cantidad y por ello hizo tasar la Colección a sus escultores honorarios, Alfonso Giraldo Bergaz y Domingo Palmerari, en noviembre de 1803⁴. De las 10.000 libras tornesas de renta vitalicia que pedía por la Colección, equivalentes a 40.000 reales de vellón, finalmente quedó ajustada en 30.000.

El padre del Conde de Paroy, Guy Le Gentil, era el Lugarteniente del Rey en las provincias de Brie y la Champagne. Fue nombrado Marqués de Paroy y a su muerte en 1807, su hijo Jean-Philippe-Guy heredó el título de Marqués. Cultivó las Bellas Artes y fue un grabador y miniaturista de renombrada fama. Miem-



Fig. 1. J. Rigaud, Retrato de Luis XIV, Inv. n° 10003066, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



bro de la Real Academia francesa de Pintura y Escultura, escribió varias obras, entre ellas unas *Mémoires. Souvenirs d'un défenseur de la famille royale pendant la révolution 1789-1797*, publicadas en 1895, mediante las cuales conocemos sus trabajos, sus ideas y sus gustos artísticos⁵.

El Conde de Paroy comenta que esta Colección que ofrece al Rey de España le ha costado mucho tiempo hacerla, «fruto de su propio esfuerzo durante diez años» y, aunque acepta la compensación económica según la tasación de los Escultores de Cámara, insiste en que

la colección no la traje para especulaciones y teniéndola en la Aduana de Madrid recibí la orden para enviarla al sitio: convengo en el precio porque S. M. la ha hecho estimar, pero a fe de hombre de honor que me ha costado infinitamente más cara y el trabajo y diligencia de muchos años para formarla, siendo para mí la mejor recompensa el haber agradado a S. M.⁶.

Los escultores que tasaron las esculturas presentadas por Paroy las dividieron en varios grupos, por temas y escuelas: estatuas ecuestres, copias del antiguo, grupos de copias del antiguo, escuela romana y bustos. El 7 de noviembre de 1803 nombraron a Esteban de Ágreda y Alfonso Bergaz para tasar las esculturas, pero como Ágreda, Director de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana, estaba de «licencia en su patria», el 10 de noviembre se da la orden a Palmerani para que realice dicha tasación junto a Bergaz, y el 19 de noviembre de 1803 entregan la relación de esculturas con sus juicios estéticos y valoraciones⁷.

LOS BRONCES DE LA CORONA

El Rey Luis XIV de Francia era un gran coleccionista de escultura en general y de los pequeños bronce en particular, testimonio del gusto del Gran Siglo. El conjunto de bronce de la Corona francesa estaba compuesto por esculturas antiguas y por copias del antiguo, realizadas por bronceistas italianos del Renacimiento, de una calidad excepcional, muchas de ellas salidas del taller de Giambologna y de sus discípulos. Estas esculturas de pequeño formato contribuían a aumentar el carácter de boato y fastuosidad de la Corona francesa y constituyeron una de las Colecciones más prestigiosas de las Cortes europeas. Luis XIV adquiere estos bronce más por razones de prestigio que por gusto personal.

Francisco I fue el precursor del coleccionismo en escultura en la Corte francesa⁸ y Luis XIV continuará esta moda, aunque raramente intervendrá en las adquisiciones. El Rey, para reunir estos objetos, delega en su Ministro Colbert y en Gedeón Barbier du Mets, Intendente General del Guardamuebles de Francia. La Colección de Luis XIV empezó a formarse hacia 1660, reseñada en un primer Inventario de 1684, donde se describen solamente las piezas y se dan las medidas, pero no se hace referencia al autor ni se lleva a cabo una clasificación en cuanto a antiguas o modernas. En 1711 se toma la decisión de registrar y marcar los bronce del Rey, y a partir de esta fecha se fueron numerando secuencialmente a medida que se iban adquiriendo. Después de la muerte de Luis XIV en 1715, los

5. J. L. Sancho Gaspar, 2006, pp. 78-79 [op. cit. n. 1].

6. AGP, Carlos IV, Casa, leg. 188 (1).

7. Veremos que en muchas ocasiones utilizan el término «corrompidas» para definir algunas de las características de las esculturas. Aunque el término se emplea más bien para el dibujo, en escultura es utilizado como sinónimo de «exageración», atendiendo a los gustos estéticos que imperaron en el Barroco.

8. F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990, pp. 19-24: «poco antes de 1540 Francisco I mostró un intenso interés por la estatuaria clásica: un interés que habría de tener las consecuencias más trascendentales». Hacia 1540 el Rey envió a Primaticcio a Italia con una misión concreta: dibujar las antigüedades, adquirir esculturas antiguas y sacar moldes de las estatuas más famosas de la antigüedad. Los vaciados en escayola a partir de un original fueron un paso esencial en la expansión de la valoración mundial de las estatuas clásicas más apreciadas. Años más tarde, en 1649, el Rey Felipe IV de España hará lo propio con el pintor Velázquez en su misión italiana, al adquirir esculturas antiguas o hacer moldes de las más famosas, tanto en bronce como en escayola.



Fig. 2. Hércules y Caco, Inv. n° 10079450, Palacio de La Quinta, Real Sitio de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 3. Hércules y Caco, detalle del número de grabado, Palacio de La Quinta, Real Sitio de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

bronces numerados ascendían a 355 y esta numeración se respetó en el Inventario publicado en 1791 por la Asamblea Nacional⁹.

Así pues, todos los bronce de la Corona francesa tienen grabado un número en la base de las esculturas o en alguna parte de las propias figuras. Este número se corresponde con el asiento que figura en el Inventario de 1791, y de este modo se han podido identificar algunos de los bronce que salieron de Francia y que ahora forman parte de diferentes museos y colecciones particulares, como el Metropolitan de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres, la Wallace Collection de Londres o el Palacio Real de Madrid¹⁰.

Luis XV y Luis XVI no estuvieron interesados en continuar esta Colección de bronce, y en 1771 Ange Jacques Gabriel dispone toda la Colección en la plaza de la Concordia, para que el público pueda visitarla. Se crea así el primer Museo de Artes Decorativas en Francia. La Revolución Francesa precipita numerosos cambios en la Colección de Bronce de la Corona, y se inicia la dispersión de estos bronce¹¹.

En 1796 el Gobierno de la República ofreció 107 bronce como pago de sus deudas a tres acreedores: Jacques de Chapeaurouge (1744-1805), un mercader de Hamburgo, que recibió 56 bronce; Gabriel-Aimé Jourdan (d. 1803) que recibió 42; y un mercader de Grünstadt llamado Van Recum, que recibió nueve. De este modo muchos bronce entraron en el mercado del arte y fueron adquiridos por coleccionistas privados o fueron a parar a otras Cortes europeas, como la española.

Es muy posible que el Conde de Paroy adquiriese algunos de sus bronce a estos mercaderes antes de 1803, entre los cuales se encuentran tres, que pertenecieron a la Corona francesa, pues tienen grabado el número correspondiente al Inventario de 1791, que los identifica plenamente.

El primer bronce representa a *Hércules y Caco* (Inv. n° 10079450) y tiene grabado el n° 183 sobre la pantorrilla derecha de Hércules, que lo identifica con el bronce perteneciente a la Corona francesa, en cuyo Inventario se describe en la forma siguiente: «Un groupe d'Hercule qui terrasse Antée: haut de quatorze pouces neuf lignes, beau bronze moderne, estimé six cents livres»¹². Aunque se le denomina *Hércules y Anteo*, el tema representado es el de Hércules y Caco, pues Anteo fue asfixiado, no reducido al suelo (*terrasse*), ya que Anteo si caía al suelo no moría, al contrario, recobraba las fuerzas, ayudado por su madre, la Tierra.

9. La Real Biblioteca de Palacio conserva un ejemplar de dicho inventario (B. P. XIV/1969), con el ex libris real de la época de Carlos IV.

10. R. Wenley, «French Royal Bronzes in Great Britain», *Apollo*, vol. CL, 1999, pp. 3-12.

11. Para seguir la historia de estos bronce, consúltese S. Castellucio, «Les bronce de la Couronne sous l'ancien régime» en *Les bronce de la Couronne*, París, 1999, pp. 13-25, y todo el Catálogo de esta Exposición, en el que se publica el inventario de los bronce que formaban la Colección, con la ubicación actual de casi todos, aunque algunos se dan por no localizados, como los tres que aquí presentamos de la Colección de Patrimonio Nacional.

12. S. Castellucio, 1999, p.131 [op. cit. n.11]; M. J. Herrero Sanz, 2008, p.119 [op. cit. n. 1].



Fig. 4. Baco, Inv. n° 10002850, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Hércules desnudo reduce contra el suelo a Caco, que cae de rodillas. Hércules presiona la cabeza de Caco con la mano izquierda y en la derecha porta la clava o maza de palo con la que le golpeará la cabeza hasta matarlo. La tensión de los músculos en las dos figuras es de una gran intensidad y de gran dramatismo a la vez. Según el escritor Ovidio, Hércules mató a Caco con una porra y así se representa en este bronce. El tema a veces se confunde con Hércules y Anteo, pero la historia es diferente. Caco era un pastor monstruoso que robó tres bueyes de los que Hércules había arrebatado al gigante Gerión, para llevárselos como trofeos a Euristeo. Caco habitaba escondido en una cueva bien cerrada con una inmensa roca, pero Hércules arrancó la piedra, cogió a Caco, le estranguló y le golpeó con su maza.

Los episodios de los trabajos de Hércules sirvieron de inspiración para la ejecución de pequeños bronce durante el Renacimiento, y, aunque no se describe entre los bronce realizados por Giambologna, la composición y la forma de modelar las figuras lo relacionan íntimamente con su taller. El modelo puede estar inspirado en el grupo en mármol de tamaño natural, efectuado por Baccio Bandinelli en 1534 para la plaza de la Signoria de Florencia, o en los grupos de los doce trabajos de Hércules de Vincenzo de Rossi (1525-1587), también en mármol y de tamaño colosal, para el Palazzo Vecchio de Florencia. Existen numerosas ver-

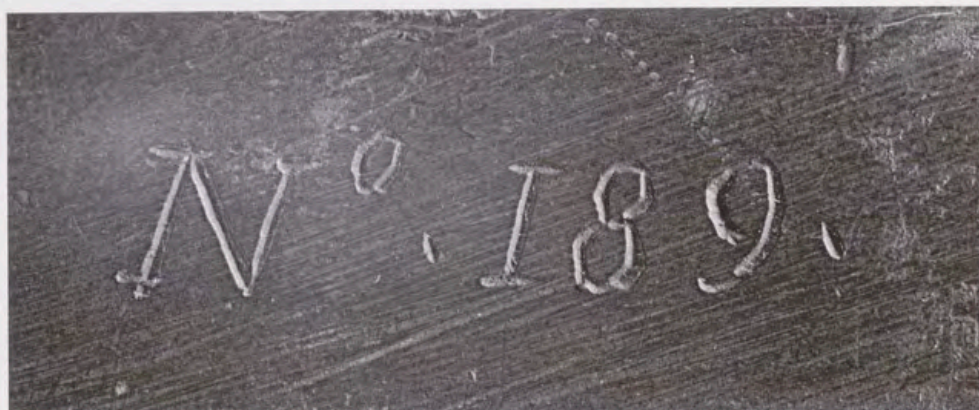


Fig. 5. Baco, detalle del número de grabado en la base, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

siones del tema y la Wallace Collection de Londres tiene un modelo idéntico al de Patrimonio Nacional.

En la relación de Paroy se citan varios grupos con el tema de Hércules y Anteo (números 72 y 73), con el que a veces se confunde, y con el nº 74 se describe «Un Hercules substituyendo a Atlante de diez y ocho pulgadas de mala escultura por tener sus formas corrompidas», valorado en 600 reales vellón, que se ajusta en medidas a éste.

En el Inventario de escultura del Palacio Real de Madrid de 1822 se describe con el tema correcto: «Otro id. (grupo en bronce) de 18 pulgadas alto, representa a Hércules matando a Caco, consta de dos figuras», colocado en la pieza trece de la Librería, y en los Inventarios posteriores va cambiando de ubicación. Actualmente forma parte de la decoración del Palacio de La Quinta de El Pardo.

El segundo bronce tiene el número 189 grabado en la base y representa a Baco (Inv. nº 10002850), según el modelo de Garnier. En el Inventario de la Corona francesa se le describe como:

Une figure de Baccus tenant de la main droite une coupe et de le gauche une grape de raisin, ayant le coude gauche apuyé sur un tronc d'arbre, haute de dix huit pouces¹³.

Se le representa en pie, flexionado de derecha a izquierda, apoyado sobre un tronco de árbol donde aparece una piel de cabra y un sarmiento de vid. Sobre la cabeza luce una corona de pámpanos, alza con la mano derecha una copa, y en la izquierda sujeta un racimo de uvas. Este bronce fue realizado por Louis Garnier antes de 1699, pues en ese año un modelo de este Baco fue adquirido por Augusto el Fuerte de Sajonia como pareja de una Anfitrite de Michel Anguier (1612-1686). Aunque la obra de Anguier es de hacia 1652, ambas obras suelen ir casi siempre emparejadas en la mayoría de las Colecciones donde aparecen, pues las medidas son prácticamente iguales y sus cuerpos describen la misma curva hacia su derecha, flexionando ligeramente la pierna izquierda.

Garnier fue un escultor muy reputado en su época, incluso llegó a ser Director de la Academia de San Lucas de París, aunque a veces su nombre ha sido confundido con el de otros artistas franceses con el mismo apellido. Versiones de este Baco se encuentran en el Staatliche de Dresde y en el Museo del Hermitage de Leningrado.

13. S. Castellucio, 1999, p. 133 [op. cit. n. 11]; J. L. Sancho Gaspar, 2006, p. 96 [op. cit. n. 5]; M. J. Herrero Sanz, 2008, p. 137 [op. cit. n. 1].



Fig. 6. Apolo Belvedere, Inv. n° 10007799, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

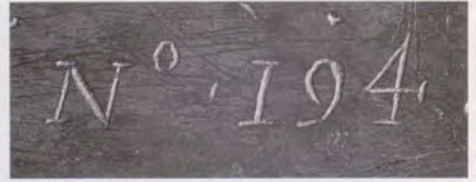
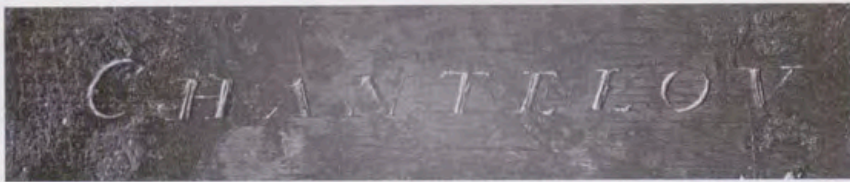


Fig. 7. Apolo Belvedere, detalle de la inscripción y número de grabado en la base, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

En la relación del Conde de Paroy figura con el número 16: «El Baco joven de veinte y dos pulgadas, mediana escultura, sus formas y contornos bastante duros, 2.000 (reales de vellón)». En el Inventario de 1822 de escultura del Palacio Real de Madrid, el Baco se describe en la Librería o Biblioteca, en la pieza catorce: «Figura de 22 pulgadas de alto representa a Baco». En el momento presente está colocado sobre una de las consolas de la Antecámara Gasparini del Palacio Real de Madrid.

El tercer bronce de la Corona francesa tiene grabado en la parte posterior de la base el nº 194 y enfrente de la misma base la inscripción «CHANTELOV». Representa al *Apolo Belvedere* (Inv. nº 10007799), una de las esculturas más famosas y copiadas desde su descubrimiento. Reproduce el original en mármol blanco (224 cm.), hallado a finales del siglo XIV, hacia 1489, en la Villa de Nerón en Anzio, pero desde 1509 pertenecía a Giuliano della Rovere, más tarde Papa con el nombre de Julio II (1503-1513), quien lo mandó instalar en el Belvedere en 1511, de ahí su nombre. Por las características propias de la escultura se considera que este mármol es una obra del período helenístico o una copia romana a partir de un original en bronce, hoy perdido, que se realizó hacia el 325 antes de Cristo por el escultor griego Leocares, discípulo de Scopas.

Los artistas del Renacimiento consideraron esta escultura como el modelo de perfección a imitar, pues en ella se funden los ideales de la belleza masculina con el realismo del drapeado de la clámide o capa. Una de las primeras representaciones de esta escultura la vemos en un dibujo del *Codex Escorialensis*, de la Biblioteca de El Escorial, realizado antes de 1509. En este dibujo, Apolo aparece con un arco en la mano izquierda, pues acaba de lanzar una flecha contra la serpiente pitón, y en el tronco del árbol, donde se apoya la figura, está la serpiente en relieve. En el momento de su descubrimiento, la escultura tenía el brazo derecho bastante deteriorado y fue restaurada en 1533 por el escultor Montorsoli, alumno de Miguel Ángel.

Representa una figura masculina con clámide corta sobre el hombro izquierdo, recogida en el mismo brazo donde llevaría el arco, del que solo queda la empuñadura en el brazo izquierdo en alto. Apolo acaba de disparar una flecha para vencer a la serpiente, y aunque parece una figura en reposo, el esfuerzo perdura aún en su musculatura. En el pequeño bronce el árbol donde apoya la figura es más sencillo que en el original en mármol y no tiene la serpiente. Una de las primeras reproducciones en bronce es la que realizó Jacopo Alari Bonacolsi, llamado «Antico» (h. 1460-1538), dorado parcialmente en el pelo, las sandalias y la capa, que se conserva en Frankfurt (Liebieghaus).



Fig. 8. Antonio Franchi, Retrato de Anna María Luisa de Médicis, Palacio Pitti, Inv. n° 1890, n. 2738, Florencia.

El número grabado y la inscripción son datos precisos que nos permiten identificar el bronce con una de las pequeñas esculturas que poseyó Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), escritor y coleccionista de arte y figura destacada en la Corte francesa del siglo XVII. Chantelou tenía dos hermanos mayores, Jean Fréart (1604-1674) y Roland Fréart, señor de Chambray (1606-1676), muy influyentes en los círculos cortesanos. En dos ocasiones fue enviado a Italia, en 1640 y en 1643, por su primo Sublet des Noyers, Superintendente de los Edificios del Rey, y poseía una Colección de cuadros muy importante, donde había obras de Poussin, con quien mantenía una gran amistad. Aprendió muy bien el italiano y por ello fue el encargado de acompañar a Bernini durante su estancia en París, desde junio a octubre de 1665. En estos meses anotó cuidadosamente todo lo que vio y vivió al lado de Bernini, y unos años más tarde (hacia 1671) redactó sus notas en forma de diario, respondiendo a la petición de su hermano mayor Jean, que no había conocido a Bernini¹⁴.

Chantelou reunió una pequeña colección de pinturas y nueve bronce, que se enumeran en el Inventario realizado a su muerte (1694): el Apolo se cita junto a un

14. *Diario del Viaje del Caballero Bernini a Francia por Paul Fréart de Chantelou*, Madrid, 1986 (manuscrito inédito publicado y anotado por Ludovic Lalane). Introducción: Valeriano Bozal; traducción: Alfonso Carmona González. Bernini llegó a París a finales de mayo de 1665 y Chantelou es el elegido para «recibir al caballero Bernini, no en calidad de maestresala, sino como enviado para darle conversación y acompañarle mientras estuviera en Francia», p. 9.



Fauno, una Venus de Médicis y un Tocador de flauta. Chantelou, por tanto, debió adquirir todos estos pequeños bronce durante su estancia en Roma, en alguno de los talleres romanos que se dedicaban a realizar este tipo de fundiciones. El Apolo y la Venus de Médicis, tras la muerte de Chantelou, pasaron a formar parte de los bronce de la Corona francesa y por ello el Apolo tiene grabado el número 194, que se corresponde con el siguiente asiento dentro de dicho Inventario:

Une figure de l'Apollon Pithieu ou du Belvedere, ayant le bras gauche élevé sur lequel passe une draperie et le bras droit appuyé sur un tronc d'arbre, haut de vingt quatre pouces (65 cm.), fort belle copie de l'Antique, estimé quinze cents livres¹⁵.

La Venus tenía grabado el número 233 y no está localizada, pero el Apolo lo podemos identificar perfectamente con este bronce, que en la relación de Paroy se describe entre los grupos «copia del antiguo», con el número 12: «El Apolo Pitio del Belvedere de veintiocho pulgadas, de buena mano», valorado en 4.000 reales de vellón, cantidad bastante alta, si la comparamos con otras piezas de la misma relación.

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1822 se describe en la Librería, en la pieza trece: «Una figura de 28 pulgadas de alto copia del Apolo de Belvedere» y a partir de entonces en todos los inventarios posteriores, cambiando de ubicación según los usos y gustos de los Monarcas. En la actualidad forma parte de la decoración del Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid.

BRONCES DE LA ELECTORA PALATINA

Anna María Luisa de Médicis (Florenia 1667-1743) fue Electora del Palatinado y última representante de la familia de los Médicis. Era hija del Gran Duque de Toscana Cosme III de Médicis (1642-1723) y de la Princesa Margarita Luisa de Orleans. En 1691 se casó con Johann-Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, Príncipe Elector del Palatinado. Vivió años de felicidad en la Corte de Dusseldorf, pero el matrimonio no tuvo hijos, y a la muerte de su marido, en 1717, Anna María Luisa volvió a Florenia. La familia de la Princesa estaba a punto de extinguirse, ya que sus hermanos, Fernando († 1713) y Gian Gastone († 1737) tampoco habían tenido hijos en sus respectivos matrimonios y la Princesa les sobrevivió.

Cosme III, resignado a la extinción de su Dinastía, intentó prolongar el Gobierno, disponiendo que, a su muerte, el ducado pasase a Anna María Luisa, pero la propuesta fue bloqueada por las potencias europeas. A la muerte de Gian Gastone en 1737, el Príncipe de Croan, representante de la Casa de Lorena, ofreció la regencia del Gran Ducado a la Princesa, en nombre de Francisco Esteban de Lorena, pero Anna María Luisa declinó la oferta. La Princesa siguió viviendo en el Palacio Pitti dedicada a su pasión por el Arte y las antigüedades. Unos años antes de su muerte, en 1737, firmó un documento con el nuevo Gran Duque, mediante el cual el inmenso patrimonio artístico y cultural reunido por los Médicis a lo largo de su dilatada historia como responsables del Gobierno toscano quedaba perpetuamente vinculado a Florenia.

En lo que se conoce como «Pacto de Familia» (*Patto di Famiglia*) se prohibía: levare fuori della Capitale e dello Stato del Gran Ducato... Gallerie, Quadri, Statue.

15. E. Haskell y N. Penny, 1990, p. 166 [op. cit. n. 8]; París, 1999, pp. 17 y 134 [op. cit. n. 11]; J. L. Sancho Gaspar, 2006, p. 94 [op. cit. n. 1]; M. J. Herrero Sanz, 2008, pp. 135-136 [op. cit. n. 1].



Fig. 9. Jesús en casa del Fariseo, Inv. n° 10073558, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

Biblioteque, Gioje ed altre cose preziose... della successione del Serenísimo Gran Duca, affinché esse rimanessero per ornamento dello Stato, per utilità del Pubblico e per attirare la curiosità dei Forestieri¹⁶.

Con este pacto, considerado el primer acto de tutela del patrimonio cultural de una ciudad, Anna María Luisa propició que Florencia no sufriese la suerte de Urbino, que, a la extinción de la Casa de los Della Rovere, fue literalmente despojada de sus tesoros artísticos, aunque, como veremos, algunas obras sí salieron de Florencia.

El nombre de Anna María Luisa de Médicis, mecenas artística de gran relevancia, está ligado a importantes encargos, como la serie de doce bronce que adornaban sus apartamentos en el Palacio Pitti, uno de los mejores conjuntos de escultura en bronce del último barroco florentino. La génesis de este conjunto y sus circunstancias históricas fueron estudiadas por Jennifer Montagu hace tiempo¹⁷, pero en los últimos años han salido a la luz nuevos documentos y se han

16. La historia y semblanza de la Princesa y de su pasión por las Bellas Artes han sido tratadas rigurosamente en los diferentes artículos de *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Cat. Expo., Florencia, 2006, comisariada por Stefano Casciu.

17. J. Montagu, «The bronze groups made for the Electress Palatine», en *Kunst des Barok in der Toskana*, Múnich, 1976, pp. 128-136.



Fig. 10. Jesús en casa del Fariseo, detalle de la firma y la fecha, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

localizado piezas que se daban casi por perdidas. Es curioso resaltar que de esos doce bronce, solo uno ha regresado al Palacio Pitti (*El Bautismo de Cristo*) y cuatro de ellos, es decir, la tercera parte, fueron adquiridos por Carlos IV, aunque en la actualidad solo tres se conservan en España.

Los temas reproducidos en esos doce bronce son todos de asuntos religiosos, tomados de la Biblia o de los evangelios apócrifos, a excepción de uno. Las escenas representadas eran las siguientes: *El sacrificio de Isaac* (Giuseppe Piamontini, 1722), *El sacrificio de Jefe* (Maximiliano Soldani Benzi, 1722), *David con la cabeza de Goliath* (Giovanni Battista Foggini, 1722), *Judit con la cabeza de Holofernes* (Antonio Cornachini, 1722-1723), *La Educación de la Virgen* (Giovacchino Fortini, 1723), *San Luis con la corona de espinas* (Giuseppe Piamontini, 1723), *Jesús en casa del Fariseo* (Maximiliano Soldani Benzi, 1723), *El Bautismo de Cristo* (Giovanni Battista Foggini, 1723-1724), *El regreso del hijo pródigo* (Antonio Montauti, 1724), *Jesús y la samaritana en el pozo* (Giórolamo Ticciati, 1724), *Moisés y la zarza ardiente* (Giovanni Camilo Cateni, 1725) y *El Arcángel Rafael y Tobías* (Lorenzo Merlini, 1725).

De estos doce bronce, tres se hallan en Colecciones españolas, dos en Patrimonio Nacional y uno en el Museo del Prado; y el resto, repartidos por diferentes museos y colecciones europeas y americanas.

Como ya hemos comentado, el Conde de Paroy estaba al tanto de las ventas que se producían en París y no le pasaría inadvertida la que se celebró el 16 de abril de 1803. En el catálogo de venta de esa fecha se da la noticia explícita de que la Colección comprende «beaux bronzes, médaillers et cabinets précieux, provenant du Palais Pitti»¹⁸. Estas arcas de piedras duras y los bronce son los que figuran en la relación de Paroy y, por tanto, no cabe la menor duda de que Paroy adquirió todo el lote de inmediato, ofreciéndoselo a Carlos IV poco tiempo después, ya que las obras llegaron a Madrid entre septiembre y noviembre de 1803 y las tasaciones estaban realizadas el 16 y el 19 de noviembre de ese mismo año¹⁹.

En la venta de París el primer bronce que se describe como procedente del Palacio Pitti es *La Magdalena ungiendo los pies de Jesús* (Inv. n.º 10073558) con el número 15: «Un groupe de trois figures de 15 pouces de haut, représentant la Madeleine aux pieds du Christ, sur socle en marbre, orné de bronze doré...792».

En la escena aparecen tres figuras: Jesús sentado, una mujer que le enjuga los pies con sus cabellos, y a su lado, en pie, Simón, el fariseo. En un espacio abierto,

18. F. Arquíe-Bruley, «Nouveaux problèmes autour des bronzes de la dernière des Médicis», *Gazette des Beaux-Arts*, cix, 129, 1987, pp. 39-43.

19. La tasación de las piezas de mosaico y piedras duras fue realizada por Luis Poggetti, Director del Real Laboratorio de Mosaico y Piedras Duras, cuya certificación firma en El Escorial el 16 de noviembre de 1803. La tasación de las once piezas (arcas, papeleras, arquitas y cuadros de mosaico) ascendió a un total de 44.700 reales de vellón. Algunas de ellas se conservan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, concretamente el cuadrado de *La Oración en el Huerto*, junto con un arca pequeña.



Fig. 11. Jesús y la samaritana, Inv. n° 10003090, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

en eje con la figura de Cristo, un jarroncito de perfume. El evangelio de Lucas, que narra este episodio, no da el nombre de la mujer, aunque tradicionalmente se le identifica con María Magdalena en las representaciones artísticas, sobre todo en pintura. En el Inventario de los broncecillos ubicados en los apartamentos de Anna María Luisa de Médicis, de 1743, figura el grupo solo, en la habitación con la colgadura violeta:

Un Grupo di Bronzo di diverse figure di rilievo, quali rappresentano Nostro Signore in Casa di Simone Fariseo, colla Maddalena a i piedi, Opera di Maximiliano Soldani, posa sopra base di Diaspro fiorito, ornata di bronzi dorati.

Este grupo se diferenciaba claramente del resto por su rica peana de jaspe, que en el Inventario del Palacio Pitti de 1761 se describe con mayor detalle:

Un Grupo di bronzo alto 5/6 nel più in tre figure, che una rappresenta Nostro Signore a sedere sopra uno sgabello, con manto, che gli passa sopra il braccio sinistro in atto di guardare il Fariseo figura intera in piede, e S. Maria Maddalena próstata, che bacia il piede al nostro signore, e vasetto accanto, posa sopra una base di Diaspro di Sicilia, lunga once 18. in circa, larga Braccia ½ con quattro Cartelle



Fig. 12. Jesús y la samaritana, detalle de la firma y la fecha, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

di metallo dorato, che quella davanti scrittovi, DUM SIC ARDET, DESPICIT OMNIA, sotto le quali cartelle vi sono diversi pendoni di detto mettalo, che ricorrono a quattro piedi, in ciascheduno di quali vi è incassata un Agata.

Así pues, la ornamentación de la peana de este grupo era mucho más elaborada, con una base de jaspe siciliano y sus cuatro pies de bronce dorado y una cartela con una inscripción que literalmente se puede traducir como «Mientras así arde, desprecia todo», detalle que no aparecía en ningún otro bronce. En el contexto de la escena puede referirse al encuentro de la mujer pecadora con Jesús, en el sentido de que una vez que se conoce a Jesús, todo lo demás pasa a segundo plano. Se trata de insistir en el tema del arrepentimiento y la penitencia. La composición del grupo está muy en la línea de los grupos de Soldani y de otra de las escenas que ejecutó para el mismo conjunto, el tema del *Sacrificio de Jefe*. En ambas composiciones cada figura tiene su propio espacio; más que esculturas parecen escenas pintadas, por la técnica narrativa y la visión frontal, propia de una composición pictórica.

Este bronce fue pagado a Soldani el 15 julio de 1724 y recibió 304 escudos. Es el segundo que hizo Soldani para Anna María Luisa de Médicis, pues el primero fue el *Sacrificio de Jefe* (1722). Está documentado que hizo una réplica de este segundo bronce unos años más tarde, en 1725, según se desprende de una carta dirigida a su agente en Londres en 1730, sin que se sepa su paradero actual²⁰. Lo que sí se conserva es un modelo en porcelana blanca, en el Castillo Sforzesco (Milán) con alguna variante respecto al bronce de Patrimonio: en la porcelana no aparece el bote de perfume, los brazos de Cristo y el fariseo están más cercanos en el bronce, casi unidos, y las patas de las banquetas son muy distintas.

Muchos de los modelos en bronce de los artistas florentinos de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII fueron utilizados en la fábrica de porcelana de Doccia, fundada por el Marqués Carlo Ginori, cerca de Florencia, en 1737, donde se conserva un listado de todos los modelos que se utilizaban y los autores que los habían inventado²¹.

20. D. Zikos, *Giuseppe Piamontini. Il Sacrificio di Isacco di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Milán, 2005, p. 14; ídem, «Maddalena ai piedi di Cristo in casa del Fariseo», en S. Casci, 2006, pp. 311-312 [op. cit. n. 16].

21. Ídem, «Prince Johann Adam Andreas I of Liechtenstein and Maximiliano Soldani Benzi. The late baroque Florentine bronze sculpture», en *Baroque luxury porcelain. The Manufactories of du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, Viena, 2005, pp. 157-178.



Fig. 13. Jesús y la samaritana en el pozo, grupo en porcelana policromada, Colección particular, Florencia.

Maximiliano Soldani Benzi (Montevarchi, 1656-Florencia, 1740) era hijo de un Capitán de Caballería, de familia aristocrática, y pronto gozó del patronazgo de los Médicis. Realizó pequeñas obras en bronce, y tomó como modelos las terracotas de Della Robbia. Se trasladó a Florencia para estudiar en la Escuela de Dibujo y, dada su habilidad, el Gran Duque Cosme III le envió a Roma en 1678 para proseguir su formación, especialmente en el arte de la medalla, donde permaneció cuatro años. Después de Roma fue enviado a París para estudiar con un famoso medallista, pero regresó pronto, a instancias de Cosme, rehusando las ofertas de Luis XIV. Se hizo cargo de la dirección de la Casa de la Moneda Granducal de Florencia y, aunque Soldani se formó como medallista, también realizó numerosos grupos,



Fig. 14. Moisés y la zarza ardiente (La zarza de Horeb), detalle de la firma y la fecha, Museo Nacional del Prado, Madrid.

22. La Doctora Montagu, en su estudio citado, comenta que no veía un programa iconográfico unitario, aunque los temas del triunfo del Bien sobre el Mal, la intervención divina, el arrepentimiento y el perdón son ideas que relacionan los grupos entre sí. Stefano Casciu en el coloquio sobre bronce celebrado en París el 13 de diciembre de 2008, en su intervención «Les bronzes de l'Electrice palatine Anna Maria Luisa de Médicis (1667-1743): quelques nouvelles considérations», hace una interpretación de la espiritualidad jesuítica de estos grupos. La Electora era una mujer muy culta, con una vida religiosa y espiritual muy profunda. Su rector espiritual fue el Padre Gio Pietro Pinamonti (1632-1703), de la Compañía de Jesús, quien en 1697 publicó *La religiosa in solitudine*, una obra en la que se «expone a las religiosas el modo de emplearse con fruto en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola: y puede también servir a qualquiera persona, que desee reformar con este medio su propio espíritu». Una edición de estos *Ejercicios* figuraba entre los libros de la Biblioteca de la Electora. El alma que prueba su arrepentimiento puede llegar a gozar de una vida espiritual plena y quizá Anna María Luisa quiso plasmar estas ideas en estos doce bronce de sus apartamentos: la resistencia ante las tentaciones, el sentido de la justicia, la obediencia y el arrepentimiento forman parte de la llamada de Dios a gozar de una vida plena.

relieves y bustos en bronce, tomando como modelos la antigüedad clásica. Tuvo taller propio en el piso principal de la Galleria de los Uffizi y empleó a diez ayudantes para llevar a cabo sus obras. Quienes han estudiado el conjunto de los doce bronce de la Electora Palatina piensan que quizá los temas tratados en estos bronce, como un gran programa iconográfico, sean idea de Soldani, que se sirvió de los grandes bronce florentinos del momento, algunos formados bajo su dirección, para crear un conjunto unitario, a la vez lleno de libertad y variaciones²².

El grupo se daba por no localizado desde el estudio de Montagu (1976), pero nada más lejos de la realidad, ya que, desde 1803, forma parte de las Colecciones de Patrimonio Nacional y, al igual que todos los bronce de Anna María Luisa de Médicis, está firmado y fechado. En este caso el lugar donde aparecen estos datos está muy escondido, en la parte posterior del grupo, bajo la zona donde reposa la figura de Cristo, con la siguiente inscripción: «M. S. B. N. F. F. A. 1723» (Maximiliano Soldani Benzi, nacido en Florencia, lo hizo en 1723).

En la relación de las obras ofrecidas por Paroy a Carlos IV en 1803 se le describe en el apartado de obras romanas con el número 38:

Un grupo que representa a la Magdalena hechada á los pies de Jesucristo, compuesto de tres figuras y su Pedestal de mármol y bronce de dieciocho pulgadas, la composición es buena y su escultura muy decente, algunas por mas principales están algo corrompidas a causa de meterse los paños en las carnes, 7.000 (reales vellón).

Aunque el pedestal que describe es de mármol y bronce, no es la riquísima peana original de jaspe de Sicilia, pero en cualquiera de los casos, no conserva ninguna peana y su valoración era bastante elevada.

Figura en el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1822 en la Librería, en la Pieza trece: «Un grupo de 22 pulgadas alto consta de tres figuras representan las dos la Magdalena ungiendo los pies al Salvador y la otra el Publicano, moderna», y a partir de esta fecha en todos los inventarios posteriores del Palacio Real de Madrid. En 1986 se trasladó al Palacio de El Pardo, en una zona privada, por lo cual ha pasado desapercibido para el gran público.

El segundo bronce de la serie que permanece en las Colecciones Reales es el que representa a *Jesús y la Samaritana en el pozo* (Inv. n.º 10003090), que en la venta de París de 1803 se describe con el número 18: «Un groupe de deux figures de 15 pouces de haut, représentant la Samaritane avec Jésus-Christ... 401».



Fig. 15. Moisés y la zarza ardiente (La zarza de Horeb), Museo Nacional del Prado, Inv. n.º E289, Madrid.

El tema se inspira en un pasaje del evangelio de San Juan, cuando Jesús, camino de Samaría, se para a descansar junto a un pozo y le pide agua a una mujer, que era conocida como adúltera. Según las antiguas tradiciones hebraicas, estaba prohibido que los judíos tuvieran contacto con los samaritanos, pero Cristo desobedece esta norma y pide agua a la mujer, quien le ofrece el jarro sobre el brocal del pozo. Este episodio sirve al artista para hacer una composición de figuras elegantes, casi en danza, con alguna referencia al paisaje, mediante el árbol situado detrás de la figura de Jesús. Los trazos de las figuras presentan una gran suavidad y dulzura, acorde con el mensaje que quiere transmitir: «todo el que beba de esta agua no volverá a tener sed y vivirá eternamente», de acuerdo con las enseñanzas del evangelio²³.

Según un Inventario de 1761 del Palacio Pitti, el grupo de «Jesús y la Samaritana en el pozo» tenía una peana de ébano con molduras doradas y cuatro cartelas con festones y pies de bronce dorado con figuras de mascarones, que no nos ha llegado, pero otros grupos sí conservan su peana original²⁴. Este grupo estaba colocado en la Sala de Porcelana del Palacio Pitti, junto con *Moisés y la zarza ardiente*, *El hijo pródigo*, *La educación de la Virgen* y *San Luis con la corona de espinas*.

En la relación del Conde de Paroy se le describe con el número 37:

23. F. Arquíe-Bruley, 1987, p. 41 [op. cit. n. 18]; J. Montagu, 1976, p. 130 [op. cit. n. 17]; X. A. Neira Cruz (com.), *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Cat. Expo., Santiago de Compostela, 2004, pp. 169-171; Cat. Expo., 2006, pp. 310-311 [op. cit. n. 16]; J. L. Sancho Gaspar, 2006, p. 106 [op. cit. n. 1]; y M. J. Herrero Sanz, 2008, pp. 152-153 [op. cit. n. 1].

24. *El Sacrificio de Isaac* de Piamontini, en la colección Girolamo Etro (Milán), conserva la peana original de bronce dorado y lapislázuli. También conservan sus peanas originales de ébano y bronce dorado *La Educación de la Virgen* de Fortini, en el Museum für Angewandte Kunst (Colonia) y *San Luis con la corona de espinas* de Piamontini, en el Museo Nacional del Bargello (Florencia).



Fig. 16. El regreso del hijo pródigo, detalle de la firma y la fecha, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

Un grupo que representa a Jesuchristo convirtiendo a la Samaritana al lado de un pozo de veintidós pulgadas con la altura del terrazo, un Arbol gracioso inmediato al pozo, una escultura aunque moderna por prometer ser de Langarde o Vernino tiene bastante mérito, 6.000 (reales vellón).

Los escultores españoles que reconocieron las esculturas, Alfonso Giraldo y Bergaz y Domingo María Palmerani, a pesar de estar fechado y firmado en zona visible, atribuyen el grupo a Algardi (Langarde) o Bernini (Vernino), lo que demuestra que para estos escultores era una pieza de gran calidad.

La obra está firmada y fechada en la parte posterior del pilar donde se sienta Jesús, una zona más o menos visible, con la siguiente inscripción: «GIROLAMO/TICCIATI F. A. 1724».

A pesar de que Girolamo Ticciati fue un artista de éxito en su tiempo, este es el único ejemplo de bronce autógrafo conocido hasta el momento, salido de sus manos. Ya hemos comentado que los bronce y modelos de artistas florentinos de finales del siglo XVII y del siglo XVIII fueron utilizados en la fábrica de porcelana de Doccia. Pues bien, este tema fue pasado asimismo a porcelana, en algunos casos policromada, uno de cuyos ejemplares se conserva en una colección privada italiana de una gran calidad²⁵.

Girolamo Ticciati (Florencia 1676-1740) fue pintor, escultor y arquitecto, y desarrolló casi todo su trabajo en su ciudad natal. Son muchas las iglesias florentinas que guardan obras suyas. En la iglesia del Carmen se conservan dos bustos en mármol de la familia Marmi, uno de ellos en la Capilla de Santa María Magdalena de Pazzi. En la de Santa Croce realiza la figura de la Geometría para el monumento a Galileo; y en el Claustro de Santa María Novella, es obra suya el grupo de la Inmaculada Concepción.

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1822, este grupo figura decorando la Librería, en la Pieza catorce: «Un grupo de 23 pulgadas de alto incluso el terrazo estilo moderno; el Salvador y la Samaritana al lado del Pozo» y desde entonces ha permanecido en habitaciones privadas o particulares del Palacio Real de Madrid. Durante años pasó inadvertido e incluso se pensó que había desaparecido, pero en 1976, con motivo de una gran exposición sobre los últimos Médicis²⁶, fue localizado en las Colecciones Reales españolas, donde se conserva desde 1803.

El tercer grupo que permanece en España, en este caso en el Museo del Prado²⁷, es el de *Moisés y la zarza ardiente*, obra de Giovanni Camillo Cateni, fir-

25. D. Zikos, 2005, pp. 472-474 [op. cit. n. 21].

26. Gli ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze. 1670-1743, Florencia-Detroit, 1974, p. 424.

27. R. Coppel Aréizaga, Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII, Madrid, 1998, pp. 118-119; J. L. Sancho Gaspar, 2006, p. 84 [op. cit. n.1].



Fig. 17. El regreso del hijo pródigo, *The Detroit Institute of Arts*, n° 153, Detroit.



mado y fechado sobre la base en la parte posterior: «ION CAM. CATENI/ F.A. 1725» (Cat. E-289).

Es el último de los doce bronce de la serie y tuvo un proceso de elaboración más largo, pues según los documentos publicados por Casciu, se consignan varios pagos a Cateni por este bronce, uno en abril de 1724; y el último el 22 de enero de 1725²⁸. En la venta de París de 1803 se le describe con el número 17: «Un groupe de deux figures de 15 pouces de haut, représentant Dieu apparaissant à Moïse dans un buisson ardent... 401»²⁹.

En el Inventario de 1743 de los aposentos del Palacio Pitti se le sitúa en la estancia de la Porcelana, como ya hemos indicado al hablar de Cristo y la Samaritana: «Un Grupo di bronzo che rappresenta Dio Padre nel Rogo di fiamme ardenti; Opera di Gio: Cammillo Cateni, posa sopra un base di Ebano profilato di Cornicette di bronzo, con piedi, e quattro Cartelline simili di bronzo dorato», sin embargo no se le describe en el de 1761.

El tema de este bronce es un episodio bíblico poco frecuente en el campo artístico, casi siempre representado en pintura. La composición presenta un mayor movimiento y dramatismo que el resto de los grupos, de una gran teatralidad, introduciendo notas vegetales con la zarza y animales en la serpiente sinuosa del primer término. Es un bronce de buena ejecución y gran pericia técnica. Cateni (Florencia 1666-1733) se formó en el taller de Gian Battista Foggini, otro de los autores de dos de los grupos de la Electora Palatina (*David con la cabeza de Goliat* y *El Bautismo de Cristo*). Desarrolló casi toda su carrera en Florencia y estudió en la Academia Florentina en Roma bajo la dirección de Ciro Ferri y Ercole Ferrata. En 1687 regresó a Florencia y esculpió en mármol la figura de *San Francesco* en la capilla Feroni en la iglesia de la Annunziata. Formado bajo la estela de Soldani y Foggini, su obra también denota la influencia del barroco romano de Algardi y Ferrata y el gusto por el nuevo lenguaje de Rusconi.

En la relación de Paroy se le incluye en las obras de escuela romana con el número 39:

Un Grupo que representa quando se apareció Dios a Moisés, en una Zarza encendida de una escultura decente pero sus paños, aunque la composición es muy buena sus dobleces son muy mezquinos y duros, tiene de altura diez y ocho pulgadas...4.500 (reales vellón).

No aparece en el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1822 y hemos de esperar a la testamentaria de Fernando VII de 1834 para verlo descrito entre las obras pertenecientes a Su Majestad que se hallan en la Galería del Real Museo de Pintura y Escultura (Museo del Prado): «Un Grupo de bronce, de dos pies de altura, que representa cuando Dios hablo a Moisés sobre la zarza, que ardía y no se quemaba», valorado en 2.500 reales.

El cuarto bronce perteneciente a Anna María Luisa de Médicis, que fue adquirido por Paroy en París en 1803 y que llegó a la Colección de Carlos IV, representa *El regreso del hijo pródigo*. Al igual que todos los bronce de la Electora Palatina, está firmado y fechado, en este caso, en el lado izquierdo de la base: «ATONIO/ MONTAUTI / F.1724». Como ya publicara Casciu, el escultor reci-

28. S. Casciu, «Due episodi della scultura fiorentina del Settecento nel mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici», *Pargote*, 1986, 435, pp. 87, 97-98; D. Zikos, 2005, 13 y 32 [*op. cit.* n. 21]; y S. Casciu, 2006, pp. 314-315 [*op. cit.* n. 16].

29. F. Arquíe-Bruley, 1987, p. 41 [*op. cit.* n. 18].



Fig. 18. La Magdalena a los pies de Cristo en casa del Fariseo, porcelana blanca, Castello Sforzesco, Inv. P 138, Milán.

bió por este bronce 300 escudos el 23 de diciembre de 1724. El grupo estaba terminado el 18 de octubre, festividad de San Lucas, ya que fue exhibido en el claustro de la iglesia de la Annunziata de Florencia, en la tradicional exposición que organizaba la Academia de San Lucas³⁰. El bronce fue colocado en la Sala de Porcelana del Palacio Pitti, en los apartamentos de la Electora Palatina, y en el Inventario de 1743 se describe junto a *La Samaritana en el Pozo*, *Moisés y la zarza ardiente*, *La educación de la Virgen* y el *San Luis con la corona de espinas*: «Un Grupo di Bronzo, che rappresenta il Figlio Prodigo, che torna a Casa paterna, con altre figure, e veduta de' Architettura; Opera d'Antonio Montauti, posa sopra base simi-

30. S. Casciu, 1986, pp. 83-100 [op. cit. n. 28]; ídem, 2006, pp. 312-314 [op. cit. n. 16].

le alla sopradetta», es decir, una base de bronce dorado con cuatro cartelas de lo mismo, la misma peana que tenía el grupo de *Moisés y la zarza ardiente*.

El grupo fue pagado a Montauti el 23 de diciembre de 1724 y recibió 300 escudos por esta obra. Antonio Montauti (Florencia, ca. 1685-1743) se formó con Giuseppe Piamontini, otro de los escultores florentinos que trabajó en los grupos de la Electora Palatina (*El Sacrificio de Isaac y San Luis con la corona de espinas*). Se inició como medallista; en 1706 se matriculó en la Academia de Diseño de Florencia y en 1708 realizó una estatua para el jardín de la villa medicea de Lappoggi, ahora perdida. Hacia 1720 toda su actividad se centra en las obras en mármol y bronce de la iglesia de Santa María Maddalena de Pazzi. Se trasladó a Roma, donde en 1736 realizó el grupo de la *Pietá* para San Juan de Letrán y en 1740 regresó a Florencia.

En la venta realizada en París el 16 de abril de 1803 el grupo de Montauti se describe de la siguiente forma: «16. Un groupe de Quatre figures de 15 pouces de haut, représentant le retour de l'Enfant Prodigue chez son père... 720». Cuando fue tasado por los Escultores de Cámara de Carlos IV el 19 de noviembre de ese mismo año, hicieron la siguiente valoración:

Nº 40. Un grupo compuesto de quatro figuras representa el Hijo Prodigio, postrado a los pies de su Padre, figuras de diez y nueve pulgadas, buena escultura, particularmente el grupo de padre e hijo, una figura de atrás tiene un brazo roto, hay un árbol gracioso... 8.000 (reales vellón).

De los cuatro grupos del Palacio Pitti vendidos en París, es el grupo tasado con mayor valoración, tanto en la capital francesa, 720 libras, como en Madrid, 8.000 reales vellón.

En el Inventario de Escultura del Palacio Real de Madrid, realizado en 1822, no aparece descrito junto con los otros bronce que hemos mencionado. Actualmente se encuentra en el The Detroit Institute of Arts, y fue adquirido hacia 1976 en el mercado de arte londinense. Tiene pintado en letras doradas el número CIII, en el frente de la peana. Esto se ha interpretado como la cifra del Rey Carlos III de España según algunos investigadores³¹. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues se vendió en París junto con los otros tres grupos y esta forma de marcar no se observa en ningún bronce de los que aparecen en el Inventario de Carlos III. El número romano se corresponde con el número aplicado a las esculturas que tenían los Duques de Montpensier en el Palacio de San Telmo en Sevilla³². Según el inventario redactado y publicado en 1866, todas las esculturas están numeradas con números romanos y en el asiento número CIII se anota lo siguiente: «CIII.- *El Hijo prodigo*. Bronce. Alto 2 piés 3 pulgadas». Formaba parte de la decoración de la Galería Nueva de dicho Palacio, residencia oficial de los Duques desde 1848, Antonio María de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón, hija de Fernando VII³³.

Se da la curiosa coincidencia de que el Palacio de San Telmo contenía otras dos obras de Montauti, en el Salón de la Antecámara, en el piso alto: XLIV.- Busto en bronce de un caballero romano sobre pedestal de mármol, «Alto 1 pié 5 pulgadas y con el número XIV». Busto en bronce de una Señora romana, sobre pedestal de mármol, «Alto 1 pié 6 pulgadas», no localizadas en la actualidad.

De los doce grupos, es el bronce más elaborado, pues no solo se representa a

31. VV AA, *Catalogue of italian sculpture in The Detroit Institute of Arts*, Detroit, 2002, vol. II, pp. 70-72.

32. *Catalogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los serenísimos infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866-1867, p. 85. En el Archivo de Palacio se conserva una foto del Salón de Columnas o Galería Nueva del Palacio de San Telmo (Inv. nº 10169400), en donde se puede contemplar la Colección de escultura descrita en esta estancia, aunque no se llegan a reconocer los pequeños bronce. Solamente se pueden identificar los bustos de mármol, de bronce y hierro colado que se describen en el Catálogo.

33. En la testamentaria de Fernando VII de 1834 solo se puede identificar el grupo de Moisés y la zarza, que se transfiere al Museo del Prado. Es bastante probable que el bronce del Hijo Prodigio correspondiera al lote de obras de la Infanta Luisa Fernanda y por ello aparece años más tarde en su residencia de San Telmo, mientras que los otros dos corresponderían a su hermana Isabel II y permanecieron en el Palacio Real de Madrid.



Fig. 19. Galería Nueva del Palacio de San Telmo de Sevilla, donde se intuyen varias esculturas de bronce y donde estuvo colocado el bronce del Hijo Pródigo, AGP, Inv. n.º 10169400, Madrid, Patrimonio Nacional.

los actores de la escena, sino también el espacio donde tiene lugar la acción, basado en la parábola del Hijo pródigo en el evangelio de San Lucas (*LUC.* 15, 1-3, 11-32).

La referencia al paisaje y a la arquitectura confiere a este bronce un carácter pictórico, más que escultórico. Tenemos un árbol y plantas como en el grupo de la Samaritana o la Zarza ardiente, pero además Montauti ha añadido elementos arquitectónicos, como varios peldaños y la sección de una pilastra rota de la casa paterna.

Es un grupo de una gran complejidad en el sentido formal y también en el emocional: nuestra atención se mueve de figura a figura,

de la humildad del hijo pródigo a la compasión del padre, de la sorpresa del hermano mayor apoyado en la pilastra a la muda obediencia del sirviente que trae los mejores vestidos, haciéndonos volver de nuevo la mirada, con creciente compasión, al grupo principal del padre y el hijo recobrado³⁴.

Con toda probabilidad, los herederos de los Duques de Montpensier, afincados en París, vendieron el bronce del Hijo Pródigo en torno a 1958 y finalmente fue a parar a Detroit, siendo el único bronce, de los cuatro pertenecientes a la Electora Palatina, que no forma parte actualmente de las Colecciones españolas, a pesar de haber ingresado en la Colección Real con Carlos IV, gran mecenas y coleccionista, bajo cuyo reinado los Sitios Reales alcanzaron un lujoso amueblamiento con todo tipo de obras de arte, como los bronce que aquí presentamos.

34. J. Montagu, 1976, pp. 133-134 [*op. cit.* n. 17]. Se conserva una segunda versión de este bronce en el National Museum of Wales (Cardiff) con las mismas figuras, fundidas separadamente como en el grupo de Detroit, sin firmar y fechar. Carece también del elemento arquitectónico de la pilastra, y su base es más abierta y articulada, de gusto rococó. S. Casciu, 2006, p. 314 [*op. cit.* n. 16].

EXEQUIAS Y TÚMULO DE LA EMPERATRIZ DOÑA ISABEL DE PORTUGAL EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Antonio Joaquín Santos Márquez

Universidad de Sevilla

El tema de las exequias y los túmulos funerarios que acompañaban al fallecimiento de los miembros de la realeza ha sido siempre objeto de estudio, por la importancia que, en el ámbito de las fiestas y de las innovaciones estéticas, suponían las manifestaciones artísticas que se derivaban de los escenarios creados ex profeso para conmemorar estos acontecimientos. En España, desde el siglo XVI, y durante toda la Edad Moderna, se organizaron, en los templos mayores de todas las ciudades, grandes ceremonias funerarias en las que, además de desarrollarse una serie de ritos de exaltación y conmemoración de los relevantes personajes a los que se dedicaban, se levantaban unas escenificaciones acordes con los mismos, centrados, en la mayor parte de los casos, en los túmulos y decoraciones que transformaban los interiores de estos edificios. El significado de estas arquitecturas y decoraciones efímeras como triunfos sobre la muerte venía a reafirmar el carácter supremo de estos reales personajes, exaltación del poder establecido, a lo que los cabildos ciudadanos y catedralicios de todo el territorio nacional, en representación de lo más granado de la sociedad, no escatimaban esfuerzos y gastos en honrarlos y significarlos tal y como se merecían¹.

La tradición en Sevilla de estas exequias regias, y de sus manifestaciones artísticas en la Edad Moderna, se inicia, según se ha podido constatar por la documentación, desde los primeros años del Quinientos². Una ciudad enriquecida por su posición como Puerta y Puerto de Indias, capital económica del país, no podía hacer menos que manifestar su agradecimiento a sus gobernantes con grandilocuentes y monumentales exequias que venían a ser celebradas en su templo mayor, la Catedral. Reyes, Reinas e Infantes serán objeto de exaltación entre los muros del templo gótico, que verá transformarse en un complejo escenográfico donde lo fúnebre adquiriría un papel protagonista. En este sentido, serán famosas por su riqueza y magnificencia las exequias sevillanas dedicadas a Isabel de Portugal, María Manuela de Portugal, Carlos V y Felipe II, donde, desde la arquitectura efímera levantada para la ocasión, como el repertorio iconográfico y las ceremonias desarrolladas en torno a los mismos, fueron de las mejores que se llevaron a cabo en España³. Sin olvidar tampoco otras exequias que se celebraron durante los siglos XVII y XVIII, que convierten a Sevilla en uno de los centros de referencia para la investigación de estas manifestaciones artísticas y culturales, sobre todo

1. Sobre el tema que nos ocupa de los túmulos y las exequias reales en España existe una amplia bibliografía de la que destacaremos los siguientes títulos: A. Bonet, «Túmulos del emperador Carlos V», *Archivo Español de Arte*, núm. 33, 1960, pp. 55-66; J. M. Azcárate, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo XXVIII, 1962, pp. 289-296; J. J. Abella, «Túmulo de Carlos V en Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo XLIV, 1978, pp. 177-200; A. Allo, «Iconografía funeraria en las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica», *Cuadernos de Investigación, Historia*, tomo VII, 1981, pp. 73-96; ídem, «Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española», *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, núm. 1, 1989, pp. 89-104, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, 1993; J. Gallego, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, núms. 187-188, 1985, pp. 120-125; J. Arce, *Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988; J. Varela, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, 1990; F. Moreno, *Arte Efímero Andaluz*, Córdoba, 1997; M. J. Mejías, *Fiestas y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI*, Sevilla, 2002; A. Allo, J. F. Esteban, «El Estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 19, 2004, pp. 39-94.

2. Sobre los túmulos levantados en la ciudad de Sevilla durante el Quinientos debe consultarse V. Lleó, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979; R. Ramos, *Fiestas Reales Sevillanas en el Imperio (1500-1550)*, Premios de Investigación «Ciudad de Sevilla» 1986, Sevilla, 1989.

3. V. Pérez, «Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, núm. 185, 1985, pp. 149-176; A. Morales, «Glorias y honras de Carlos V en Sevilla», en *Seminario sobre arquitectura imperial*, Granada, 1988, pp. 148-157; B. Pozuelo, «El túmulo y exequias de Isabel de Valois en Sevilla (1568)», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, núm. 3, 1992, pp. 193-448.



Fig. 1. Atribuido a Alonso Sánchez Coello, Vista de la ciudad de Sevilla, hacia 1590, Museo de América, Madrid.

desde el punto de vista y en el contexto de la permanente evolución y vanguardia en las artes plásticas de cada época⁴.

El cometido de nuestro estudio se centra en una de las celebraciones lúgubres más renombradas del Quinientos, las regias exequias por la muerte de la Emperatriz Doña Isabel de Portugal, celebradas en la Catedral hispalense en 1539. Su importancia radica principalmente en ser las primeras que con un sentido totalmente renacentista tuvieron lugar en la capital andaluza. Tal y como ya expresara el Doctor Lleó Cañal en su estudio de las exequias del Renacimiento sevillano, en ella por primera vez se va a levantar un túmulo funerario de carácter monumental, además de adornarse el interior catedralicio siguiendo las nuevas pautas que imponía el humanismo italiano⁵. No obstante, lo que se conocía hasta el momento de esta conmemoración fúnebre era más bien poco⁶. Una somera y parca descripción, incluida en las relaciones de exequias del archivo catedralicio, era prácticamente lo único que se tenía hasta el momento sobre la misma⁷. Sin embargo, ahora estamos en condiciones de cambiar este triste panorama. La localización de una descriptiva y amplia relación sobre estas exequias en un libro de protocolos de 1539 nos permite hoy día profundizar mucho más en el tema. Desconocemos cuáles fueron las motivaciones del escribano Pedro Coronado el Viejo al tener el acierto de incluir, entre las múltiples escrituras que en ese año se estaban registrando en su escribanía, una crónica minuciosa de todo lo acontecido entre el 18 y 19 de mayo en la Santa Iglesia Catedral⁸. Posiblemente la admiración por tan ricas ornamentaciones y el asombro por tan alto túmulo, tal y como ya se conocía que había sido esta construcción, fueron las razones que llevaron al notario sevillano a plasmarlo con su pluma en el libro notarial que por fecha le correspondía;

4. J. M. Baena, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992.

5. V. Lleó, 1979, pp. 132-133, 180 [op. cit. n. 2].

6. Algunos detalles del proceso de organización de dicho festejo fueron aportados por R. Ramos, 1989, pp. 202-203 [op. cit. n. 2].

7. Anón. Memoriales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. Copiada en Sevilla año de 1698, fol. 148. Biblioteca Colombina, Sign. 59-1-3. [Véase documento 1 ●].

8. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, desde ahora AHPSe., SPNSe., Leg. 5861, oficio 10, libro único de 1539, ramo 22, fol. 12 v.3. [Véase documento 2 ●].



o quizá por mediación de alguno de los nobles o clérigos que participaron activamente en dichas celebraciones y que querían dejar constancia para la posteridad de tan solemne acto funerario⁹.

Así pues, y comenzando el relato de los hechos, más que conocida es la conmoción que causó en los reinos hispánicos la muerte de la Emperatriz. No fue menos en Sevilla, ciudad que había sido testigo de su enlace con el Emperador hacía sólo trece años y que aún recordaba la fastuosidad con que se desarrollaron las conmemoraciones en dicha ocasión. La llegada de la noticia de su muerte en Toledo el 1 de mayo de 1539 no tardó en ser recibida. El lunes 5 de mayo se acordó en el Cabildo catedralicio que el Arcediano de la Reina, Don Luis de la Puerta y Antolínez, el Prior, el canónigo Pedro Pinelo, el Licenciado del Corro, Don Baltasar del Río y el Mayordomo de Fábrica Don Juan de Moguer, se reunieran con los diputados de la ciudad para decidir todo lo que se debía preparar para la celebración de los funerales de la Emperatriz¹⁰. Todos estos ilustres personajes de la sociedad sevillana del momento acordaron que las honras fúnebres comenzarían el domingo 18 de mayo, por lo que todo debía ser organizado en apenas trece días. Los gastos generados por el escenario lúgubre que se decidió levantar corrieron a cuenta del Cabildo Municipal, o al menos eso se desprende de las maderas compradas por la ciudad a la Catedral y de la carencia de datos relativos a estas cuestiones en el libro de mayordomía catedralicio de este año¹¹.

El espacio elegido para su desarrollo fue el crucero de la Catedral, delante del Altar Mayor y entre los dos coros, como recoge la documentación. En este lugar se levantaría el túmulo funerario, discurriendo delante una larga vía fúnebre que partía desde la puerta de la Antigua hasta la Colorada, es decir, desde las dos puertas abiertas en la nave del transepto, las actuales de San Cristóbal y de la Concepción respectivamente.

Sobre el túmulo, hoy estamos en condiciones de afirmar que se trataba de una construcción plenamente renacentista y la primera de tipo torreado que se levantó en España. Si los diferentes estudiosos que hasta ahora han indagado en el tema intuían por diferentes razones la adecuación del «mui alto y bien artificiado» túmulo dentro de la estética plateresca, las descripciones que nos ofrece el escribano Pedro Coronado no dejan ninguna duda al respecto¹². Lo primero que hace a la hora de narrar todo lo acontecido en esos días en la Catedral es describirnos el túmulo como una construcción torreada «al romano». Poseía dos cuerpos decrecientes en altura, ambos de planta cuadrada, con cuatro pilares que sostenían una bóveda en el cuerpo inferior, y el superior, de aspecto arquitectónico similar, era el lugar que cobijaba la tumba simulada, dominando además, en toda esta estructura, el color negro propio de estas luctuosas conmemoraciones y producto del tapizado con telas y de la pintura que, como era costumbre, cubrían estas construcciones efímeras. Remataba la torre una estructura piramidal en forma de gradas donde se erigían las armas imperiales.

Con respecto a su apariencia externa, habría que señalar la alusión a los arcos sustentados por «soportes» que se disponían en los frentes del cuerpo superior, y que posiblemente se parecieran a aquellos arcos triunfales que ya se habían utili-

9. Este escribano estuvo al frente del oficio 10 ubicado en la calle Cabeza del Rey Don Pedro entre 1525 y 1542.

10. R. Ramos, 1989, p. 202 [op. cit. n. 2].

11. *Ibidem*.

12. V. Lleó, 1979, p. 180 [op. cit. n. 2]; R. Ramos, 1989, p. 202 [op. cit. n. 2].



Fig. 2. Tiziano, Retrato de Isabel de Portugal, 1548, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 415, Madrid.

zado en Sevilla desde años antes. Desafortunadamente, el cronista no menciona el tipo que seguían estos soportes, aspecto que sí se conoce en otros túmulos posteriores. Si tomamos como referencia el inmediato cronológicamente de María Manuela de Portugal, pudieron asimismo reproducir las columnas clásicas de variado formato que se emplearon en la Sacristía Mayor, obra que estaba concluyéndose en estos años y que son aludidas en las crónicas de este último túmulo¹³.

No cabe duda de que el túmulo debió tener medidas considerables, algo destacado por todas las descripciones, y que en ésta que analizamos queda enfatizada por los «tubos» que se le añadieron, y que, adheridos al retablo mayor, daban la estabilidad necesaria a tan alta construcción. Esta alusión nos plantea la duda sobre su ubicación, ya que lo habitual fue su apoyo en los grandes pilares del crucero, por lo que quizá se colocó en este mismo lugar, aunque adentrándose hacia el presbiterio, dejando parte del espacio del crucero para la consabida calle fúnebre que tendremos ocasión de analizar más adelante.

13. A. Allo, 1993, p. 206 [op. cit. n. 1].



Fig. 3. José Moreno Carbonero, *La conversión del Duque de Gandía*, 1884, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 6565, Madrid.

El calificativo de la época que declara su estética clásica y la composición arquitectónica aludida ponen de relieve que el diseño seguía los más decididos derroteros del Renacimiento. No debemos olvidar que la Catedral contaba ya con un monumento pascual «al romano» con arcos triunfales, mandado construir en 1531, con la consabida influencia que, desde los primeros momentos, estos tuvieron sobre los túmulos regios por su semejante significación triunfalista¹⁴. Además, ambas construcciones lignarias constatan la consolidación de la nueva estética en las artes sevillanas, llegada con las arquitecturas fingidas levantadas en la entrada del Emperador a la ciudad en 1526 y que tenían también el precedente en las arcadas que se erigieron con motivo de la entrada de Fernando el Católico en 1508¹⁵.

Pero sobre todo lo más importante de estas exequias fue la imposición en la ciudad de un nuevo modelo de escenografía. Hasta ese momento, estos festejos fúnebres se habían desarrollado según los usos y costumbres medievales. Es ahora cuando se decide levantar en la Catedral el primer túmulo funerario a la manera clásica y con total significación humanística. Con respecto a su creador, posiblemente fuese llevado a cabo por el arquitecto que en estos años tenía a cargo las grandes obras catedralicias y también participaba de las emprendidas en el Ayuntamiento. Como ya planteó en su momento el Profesor Ramos Sosa, no sería extraño pensar que su diseño fuese propuesto por Martín de Gainza, Maestro Mayor de la fábrica catedralicia¹⁶. Desgraciadamente, esta participación no podemos constatarla con ningún dato documental concreto, ya que, como

14. V. Lleó, «El monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI», *Archivo Hispalense*, núm. 180, 1976, p. 98.

15. J. Carriazo, *La boda del Emperador: notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla*, Sevilla, 1959; V. Lleó, 1979, pp. 167-173 [op. cit. n. 2].

16. R. Ramos, 1989, pp. 210-211 [op. cit. n. 2].



Fig. 4. Crucero y nave del transepto de la Catedral de Sevilla, lugar donde se desarrollaron las exequias de Isabel de Portugal.

dijimos, los libros de mayordomía catedralicios nada dicen sobre los gastos que tuvieron estas obras al ser costeadas, como era costumbre, por el Cabildo Municipal, actas que tampoco expresan estos menesteres, que sin duda serían bastante aclaratorios. Si se estuviera en lo cierto, no podríamos titubear sobre su apariencia plenamente clásica, tal y como delatan sus intervenciones arquitectónicas catedralicias más notables¹⁷.

El único túmulo plenamente renacentista, conocido hasta el momento, de estas exequias regias es el que se levantó en la Capilla Real para la llegada de los restos de la Emperatriz a la ciudad de Granada. Fue diseñado por Pedro Machuca, y se conserva un rasguño que nos facilita en mucho recrear la imagen que tuvo la arquitectura diseñada por este artista¹⁸. Repitiendo las palabras del

17. A. Morales, «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», en J. M. Benjumea (coord.), *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991 (2ª ed.), pp. 190-197.

18. M. Gómez Moreno, *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1947, pp. 137-138, 233-235; A. Bonet, 1960, pp. 57-58 [*op. cit.* n. 1]; A. Alló, 1993, pp. 177-181 [*op. cit.* n. 1]; M. A. Zalama, «En torno a las exequias de la princesa doña María Manuela de Portugal en Granada y la intervención de Pedro Machuca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 62, 1996, pp. 307-316.



Profesor Bonet Correa, representaba en la España de la época la aplicación de los principios vitrubianos en su total plenitud, reproduciendo un baldaquino clásico muy purista. No obstante, creemos que esta tipología está más arraigada en la tradición, añadiendo además su poca repercusión posterior en tierras hispanas. Tan sólo recordar algunas de las decoraciones efímeras medievales que se habían realizado en la capital andaluza para comprobar cómo este modelo de baldaquino había sido ya utilizado. Se conocen, por ejemplo, las crónicas sobre las exequias de Juan II en 1454, donde se alude a la realización de unas andas con una pirámide superior cubierta de luces que cobijaba la cama o ataúd simulado del difunto¹⁹. A pesar de ello, no hay duda de su importancia y novedad desde el punto de vista arquitectónico, ya que Machuca supo imprimirle ese clasicismo manierista propio de sus obras, algo del que presumiblemente carecía el sevillano, el cual, sin embargo, tendrá una mayor repercusión desde el punto de vista tipológico en el panorama de las futuras arquitecturas efímeras hispanas del siglo²⁰. De hecho, como dijimos en un principio, se puede considerar el primero de este género de estética renacentista levantado en España, y modelo para los posteriores construidos en Sevilla a partir de este momento. No hay que olvidar que será de nuevo este tipo torreado el que se empleará dieciséis años después en el túmulo para las exequias de María Manuela de Portugal en la Catedral hispalense, hasta el momento considerado el iniciador de esta modalidad, al igual que en el del Emperador, así como los que luego se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo²¹. Así, la torre de planta cuadrangular y con un alzado de dos cuerpos decrecientes fue el modelo utilizado en las exequias de 1545, posiblemente diseñado por el mismo artista que éste de la Emperatriz y quizá reutilizando las mismas trazas, como sucedió con Machuca en Granada. También lo será el del Emperador en 1558, obra del afamado arquitecto Hernán Ruiz II, al igual que otros conocidos en España, como el bien ilustrado de Valladolid²². Además, no sólo tendrá su repercusión en territorio peninsular, sino que este tipo será el elegido en Hispanoamérica, sobre todo si consideramos el túmulo levantado en honor a Carlos V en México, o los realizados durante el siglo XVII en el Virreinato del Perú²³. Pero de esta tipología también encontramos antecedentes medievales en Sevilla, o al menos eso es lo que se deduce de los datos tenidos referentes a las exequias reales por la muerte de la Reina vieja, Doña Isabel, en 1497, en las que se alude a la construcción de un «torreón de madera», aunque su estética y dimensión nada tuvieran que ver con el túmulo clásico que estamos analizando²⁴. Asimismo, la adopción de este modelo pudo estar vinculada a la consolidación del tipo turriforme para las custodias eucarísticas que ahora se estaban realizando para algunas instituciones sevillanas. Las creaciones plenamente renacentistas del platero cordobés Juan Ruiz (h. 1490-1550), en Sevilla desde 1528, y singularizada en la capital hispalense por la desaparecida del convento de San Pablo, pueden servirnos de ejemplo para comprobar la afortunada consolidación de estos triunfos eucarísticos que, como se ha podido constatar, también incidieron notablemente en la experimentación arquitectónica del Renacimiento²⁵.

19. A. R. Romero, *Las fiestas en Sevilla en el siglo XV*, Madrid, 1991, p. 59.

20. A. Alló, 1993, p. 205 [op. cit. n. 1]; J. M. Baena, 1992 [op. cit. n. 4].

21. A. Alló, 1993, pp. 200-207 [op. cit. n. 1]; «Exequias del Emperador Carlos V en la Monarquía Hispánica», en M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, pp. 261-281.

22. A. Bonet, 1960, pp. 58-64 [op. cit. n. 1]; V. Lleó, 1979, pp. 243-244 [op. cit. n. 2]; R. Ramos, 1989, pp. 206-208 [op. cit. n. 2]; A. Morales, 1988, pp. 148-157 [op. cit. n. 3].

23. A. Alló, 2000, pp. 279-281 [op. cit. n. 21]; M. J. Mejías, 2003, pp. 39-44 [op. cit. n. 1].

24. A. Romero, 1991, p. 60 [op. cit. n. 19].

25. M. J. Sanz, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000, pp. 72-90; A. Morales, «La otra arquitectura», en *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Cat. Expo., P. Salmerón (com.), Catedral de Jaén, 1992, pp. 183-211.



Fig. 5. Domenichino, Exequias de un emperador romano, 1638, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 02926, Madrid.

Entre los elementos escultóricos que se disponían en el túmulo, en la descripción se destacan los caballeros y los maceros que en un número de cuatro se erigían en ambos pisos respectivamente. Los caballeros, situados en las esquinas del cuerpo inferior, portaban estandartes negros donde se dibujaban las armas del Imperio y Portugal, enmarcando los arcos que se levantaban en los frentes, que eran iluminados por castillos de luces compuestos por estructuras torreadas con ocho hachas. En el cuerpo superior, y en una ubicación similar, se erigían los Reyes de Armas con sus mazas y revestidos probablemente con dalmáticas, donde aparecía de nuevo la heráldica imperial, escoltando el simulado féretro de la Emperatriz, dispuesto en el centro bajo la bóveda superior y con el preceptivo paño de brocado negro, además del almohadón y la corona, tal y como se acostumbraba en tan insignes simulacros. Un criterio muy parecido fue seguido en los de María Manuela de Portugal y Carlos V, aunque eran elementos tradicionales en las honras fúnebres medievales sevillanas. Por ejemplo, caballeros y maceros también los hallamos flanqueando el túmulo en las referidas exequias de Juan II²⁶.

Sobre los ángulos de este segundo cuerpo se erigían cuatro banderolas, elemento igualmente muy común en estas exaltaciones de poder. Cuando nuestro escribano habla de estas banderas alude a que se acompañaban de una rueda y que veremos cómo será un elemento importante dentro de la iconografía renacentista que se plantea en el túmulo. Más banderas ondeaban sobre el graderío del chapitel que remataba la estructura, escoltando las armas del Imperio, con el águila

26. A. Romero, 1991, p. 59 [op. cit. n. 19].



bicéfala y la corona imperial, así como el llamado «torbellino» de cuatrocientas velas, que iluminaban tanto las partes altas como las bajas de tan relevante arquitectura.

Ciertamente, toda esta decoración escultórica y la luminaria que iba pareja a su arquitectura fueron bastante frecuentes en estos túmulos regios. Basta con remitirse a los levantados en honor a su marido años después, para comprobar que será éste el esquema que se consolida como el más idóneo para adornar estos triunfos fúnebres. Esta profusión de candeleros también se dispuso en los que se levantaron en Valladolid y Bruselas, recordando en todos ellos aquellas piras ardientes medievales²⁷. Sin embargo, fue algo que se mantuvo en el Renacimiento y se repitió en la mayor parte de los construidos en Sevilla, como se atestigua con los de María Manuela de Portugal, Carlos V y Felipe II, ya a finales de la centuria.

Igualmente la multiplicación de heráldicas alusivas a su condición regia fue una constante en estas construcciones renacentistas. La exaltación del Imperio quedaba patente no sólo con esta torreada estructura sino sobre todo en la reiteración de las armas imperiales, tanto de Carlos como de Isabel, y cuya evidencia se plasmaba en el monumental escudo que lo remataba. Este mismo esquema de coronación con la heráldica imperial de gran tamaño, visible desde cualquier ángulo del espacio reservado para tan luctuoso rito, será repetido en muchos de los túmulos erigidos en las exequias de Carlos V, como en los aludidos de Valladolid y México²⁸.

Delante de esta altísima torre estaba dispuesta la vía fúnebre que, como quedó dicho anteriormente, discurría desde la Puerta de la Antigua o del Alcázar, que es como se menciona en la crónica del escribano, hasta la Puerta Colorada. Se trataba de una tarima alzada cubierta por paños negros que se adornaban con pinturas doradas, posiblemente reproduciendo los grutescos y candelieris propios de la época. También, y como será habitual en estas escenografías, se acompañaban de hachas encendidas, que sumaban un total de seiscientas en los dos andenes que enmarcaban la calle enlutada, y de pinturas alegóricas que colgaban de los pilares que conducían hasta el crucero. Este último elemento es muy importante, ya que será en estas exequias cuando por primera vez se utilizará una iconografía de carácter simbólico. De hecho, en el centro aparecía la Muerte rindiendo la corona a Dios, acompañada de un letrado en el que se leía: *Tuli diadema de capite eius et attuli ad te Dominus meus (II Re. 12, 30)*. Lienzo que se ha interpretado como una posible representación de la Emperatriz y que conectaría con la tradición medieval de la *Danza de la Muerte*²⁹. Asimismo, esta representación puede ser interpretada como la reproducción de una calavera, aludiendo así a la caducidad de la vida, incluso a la de tan elevada dignidad imperial, cuyas grandezas devolvía a la divinidad³⁰. Le acompañaban otros lienzos en los que se reproducían las Virtudes Cardinales y Teologales, iconografía que durante el Renacimiento se hará habitual en estas manifestaciones lúgubres y que son consideradas como normas inherentes al buen cristiano cuya práctica contribuía al alcance de la vida eterna³¹. No se menciona nada sobre la manera de presentación y la disposición de estas pinturas, aunque la calificación de nuestro escribano como de *muy a lo natural* nos

27. A. Bonet, 1960, pp. 65-66 [op. cit. n. 1].

28. *Ibidem*.

29. R. Ramos, 1989, p. 203 [op. cit. n. 2].

30. A. Alló, 1993, p. 207 [op. cit. n. 1].

31. Dichas Virtudes aparecían igualmente en el túmulo de María Manuela de Portugal y de Carlos V. V. Lleó, 1979, pp. 133-134 [op. cit. n. 2]; A. Alló, 1993, pp. 204, 207 [op. cit. n. 1]; A. Alló, 2000, p. 272 [op. cit. n. 21].



Fig. 6. Lucas Cranach el Viejo, Retrato del Emperador Carlos V, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Fotografía: José Loren.

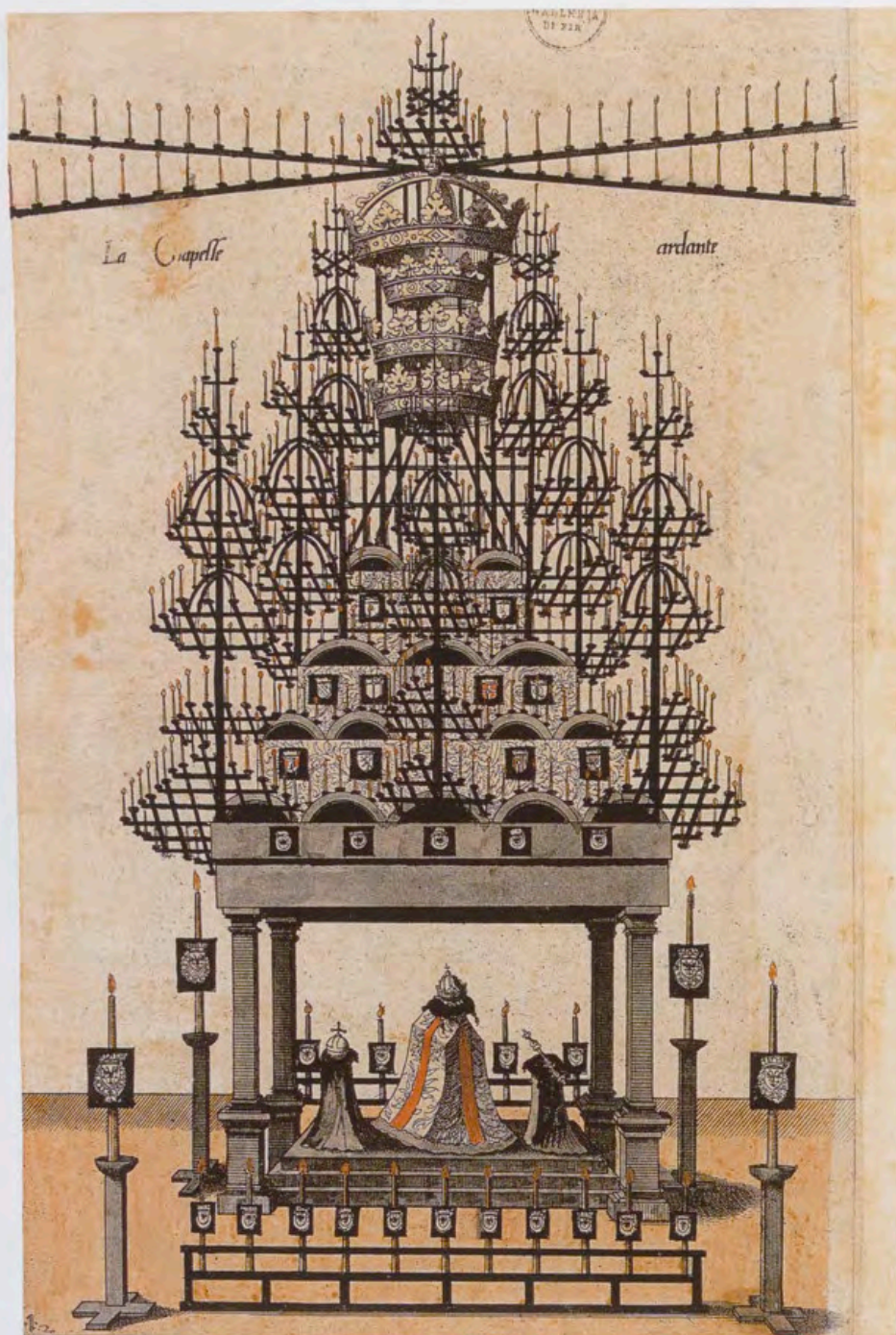


Fig. 7. Túmulo funerario de Carlos V de Bruselas, Museum Plantin-Moretus / Prentenkabinet, Antwerp – UNESCO World Heritage.

induce a pensar que se trataba de representaciones a la manera clásica, quizá realizadas por alguno de los pintores de origen flamenco que habían traído la nueva estética a la pintura sevillana³². El número de siete de estos lienzos hace que planteemos la hipótesis, tal y como sucedió en otras ocasiones, de que el octavo lugar fuese ocupado por la representación aludida de la Muerte, la más cercana al túmulo, y así, dispuestas en la calle funeraria y en número de cuatro, enmarcarán la enlutada torre. El repertorio iconográfico se completaba con otra inscripción latina en la que se leía *Et audite ium ea Universi qui sugetis super eam (Is., 66)*, la cual posiblemente, al igual que sucediera con el túmulo de Granada, recorriera el friso medianero del templete³³. De nuevo, esta alusión epigráfica es una clara exaltación a la categoría imperial de la difunta.

32. Quizá interviniese Pedro de Campaña, que trabajaba desde 1537 en la Catedral. E. Valdivieso, *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 2002 (3ª ed.), p. 69.

33. A. Alló, 1993, p. 179 [op. cit. n. 1].

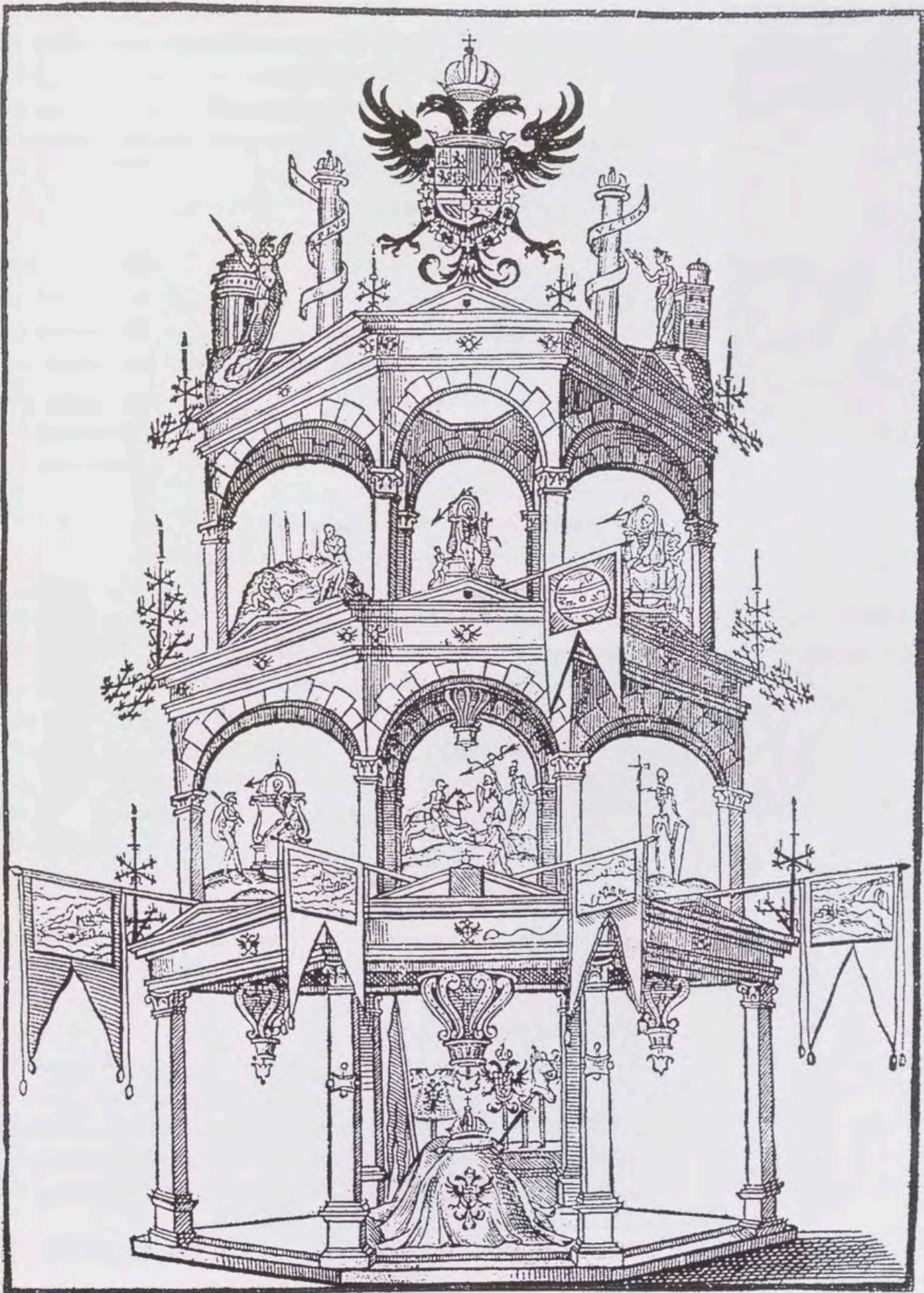


Fig. 8. Túmulo funerario de Carlos V en Valladolid, en Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *Túmulo Imperial adornado de Historias y Letrados y Epitaphios en prosa y verso latino*, Valladolid, 1559, Real Biblioteca, Sign. IX/6269 y MC/1221, Madrid, Patrimonio Nacional.



Igualmente, colgada de la bóveda del segundo cuerpo y rodeada por las banderolas, aparecía una rueda *a manera de sacar naos de río*. Éste es un elemento que también se utilizó en el túmulo de María Manuela de Portugal en 1545, aunque en esta ocasión colgando de la bóveda del cimborrio, el cual ha sido interpretado como una alegoría de la corona celeste, introducida por influencia flamenca en las exequias reales femeninas desde principios del siglo XVI, y que en España también se utilizaron en Toledo y en Granada para esta misma ocasión, aludiendo al triunfo de la Emperatriz al alcanzar la vida eterna³⁴.

Este programa iconográfico, como fue habitual en los túmulos levantados en el Renacimiento sevillano, pudo salir de la mente de algunos de los destacados diputados que habían sido escogidos para organizar esta fiesta luctuosa. En concreto ya se apuntó la posibilidad de que, por la importancia cultural en su época, tuviesen un peso específico en esta escenificación simbólica el canónigo Pedro Pinelo, que había participado en la organización de las Bodas del Emperador en 1526, y el Obispo de Escala, Don Baltasar del Río, mecenas que patrocinaba concursos literarios y justas poéticas³⁵.

Finalmente, como ya tuvimos ocasión de comentar en un principio, las exequias se iniciaron en la tarde del domingo 18 de mayo y continuaron el lunes 19. En ellas participó lo más granado de la sociedad sevillana. Hubo una gran afluencia de personalidades, encabezadas por una de las más ilustres de la nobleza, Don Fadrique Enríquez, primer Marqués de Tarifa, además de corporaciones, gremios y de todas las órdenes religiosas y clero de la ciudad. Para su disposición en el interior catedralicio, hubo que traer más escaños y bancos de otras iglesias, que se cubrieron con los acostumbrados paños negros³⁶. Todos vestían de riguroso luto. El cortejo funerario se inició con la llegada del regimiento de la ciudad, caballeros y ciudadanos, seguidos de las órdenes mendicantes, que, igualmente enlutados, entraron en procesión a la Catedral. Para cobijar a todo este clero y mejorar el desarrollo litúrgico que se había ideado, se acondicionaron las capillas menores del templo, para así organizar con toda solemnidad una intensa vigilia, en la que se dijeron múltiples misas por el sufragio del alma de la Emperatriz. El colofón de estas exequias fue la función principal que se llevó a cabo en el Altar Mayor el lunes 19, con una misa solemne en la que el Doctor Constantino de la Fuente dio un celebrado sermón³⁷.

Y, tras todo este relato de las exequias reales en honor a la Emperatriz Isabel de Portugal, tan sólo nos queda reafirmar su importancia en el panorama artístico del momento, sobre todo por su influencia en estas ceremonias lúgubres que se harán durante el siglo XVI en España e Hispanoamérica, y en especial, por el modelo de túmulo torreado y por su programa iconográfico de un claro sentido simbólico.

34. *Ibidem*, p. 207.

35. R. Ramos, 1989, p. 202 [*op. cit.* n. 2].

36. *Ibidem*, p. 203.

37. V. Lleó, 1979, p. 133 [*op. cit.* n. 2].

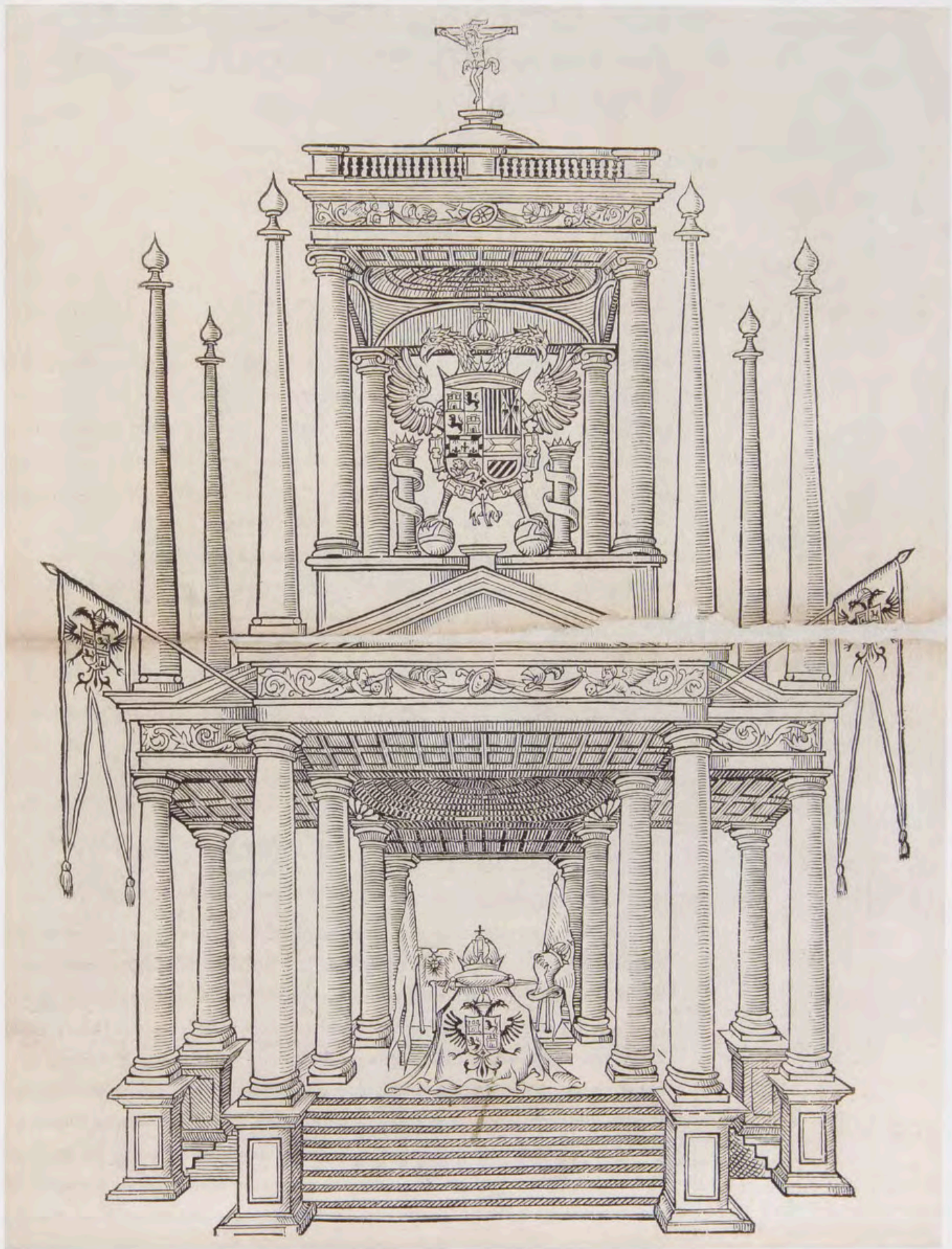


Fig. 9. Tímulo de Carlos V en México, en F. Cervantes de Salazar, Tímulo Imperial de la Gran Ciudad de México, México, 1560, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense, BH FLL 29563, Madrid, Fotografía: Pablo Linés Vinuelles.

LOS DISEÑOS DEL SITIO REAL DE RIOFRÍO EN LA COLECCIÓN RABAGLIO

Juan Francisco Hernando Cordero

En todo proceso de recreación histórica de la construcción de una residencia palatina, resulta de trascendental importancia la existencia de una documentación gráfica que venga a ilustrar y a plasmar visualmente lo relatado en las fuentes escritas. Su relevancia es todavía mayor cuando el complejo arquitectónico, paisajístico y urbano no llegó a realizarse, no se conserva o ha resultado alterado, estética o espacialmente, a lo largo del tiempo.

En el caso del Sitio de Riofrío, las circunstancias políticas y personales relacionadas con la Reina Viuda Isabel de Farnesio propiciaron su gestación, su diseño, el proceso de apropiación territorial, el inicio de los trabajos, el declinar de la obra y el abandono definitivo de la misma tras su fallecimiento; todos estos acontecimientos tuvieron lugar entre 1751 y 1767.

Aunque se conocían descripciones de todo este conjunto residencial en la historiografía documental, no sucedía lo mismo con el conjunto de planos, diseños, alzados y diferentes propuestas planteadas por el arquitecto Vigilio Rabaglio.

Esta situación generaba un importante vacío a la hora de reconstruir, sobre todo, el proceso de gestación y de planteamiento del nuevo Sitio, así como su comparación entre lo diseñado, lo finalmente realizado y lo conservado en la actualidad.

Sin embargo, este panorama cambió radicalmente cuando en 1995 el Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, adquirió en una subasta de arte en Suiza una colección de planos, diseños y bocetos, que fue denominada como «La Colección Rabaglio»¹.

Compuesta de 460 obras sobre papel verjurado, esta Colección viene a revelar el ideario artístico de los hermanos Pietro y Vigilio Rabaglio, realizados durante su estancia en España, donde abundan dibujos de arquitecturas, trazas de altares y retablos, motivos ornamentales, estarcidos, academias y unos cuantos manuscritos, que fueron clasificados y catalogados por los investigadores del Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución donde se encuentran depositados².

Esta Colección alberga catorce diseños relacionados con el proyecto de Riofrío y constituyen la aportación documental gráfica más importante para el estudio y la investigación de este proyecto palacial.

1. A. Bonet Correa, «Vigilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda D^a Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal Don Luis Antonio de Borbón», *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos: Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Cat. Expo., Madrid, 1997, p. 15.

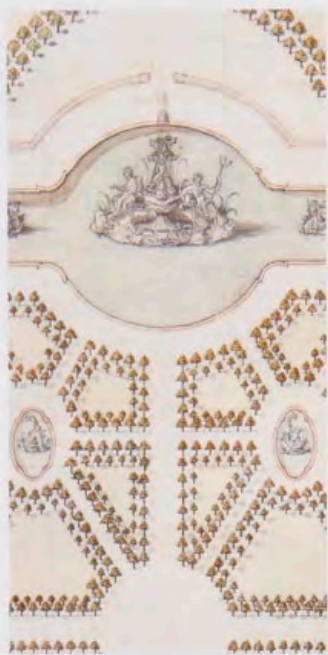
2. I. Azcárate Luzán, «La Colección de Dibujos», 1997, pp. 123-129 [*op. cit.* n. 1].



Fig. 1. Plano topográfico del Real Sitio y coto cerrado de Riofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P 29, Madrid.

Son diseños de gran formato y con gran profusión de detalles, preparados para mostrar al comitente, de un modo claro y atractivo, el pensamiento del artista. Se encuentran en perfecto estado de conservación y fueron realizados a lápiz negro, delineados a tinta china o sepia y lavado, con aguadas, ya para dar efectos volumétricos de luces y sombras como en el caso de los alzados, o para indicar el espesor de los muros en las plantas.

Sin embargo, es preciso matizar que se trata de los dibujos que el arquitecto se llevó consigo a su patria natal cuando abandonó España en torno a 1760, y constituyen la prueba de su trayectoria profesional en la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio. Por tanto su trascendencia viene dada porque son los únicos conocidos; falta por aparecer o por localizar el grueso de diseños que fue obligado a dejar



a sus sucesores en el cargo, así como los que estos tuvieron que realizar hasta la paralización del proyecto a la muerte de la Reina en 1766.

Su estudio y su análisis pormenorizado resultan obligados para obtener un punto de vista y definir de una manera muy aproximada, pero siempre sesgada por su reducido número, las propuestas y los planteamientos iniciales de Vigilio Rabaglio.

Junto a estos diseños redactó el *Plan general del Sitio de Riofrío*³ en el que enumeraba todas y cada una de las arquitecturas que conformaban su proyecto, explicando someramente su funcionalidad y su ubicación.

Al mismo tiempo también describió, en su *Plan general de aposentamientos*⁴, la distribución espacial y funcional de cada una de las plantas y *mezzaninis* en las que se articularía el Palacio.

Del análisis de este conjunto documental, gráfico y escrito, es posible plantear la recreación del proyecto palatino que diseñara Rabaglio, como forma de exaltación de la magnificencia y del nuevo papel de representación política de Isabel de Farnesio, rivalizando directamente con el proyecto del Palacio Nuevo que Sachetti estaba ejecutando ahora para el Monarca Fernando VI.

SU AUTOR, VIGILIO RABAGLIO

Vigilio Rabaglio nació en Gandria el 23 de septiembre de 1711, en la región del Ticino, un pequeño territorio ubicado entre Francia, Suiza e Italia y flanqueado por los Alpes. Formado dentro de la tradición de Filippo Juvarra y de Guarino Guarini, es enrolado como Maestro de Obras, en 1737, por el Conde de Roca, encargado de contratar artistas para el Marqués de Scotti, con objeto de trabajar en los nuevos proyectos residenciales de Felipe V e Isabel de Farnesio⁵.

Su carrera artística en España siempre estuvo supeditada a este Consejero de la Reina, Anibale Scotti, su hombre de confianza y diletante en cuestiones estéticas, además de Ayo del Infante Don Luis. Él fue quien le trajo de Italia, le situó como uno de los cuatro capomastros ayudantes de Juan Bautista Sachetti en el proyecto del Palacio Nuevo de Madrid, junto a José Lezén, Pietro Frasca y Juan Tami, y paralelamente le proporcionaría numerosos trabajos en los proyectos arquitectónicos relacionados con el Cardenal-Infante Don Luis.

Formó parte de un grupo de artistas italianos opositor de las ideas y propuestas de Sachetti, denominado el «Clan Scotti», liderado por Santiago Bonavía, en el que se formaría de una forma práctica en los principios de la arquitectura y del que conformaría todo su ideario artístico.

Su carácter orgulloso, pretencioso, ansioso de reconocimiento profesional, le generó numerosos problemas tanto con subalternos como con Sachetti, hasta el punto de llegar a ser expulsado de la obra del Palacio Nuevo en 1748.

A partir de este momento sus proyectos y trabajos se encasillaron exclusivamente en los encargos de la órbita de Isabel de Farnesio y del Cardenal-

3. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, San Ildefonso, caja 1/14, *Relación del plan general de la obra y Real Fábrica ideada por el arquitecto Vigilio Rabaglio de construirse en las cercanías del Real Bosque de Riofrío*.

4. AGP, Sección Administrativa, caja 1.279/2, *Plan de Aposentamientos repartido sobre los dibujos o planos hechos por D. Vigilio Raballo y dados para la fábrica en las cercanías del Real Bosque de Riofrío*.

5. S. Sugranyes Foletti, «Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino», 1997, pp. 40-69 [op. cit. n. 1].

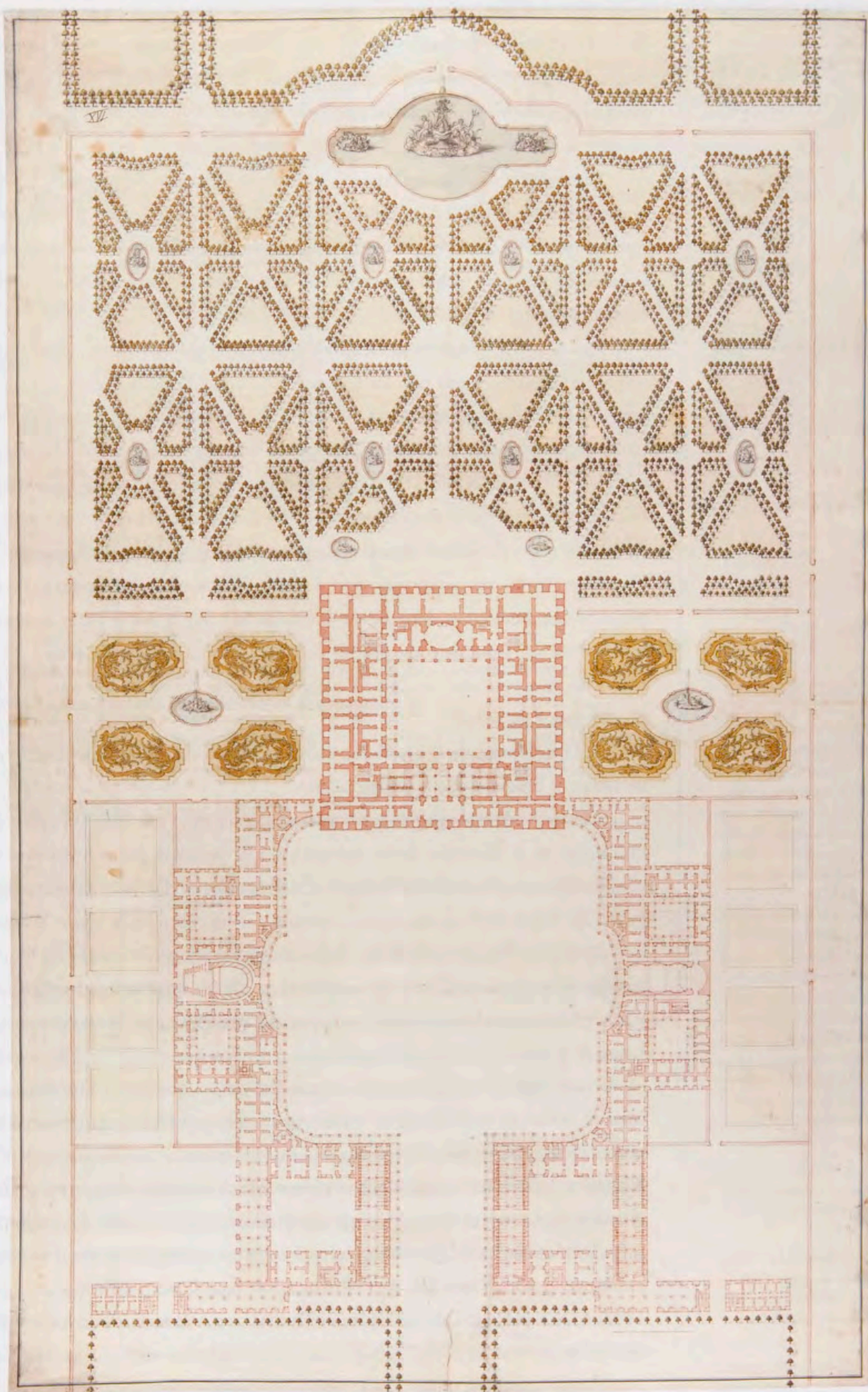
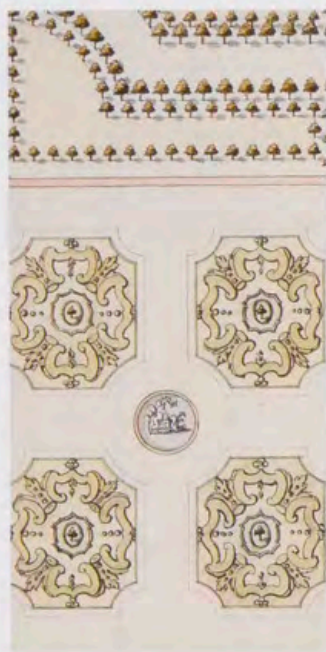


Fig. 2. Proyecto general del Real Sitio de Riofrio, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P 30, Madrid.



6. AGP, Expedientes Personales, caja 861/33, Carta de Juan Cascos Villademoros a Vigilio Rabaglio, en la que Isabel de Farnesio le concede la licencia para abandonar la obra de Riofrío, por no aceptar el arquitecto el sueldo que se le propone, en San Ildefonso a 16 de febrero de 1753:

«Señor mío enterada la Reina mi ama y señora de las pretensiones de Vm y de que no puede continuar en servir a S.M en la obra de Riofrío por los 400 doblones anuales que se dignó señalar a Vm de sueldo; se ha servido mandarme decirle le concede S.M la licencia que pide y de su Real Orden lo participo a Vm para que pueda partir cuando quiera respecto de estar enteramente satisfecho. Dios Guarde a V.M. Como deseo S. Ildefonso».

7. AGP, San Ildefonso, caja 13.591, Carta de Rabaglio a Cascos Villademoros de 2 de febrero de 1753. [Véase 6].

8. AGP, San Ildefonso, caja 13.593, *Recibí del finiquito señalado a Vigilio Rabaglio por sus trabajos en Riofrío*, 1753, 11 de febrero, San Ildefonso. [Véase 6].

9. AGP, San Ildefonso, caja 1/14, *Memoria de los planos entregados a Francisco de Vidarte por Vigilio Rabaglio, el 11 de febrero de 1753 en San Ildefonso*. [Véase 6].

Infante Don Luis, centrándose sobre todo en el que sería su gran proyecto «El Sitio de Riofrío». Rabaglio pensó que su nombramiento como «arquitecto y diseñador» de este nuevo complejo palacial le equiparaba a artistas de primer nivel como Sachetti y Bonavía, por lo que desde el primer momento pretendió ese reconocimiento público y también económico.

Sin embargo, el fallecimiento de su protector, Anibale Scotti, en 1752, dificultó enormemente este papel demandado por Rabaglio, y le dejó en una difícil posición, ya que, aunque había sido elegido como «Arquitecto Director» de todo el conjunto, no se le había asignado un sueldo y no se sentía a gusto con el equipo de ayudantes que le habían impuesto.

Esta situación potenció su carácter difícil, receloso y prepotente, y le generó enemigos y opositores, tanto con los hombres de confianza de la Reina, el Juez Veedor Juan de Berrueta y el Secretario de Isabel de Farnesio, Juan Cascos Villademoros, como con el Medidor, Juan de la Calle, su Ayudante Carlos Frasuquina o los encargados de la Maestranza de Riofrío. Su salida del proyecto era cuestión de tiempo y los acontecimientos se precipitaron en febrero de 1753 al no aceptar el salario que se le ofreció de 18.000 reales de vellón⁶. Esta propuesta resultó inaceptable para Rabaglio.

Él pretendía ser reconocido como único Director plenipotenciario de todo el proyecto arquitectónico, dejar de ser cuestionado y supervisado y que se le reconociera como un arquitecto de primer orden, al que se le debería poner un salario digno de su cargo, que no podría bajar prácticamente del doble que le ofrecían, 35.000 reales de vellón⁷.

El 11 de febrero de 1753, Vigilio Rabaglio abandonaba la obra de Riofrío después de recibir el finiquito que le correspondía⁸.

La marcha de Rabaglio no suponía el abandono de su proyecto, tan sólo constituía un cambio en la dirección de los trabajos y en las personas que coordinarían todo el conjunto, ya que el tesinés fue obligado a dejar todos sus diseños y proyectos ya aprobados por Isabel de Farnesio, como condición para el cobro de lo que se le adeudaba⁹.

Todos los dibujos y planos que dejó estaban firmados, y la relación de los mismos, paradójicamente, viene a coincidir exactamente con los que Rabaglio se llevó consigo y que en la actualidad conforman la Colección que lleva su nombre, pero que, a diferencia de los que entregó, están sin firmar.

No se conoce aún el paradero del material gráfico que dejó Rabaglio a sus sucesores en la dirección de las obras, ni tampoco las escasas variaciones o incorporaciones que se incluyeron en sus proyectos, por lo que el análisis de los diseños de la *Colección Rabaglio* y de las construcciones que se conservan constituye la única fuente gráfica para el análisis y el conocimiento del lenguaje estético y artístico de este complejo palacial.

Tras la marcha de Rabaglio, su hasta entonces ayudante, Carlos Frasuquina, fue el elegido por el Secretario de la Reina, Don Juan Cascos Villademoros, y por el Veedor Don Juan de Berrueta, para continuar con la dirección de los trabajos, sin apenas variaciones.

A partir de este momento se continuó el proyecto sin que surgieran nuevas desavenencias ni problemas entre los Maestros asentistas, los Directores de las obras, el Veedor y el Secretario de Isabel de Farnesio, por lo que se puede afirmar

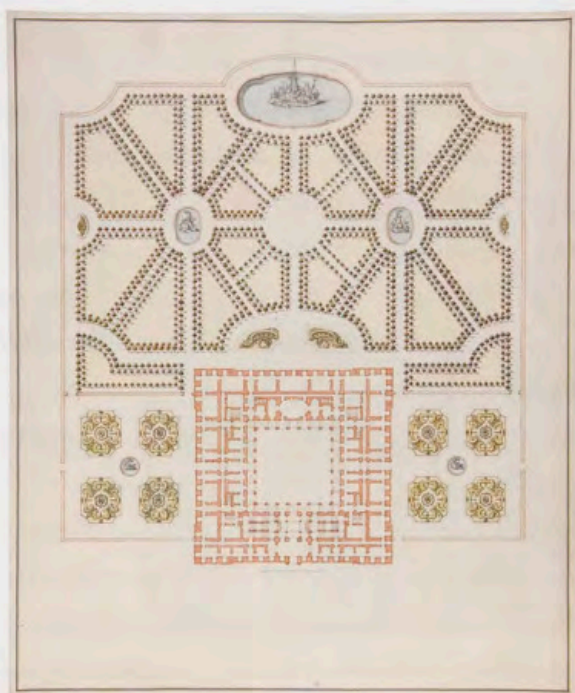


Fig. 3. Plano general del Palacio y jardines de Riofrío, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P 33, Madrid.*

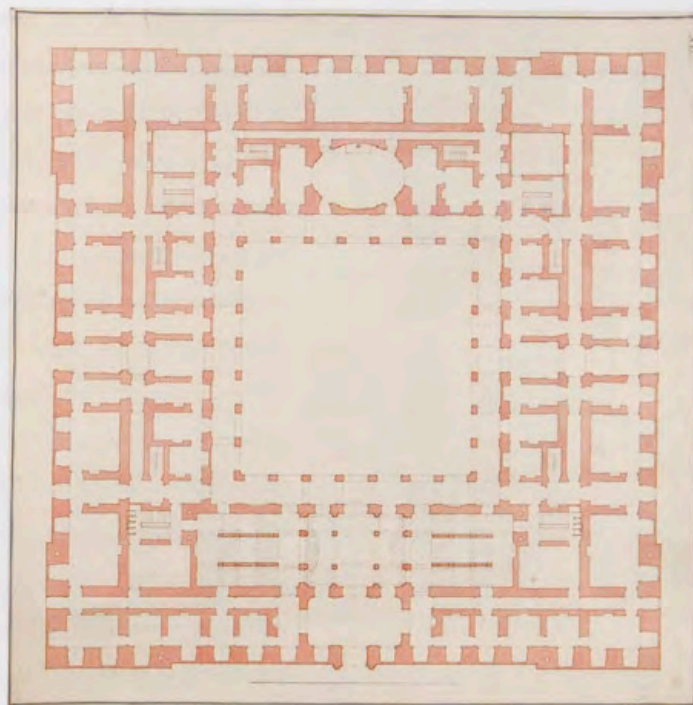


Fig. 4. Planta baja del Palacio de Riofrío, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P 34, Madrid.*

que con la marcha de Rabaglio se llegó a un clima de concordia entre todas las partes implicadas en la realización del conjunto palacial.

El proyecto palatino de Riofrío se gestó en los años 1751-1752 por Rabaglio y fue ejecutado sin apenas cambios, entre 1753 y 1767, por Carlos Frasquina, Pedro Sermini y Joseph Díaz Gamones.

LOS DISEÑOS DE RIOFRÍO EN LA COLECCIÓN RABAGLIO

De las 460 piezas que conforman esta magnífica Colección llevada a cabo por los hermanos Pietro y Vigilio Rabaglio, testimonios del pensamiento y de la estética barroca de raigambre italiana que se extendió por la España del siglo XVIII, aparecen catorce dibujos relacionados directamente con el proyecto palatino de Riofrío.

En ellos el arquitecto propone un planteamiento integral de un nuevo Sitio cortesano en el que destaca, sobre todo, el proyecto general de todo el conjunto. También aparecen una segunda propuesta de ordenación paisajístico/jardinera, varios planteamientos planimétricos de los «Quartos» bajos y principal del Palacio, así como alzados de fachadas y secciones transversales y longitudinales del mismo y de las edificaciones que conformarían la Plaza principal de Mediodía.

Junto a estos diseños, figura un plano del término de Riofrío, en el que Rabaglio, además de recrear los territorios que Isabel de Farnesio adquiere en 1751 al Marqués de Paredes para la constitución del Sitio¹⁰, se atreve a proponer la adquisición de unas propiedades anejas, pertenecientes al Concejo y curato de la localidad vecina de las «Nabas de Riofrío», como lugar idóneo para la erección del complejo palacial y cortesano.

10. AHPS, Protocolo 2.937/1, 1751, Julio, 17, Segovia, Escritura de venta del Término de Riofrío a favor de Isabel de Farnesio ante el escribano Manuel Machuca.



11. Plano topográfico del Real Sitio y coto cerrado de Riofrío, RBG/P 29, 1997, p. 142 [op. cit. n. 1].

12. AGP, San Ildefonso, caja 13.546, 1724, julio, 5, San Ildefonso, «Escritura de Arrendamiento del Término de Riofrío otorgada a nombre de S.M. por el Marques de Grimaldo y por Don Esteban Rujido Apoderado del Marques de Paredes en 5.500 reales de vellón anuales y expediente sobre dicho Bosque». [Véase 6].

13. AGP, San Ildefonso, caja 13.587, 1751, Octubre, 17, San Ildefonso, «Carta de Vigilio Rabaglio al Secretario de Isabel de Farnesio, D. Juan Cascos Villademoros, adjunta al Plano que ha realizado del Monte de Riofrío recién adquirido por la Reina Isabel de Farnesio». [Véase 6].

14. AGP, San Ildefonso, caja 13.588, Carta atribuida a Vigilio Rabaglio en 1751, en la que realiza una previsión de los materiales necesarios para la construcción del Palacio, así como su ubicación y la previsión de agua.

15. AGP, San Ildefonso, caja 13.588, Carta de Juan de Berrueta a Juan Cascos Villademoros. [Véase 6].

16. Estas tierras fueron compradas por Isabel de Farnesio el 13 de febrero de 1752, según se puede constatar en las sendas escrituras de venta que se encuentran en el Archivo de Protocolos de Segovia, ya que pasaron ante el escribano Manuel Machuca, tal y como queda reflejado en el Protocolo 2.938, folio 102. De las 94 obradas vendidas, 63 pertenecían al concejo de las Navas y 31 al Cura Nicolás de Quintanilla.

17. Proyecto general del Sitio Real de Riofrío, RBG/P-30, 1997, p. 143 [op. cit. n. 1]. Diseño realizado a lápiz negro, delineado a tintas roja y negra y aguadas de colores sobre papel verjurado. 972 x 612 mm.

El plano de la *Dehesa de Riofrío* constituye, sin lugar a dudas, una de las fuentes documentales más importantes de esta Colección, ya que nos proporciona la primera imagen de la propiedad adquirida por Isabel de Farnesio¹¹. Su estudio detallado permite identificar perfectamente sus límites, las localidades circundantes, conocer el desarrollo viario e hidrológico del término y la localización de algunas construcciones, que proporcionan información relativa a sus usos y aprovechamientos, tales como las «Casas de los Guardas» y una «Tejera», que ya existían con anterioridad a 1724, año en el que se produjo el arrendamiento del término al Rey Felipe V¹². Se trata, por tanto, del documento gráfico que revela la situación previa al proceso de construcción del complejo palacial y que permite conocer cuál fue su evolución ulterior (figura 1).

Vigilio Rabaglio solía acompañar sus diseños con cartas explicativas dirigidas a sus comitentes, para así ayudarles en la comprensión de sus propuestas y planteamientos. Con el hallazgo de una de esas cartas dirigidas al Secretario de Isabel de Farnesio, Don Juan Cascos Villademoros, podemos conocer exactamente las dimensiones y características físicas del término¹³, además de su propuesta concreta para la adquisición de la meseta donde él entendía que debería erigirse el conjunto residencial:

De orden de S.M. que Dios Guarde, que V.S. me ha comunicado, y en su cumplimiento pasé a reconocer el Bosque y Alameda de Riofrío y juntamente otra porción de bosque que linda con el mismo y esto propio del lugar o Concejo de las Navas de Riofrío, su situación y nombre llaman a el Santo y pareciendo este paraje en buena disposición, algo elevado y dominado sin dificultad de los cuatro vientos principales, además que desde este dejando el paraje del Santo más abajo se logra la hermosa vista de muchos lugares y alamedas a continua distancia, que según el aspecto y propiedad del terreno parece prometer toda la buena calidad perteneciente a uso de fábrica civil y demás de agregarse para habitar en todo tiempo (...) ¹⁴.

Gracias a este documento podemos concretar la cronología de la realización de este plano entre septiembre y octubre de 1751¹⁵.

Las sugerencias para la adquisición de nuevos territorios que Rabaglio proponía en este plano, delimitados por trazos de tinta azul, fueron aceptadas de buen grado por la Reina Viuda, quien decidió su compra en los primeros meses de 1752¹⁶.

Entre noviembre de 1751 y abril de 1752, Rabaglio diseñó los planos y alzados del Sitio, organizando de una manera integral, en torno al Palacio, un conjunto de estructuras paisajísticas y arquitectónicas, que iría desarrollando en propuestas individualizadas (figura 2).

En el *proyecto general del Sitio*¹⁷ se pueden apreciar perfectamente las dimensiones y cada uno de los elementos estructurales que lo componían, teniendo como centro de la composición el Palacio, complementado por dos zonas claramente diferenciadas, la zona privada de esparcimiento de Isabel de Farnesio, con un desarrollado programa jardinero, y la zona pública articulada a través de una gran plaza porticada, a la que se abrían edificaciones de carácter religioso, teatral, militares, de oficios y residencial.

La simetría, la regularidad, el marcado gusto por las formas geométricas, el uso de fuertes y pronunciados ejes de perspectiva, así como el interés por rea-

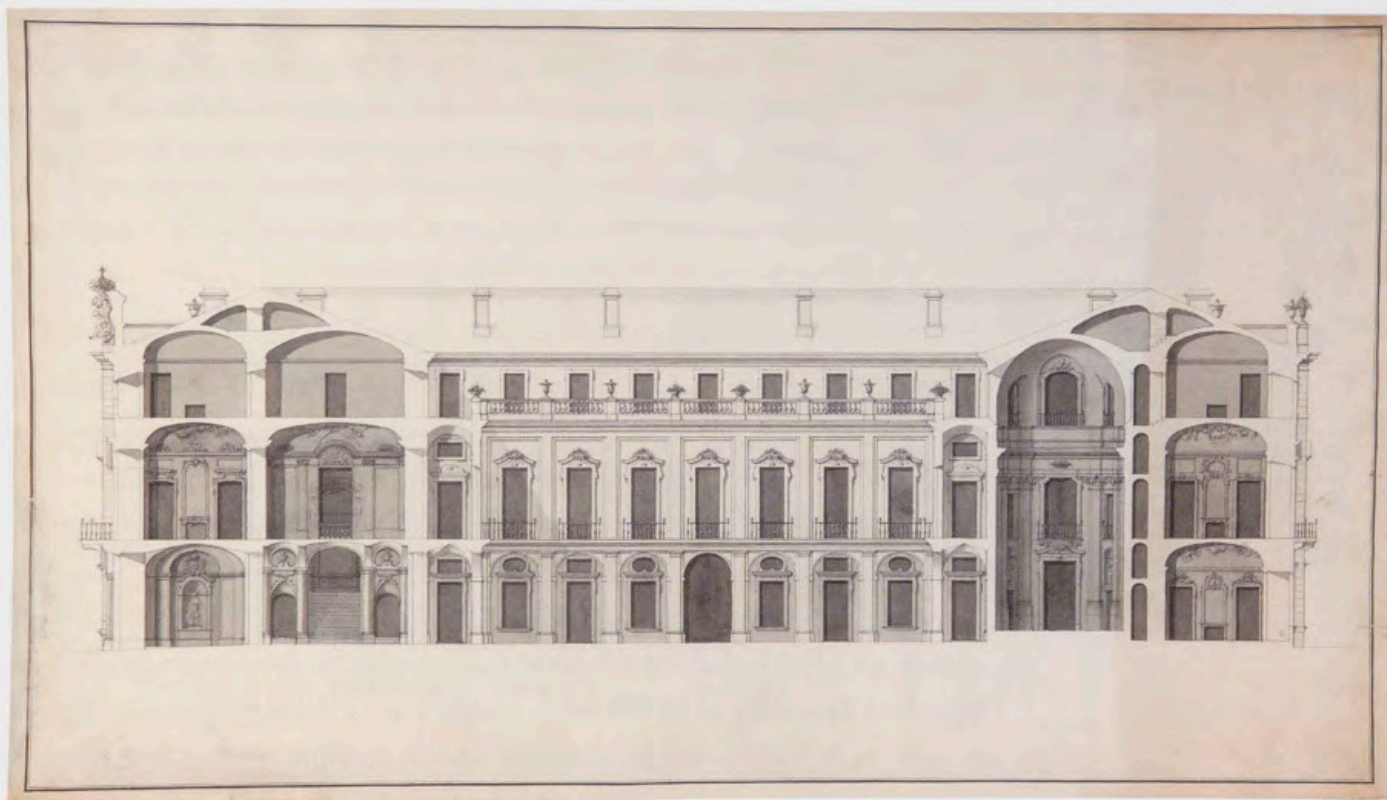


Fig. 5. Sección del Patio del Palacio de Riofrío, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RBG/P 41, Madrid.

lizar un núcleo arquitectónico basado en la sencillez y en la austeridad, sobre todo decorativa, son las características más destacadas de este conjunto, tomando como modelo de referencia el proyecto del Palacio Nuevo de Madrid de Sachetti.

El análisis detallado de este proyecto general y del resto de dibujos, así como de los documentos que realizó el propio Rabaglio explicitando todos y cada uno de sus elementos, permitirá reconstruir una aproximación de lo que el arquitecto ideó y qué circunstancias histórico-políticas impidieron culminar.

LOS DISEÑOS DE JARDINES

Rabaglio realizó dos propuestas del programa de jardines que deberían adornar la fachada norte y los parterres que precederían los accesos de Levante y de Poniente. En ambos proyectos se destaca su desarrollo racionalista, potenciando los principios de la perspectiva, la geometría y la simetría en el trazado de los paseos, contrastando fuertemente con el sentido en apariencia salvaje y natural del coto de caza en el que se encuentra.

La propuesta que aparece en el proyecto general es más grandilocuente, pero quizá más exagerada, simplificándose de una manera más equilibrada con el resto del conjunto en el segundo planteamiento¹⁸, aunque manteniendo los mismos principios organizativos, estéticos y funcionales.

Rabaglio planteó unos jardines basados en un modelo de cuadrícula articulada a través de ejes diagonales y ortogonales que conformaban figuras crucifor-

18. Plano General del Palacio y jardines de Riofrío, RBG/P-33, 1997, p. 144 [op. cit. n. 1].



19. AGP, San Ildefonso, caja 1/14, condición 23 [op. cit. n. 3].

20. AGP, San Ildefonso, caja 1/14, condición 24 [op. cit. n. 3]:
«(...) Asimismo por la parte del Norte empezando desde el estanque y Fuente Principal, fuera de su recinto, se caminará rectamente, bajando algo en cuesta hasta incorporarse con la Alameda y plano del Real Bosque en la que se podrá formar sus calles de árboles y paseos diversos (...)».

21. AGP, San Ildefonso, caja 1/14, apartado 1 [op. cit. n. 3].

mes, estrelladas y romboidales, centradas por pequeñas plazas elípticas adornadas con pequeñas fuentes (figura 3) y los describió de la siguiente forma:

(...) Potager y unido y en simetría al Palacio que debe gozar de los aires de levante, poniente y norte, que muestra, se podrá plantificar sus calles de árboles frutales, con estanques y fuentes, sus cuadros respectivos cultivados y sembrados de legumbres, todo bien colocado y consonante a la vista más agradable que todo el nombrado Real Sitio, de Jardines y su fábrica circunstantes (...) ¹⁹.

El espacio destinado a estos jardines condicionó su disposición y posterior desarrollo. La ubicación del Palacio en un altozano propiciaba el desarrollo de unos jardines en descenso. Sin embargo, Rabaglio quiso que estos tuvieran un primer estadio en planta con el Palacio, teniendo que prolongar de manera artificial la meseta donde se erigirían, para descender finalmente hasta la parte baja del Bosque ²⁰.

La escasez de cursos de agua que discurrieran por la parte elevada de esta meseta, así como la enorme dificultad para obtener un óptimo caudal que permitiera el desarrollo de las diferentes plantaciones y del programa hidrológico-decorativo de las fuentes ornamentales, sobre todo en la época estival, propició un planteamiento sencillo, sin grandes alardes, reducido a un conjunto de nueve fuentes de planta elíptica con unos grupos escultórico-alegóricos relacionados con deidades marinas, muy propio de la época y ya utilizado en el vecino San Ildefonso.

La fuente principal, situada al final del gran eje de perspectiva que unifica todo el conjunto, se encuentra dedicada al dios Neptuno acompañado de su esposa Anftrite, como alegorías del difunto Felipe V y de la propia Isabel de Farnesio.

Las otras ocho fuentes, que se encuentran diseminadas por estos jardines, repiten un mismo modelo de estanque elíptico, de reducidas dimensiones, en el que aparecen niños jugando con tritones, evocando el mismo lenguaje alegórico que en algunos grupos de la Carrera de Caballos del vecino Sitio de San Ildefonso.

En cuanto a los diseños de parterres que precederían las fachadas de Oriente y de Poniente, Rabaglio realizó dos propuestas claramente diferenciadas, aunque manteniendo el mismo esquema estructural de cuatro parterres simétricos, formados por arbustos de carpe o de boj recortados, en torno a una Plaza central rematada por sencillo estanque con grupo escultórico a modo de fuente.

Mientras que la integrada en el proyecto general del Sitio adquiere una fisonomía chinesca e irregular, el segundo planteamiento sigue un esquema mucho más racional y clásico, repitiendo una forma cruciforme.

DISEÑOS DEL PALACIO

Rabaglio definía el Palacio de la siguiente forma:

(...) Palacio decente con escaleras principales, patio, pórtico y capilla, cuarto bajo, principal y segundo con medianiles, todo a uso y cómodo de S.M. y su Real Infante (...) ²¹.

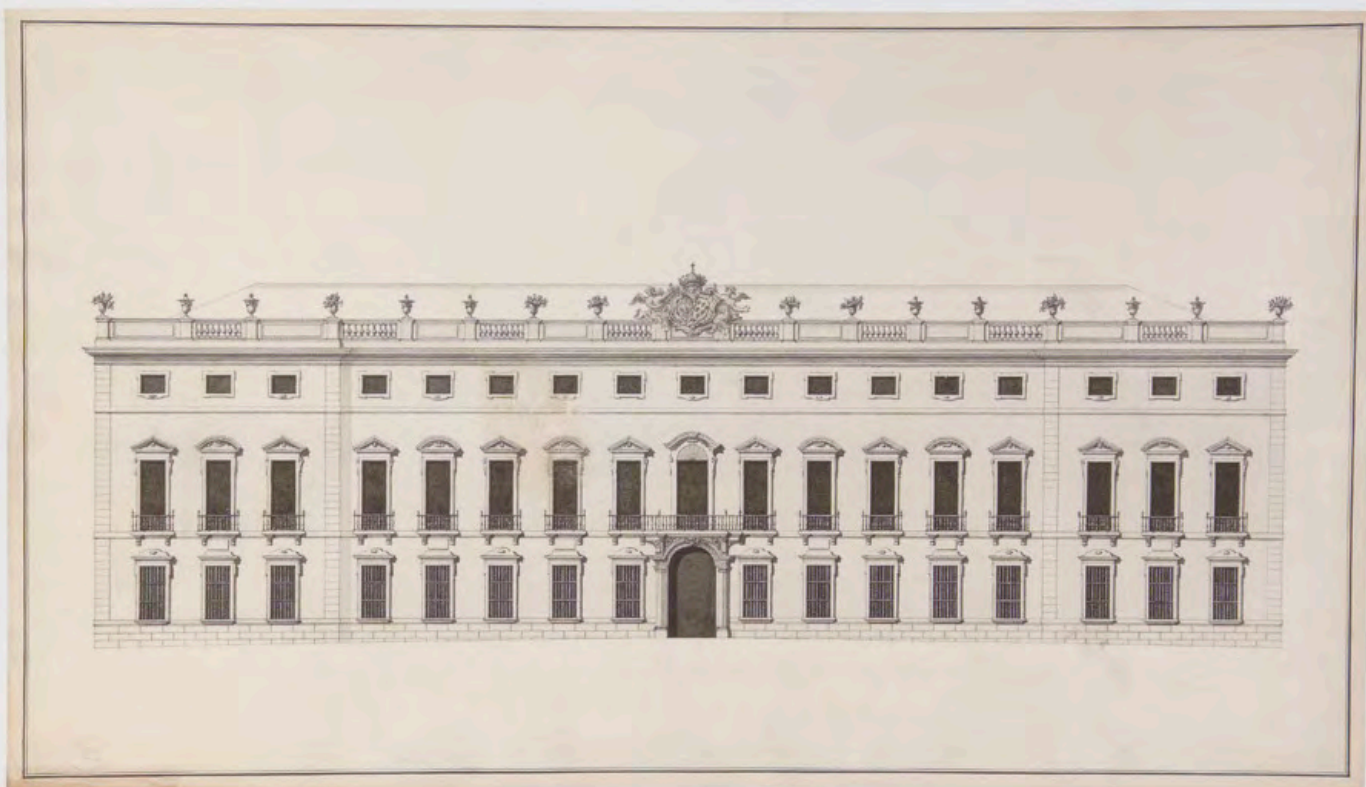


Fig. 6. Alzado de la fachada meridional del Palacio de Riofrío, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RBG/P 40, Madrid.

Del mismo modo que en la construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid, Sachetti realizó numerosos planos con diferentes propuestas para la ubicación de la Capilla y el desarrollo de las escaleras, Rabaglio diseñó también diferentes alternativas, no para la ubicación de estos espacios, aspecto que tenía muy claro desde el primer momento, pero sí para la articulación espacial interna de las piezas centrales de las fachadas, de la Capilla y de las Escaleras Principales.

Estas variaciones vinieron dadas no por críticas de algún personaje ajeno al proyecto, como le sucedió a Sachetti, sino que eran propuestas que el propio arquitecto quería transmitir de forma voluntaria a su valedor Scotti y a la Reina Viuda, para que ésta, en última instancia, eligiera la que más le gustara.

No conocemos la cronología exacta de estas propuestas, ni documentación alusiva a estas sugerencias, pero seguramente se realizaran entre los últimos meses de 1751 y la primavera de 1752, ya que la solución definitiva debía de estar tomada antes de que se sacara a concurso público el edicto para la elección de maestros asentistas, el 16 de marzo de 1752²².

En la *Colección Rabaglio* aparecen seis representaciones planimétricas de los diferentes «cuartos» o plantas en las que se organizaría el Palacio, tres del piso bajo y otras tres del principal.

Los diseños de los *Quartos Bajos* son exactamente iguales, uno exento²³ y los otros dos incluidos en el Plan General del Sitio y en la segunda propuesta de jardines, ya comentados anteriormente.

En estos planos se destaca el marcado carácter simétrico de todo el conjunto y su organización a partir de módulos cuadrados, resaltados por el patio central

22. AGP, Sección Administrativa, caja 1.279/2, Edicto enviado a los Corregidores de Segovia, Salamanca, Valladolid, San Ildefonso y Madrid.

23. Planta baja del Palacio de Riofrío, RBG/P-34, 1997, p. 144 [op. cit. n. 1]. Preparado a lápiz negro, delineado a tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado. Escala gráfica 590 x 590 mm.



porticado, verdadero eje articulador espacial, tanto de las luces como de los accesos, así como de las dos crujías en las que se distribuyen posteriormente las estancias (figura 4).

En la crujía exterior se encontrarían las salas más importantes y de mayor tamaño, mientras que en la interior, abierta al patio, se ubicarían las dependencias de servicio, almacenes, cuatro patios de luces ubicados en los ángulos y diez escaleras secundarias destinadas al servicio y por las que se accedería a los *mezzaninis*, medianiles o entreplantas.

En cuanto a los accesos, la entrada principal se ubica en la fachada sur, a través de una única puerta flanqueada por dos semicolumnas y que se abre a un espacio de planta rectangular, con la clara función de servir de repartidor de estancias y de funciones. Se trata de la típica estructura del «andrón turinés», utilizado por Guarino y por Juvara, y que se caracterizaba por ser un espacioso vestíbulo de esquema centralizado que produce la sensación de apertura festiva entre la entrada y el patio²⁴. El tramo central aparece cubierto por una bóveda elíptica soportada por cuatro columnas exentas y constituye el punto de arranque de las dos alas de escaleras que ascienden a la planta principal de una forma tripartita, a través de sucesivas rampas y descansillos.

Además de esta entrada principal, se pueden apreciar con claridad otros dos accesos de similares dimensiones, en las fachadas este y oeste, pero sin estar precedidas de semicolumnas. También aparecen una serie de puertas de menor tamaño que comunican el Palacio tanto con los jardines como con los parterres laterales, ubicadas al final de una serie de tranvías y corredores, que parten de los ángulos del Patio como si de ejes centrífugos se tratara.

Los accesos en la fachada norte adquieren una forma y composición muy diferente a través de tres pequeñas puertas que conectarían piezas destinadas a Isabel de Farnesio con los jardines.

Los lados oriental y occidental son exactamente iguales, mientras que los lados meridional y septentrional son los que albergan los dos conjuntos espaciales más destacados de todo el complejo: las escaleras principales y la Capilla.

Rabaglio, siguiendo las propuestas de Scotti, diseñó una amplia escalera, de suaves ascensos, anchos escalones y una baranda de piedra, que no de forja, que proporcionaría una gran monumentalidad a este espacio, evocando conjuntos tan suntuosos como el Palacio Madama de Juvara o el Palacio de Würzburg de Neumann.

La Capilla y sacristías anexas ocupan toda la crujía interior del lado norte y son el contrarresto al desarrollo de la escalera principal en la fachada meridional. Su disposición elíptica nos recuerda mucho las soluciones espaciales interiores que Santiago Bonavía ideara para la iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor, en la que trabajó Rabaglio en la década de 1740, inspiradas directamente en modelos clásicos del barroco romano y norteitaliano de Bernini, Borromini o Guarini.

Su disposición en la planta baja, su limitación espacial a la crujía interior, su elevado desarrollo en altura y la no colocación de elementos decorativos distintivos de su funcionalidad religiosa, resaltan el carácter íntimo y privado de esta Capilla, destinada a uso privativo de Isabel de Farnesio y de su hijo, el Infante Don Luis.

24. C. Norberg-Schulz, «Arquitectura Barroca Tardía», *Historia Universal de la Arquitectura*, Madrid, 1989, cap. 3.

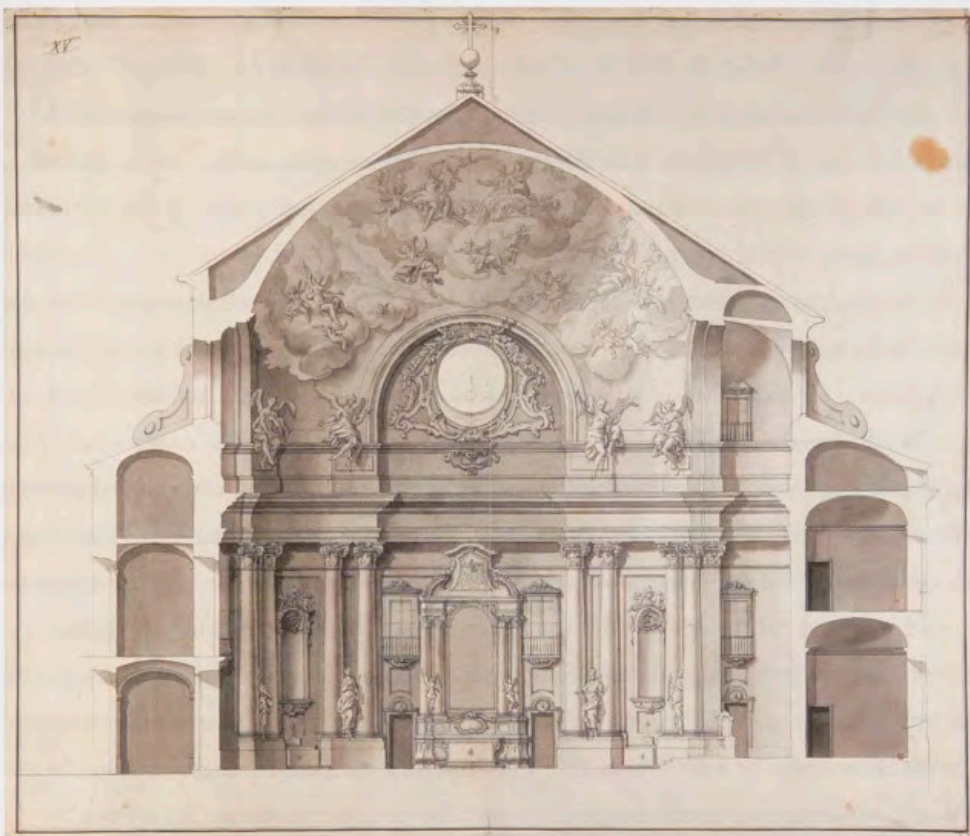


Fig. 7. Sección de la capilla del Palacio de Ríofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RGB/P 42, Madrid.

Detrás de los espacios religiosos se abrían tres amplias estancias destinadas a la Reina, flanqueadas por dos tranvías, desde las cuales podría acceder a los jardines de esta fachada septentrional.

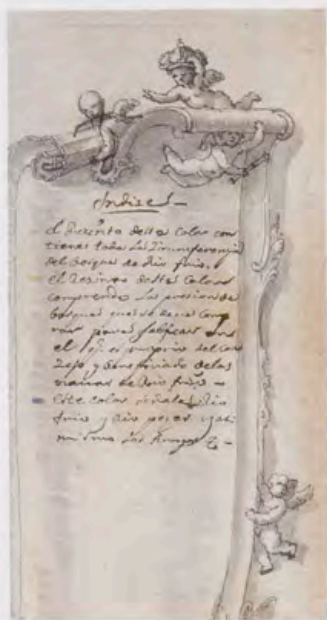
En cuanto a la distribución espacial de los «Quartos» de la planta principal, en la Colección Rabaglio aparecen tres propuestas diferentes, cuyas variaciones se centran en la disposición de las escaleras imperiales, en aspectos específicos de la Capilla y de las estancias centrales de cada una de las cuatro fachadas.

No se conoce ningún documento firmado por Rabaglio en el que haga mención a estas tres propuestas de distribución espacial de las piezas de este *pianno nobile*, por lo que el análisis de estos planos revelará las diferentes dudas que se planteó el arquitecto a la hora de realizar el proyecto finalmente aprobado por Isabel de Farnesio²⁵.

En ellas se distinguen claramente los espacios públicos destinados a albergar las ceremonias de protocolo, y los espacios íntimo-privados que se reparten por las cuatro fachadas, estructurados en una crujía interior que se abriría a la Galería del Patio, y una crujía exterior desde la que se contemplarían los jardines, la plaza y el gran escenario natural que configura la Sierra de Guadarrama presidida por la Mujer Muerta.

Al Mediodía, Rabaglio diseñó las estancias oficiales a las que se accedería desde la entrada principal abierta a la plaza, subiendo por las escaleras imperiales y desembocando en un gran salón destinado a la Guardia de Corps, que precedería las estancias de aparato de la Reina Viuda. El arquitecto realizó diferentes propuestas en función del tamaño de las cajas de escalera, del carácter escenográfico

25. Diseños de la Planta Principal del Palacio de Ríofrío, (1) RGB/P-35, (2) RGB/P-36 y (3) RGB/P-37, 1997, pp. 144-145 [op. cit. n. 1].



26. AGP, Sección Administrativa, caja 1.279/2, Plan de aposentamientos repartido sobre los dibujos o planos hechos por D. Vigilio Raballo y dados para la fábrica en las cercanías del real bosque de Riofrío. Isabel de Farnesio ocuparía la mitad del ala meridional, las dos crujías de Poniente y la del lado Norte, mientras que Don Luis habitaría la otra mitad de la fachada principal del Mediodía y las dos crujías de Levante.

27. Sección del Patio del Palacio de Riofrío, RBG/P-41, 1997, p. 146 [op. cit. n. 1]. Preparado a lápiz negro, delineado a tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 339 x 592 mm.

y barroco de las mismas, así como de la superficie final de las estancias destinadas a recepciones y Salón de Honor.

De la crujía interior del lado norte, Rabaglio realizó tres propuestas de desarrollo interno de la Capilla y de los accesos a la misma desde los cuartos privados de la Reina, ubicados en la crujía exterior, desde los que podría contemplar las fuentes, jardines y el bosque de Riofrío.

Las fachadas oriental y occidental presentaron menos variaciones centradas sobre todo en el tamaño de las estancias centrales de las mismas, en especial las que se abrirían a Levante, donde estarían ubicadas las habitaciones del Infante Don Luis.

Respecto al desarrollo de las escaleras imperiales que se abren en la crujía interior de la fachada meridional, Rabaglio realiza dos propuestas centradas en torno a la organización del Salón de Guardia de Corps en el que desembocan cada uno de sus dos ramales, así como el tamaño y la disposición de las estancias de aparato de la crujía exterior.

La tercera propuesta se decanta por una mayor espacialidad de las piezas exteriores, obligando a una simplificación de las cajas de escalera. La teatralidad de las mismas, que se vería reducida debido a su menor tamaño, trataría de ensalzarse con la creación de un espacio único, al suprimir los paramentos murarios de ese Salón de Honor, que precedería el acceso a las piezas exteriores.

El ámbito de la Capilla es el otro espacio donde Rabaglio plantea ligeras modificaciones centradas en torno al número y tamaño de las tribunas que se abrirían a la Capilla, en la ordenación de las piezas que la enmarcaban, los accesos a las mismas desde las estancias de la crujía exterior del lado norte.

Finalmente, Rabaglio también propone varios planteamientos estético-decorativos del interior de la misma, centrados en la distribución y tamaño de balcones, pilastras, semicolumnas o la apertura de hornacinas para albergar esculturas.

El resto de las variaciones de estos planos se enfocan en la disposición y en el tamaño de las piezas centrales de las crujías exteriores de las fachadas oriental, norte y occidental.

El estudio morfológico de la distribución espacial de las estancias de esta planta principal no aportaba ninguna información sobre la funcionalidad y destino de estas dependencias. El Plan de Aposentamientos que realizó Rabaglio tampoco definía el uso y las funciones que tendrían estas piezas, pero sí dejaba claras las partes destinadas a la Reina Viuda y al Cardenal-Infante Don Luis, justificando de esta manera el concepto de residencia compartida con el que fue diseñado²⁶.

En la Colección Rabaglio aparecen también los alzados y perfiles de la Fábrica del Palacio, de la Plaza, de la Casa de Oficios y demás adyacentes que contribuyen al conocimiento del desarrollo vertical que tendrían estas arquitecturas.

En cuanto al interior del Palacio, Rabaglio realizó una sección transversal en la que se detalla la fachada occidental del patio y la organización espacial del interior de las crujías de los lados meridional y septentrional, en las que señala todo el desarrollo escenográfico de cada una de las dos plantas, los medianiles y la techumbre²⁷.

Es, sin lugar a dudas, uno de los mejores diseños de la Colección, por la calidad de su ejecución y por la rica información que proporciona, ya que permite conocer el planteamiento pictórico-decorativo de espacios tan significativos como

el zaguán de entrada, las escaleras, el Salón de Guardia de Corps, la Capilla y de las estancias de la planta baja y principal (figuras 5 y 7).

Estos detalles constituyen la única documentación gráfica de la organización y ornato de las piezas que ocuparía Isabel de Farnesio, adoptando una estructura lateral de dos puertas rectangulares separadas por una chimenea, rematada por un lienzo o espejo con cornucopia. Los techos aparecerían decorados con cuadraturas, estucos y escenas alegóricas, muy similares a las que podemos encontrar en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, en El Pardo, Buen Retiro o Aranjuez, realizadas al estilo de Bonavía, Rusca o Sasso.

En cuanto a la representación de *alzados exteriores del Palacio*, la Colección Rabaglio tan sólo posee dos diseños de la Fachada Meridional, uno individual y otro inserto en una vista general, en el que se incluyen los edificios más representativos que configuraban la Plaza, el Coliseo y el Convento de Franciscanos.

El primero es el único alzado de fachadas del Palacio que se conoce a día de hoy y en él se evidencia cómo los arquitectos/directores que se encargaron de la dirección de las obras, tras la marcha de Rabaglio, la ejecutaron prácticamente del mismo modo, salvo pequeñas variaciones²⁸.

Se trata de un dibujo que se encuentra en excelente estado de conservación y en el que se pueden distinguir perfectamente las tres plantas principales del Palacio, ocultando los medianiles.

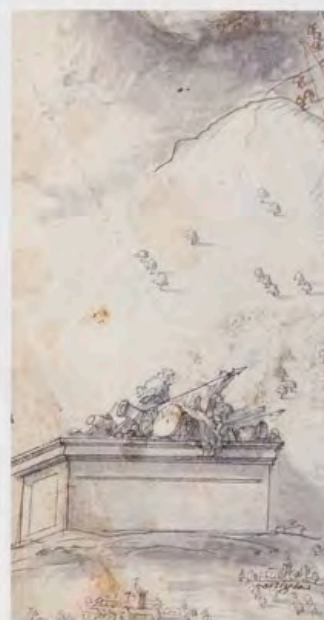
La no aparición de columnas o pilastras en esta fachada da lugar a que la sucesión de vanos subraye el carácter horizontal de la obra (figura 6); recuerda mucho a los palacios romanos que se estaban realizando en ese momento, como el Palazzo della Consulta de Ferdinando Fuga o el Palacio de Caserta de Luigi Vanvitelli.

El edificio aparece coronado por una cornisa, no muy volada, con un remate en el que se alternan tramos de balaustra y paramentos lisos articulados por un atrofiado orden de pilastras toscanas, que tienen la función de servir de basamento de los jarrones que adornan todo el edificio. En el centro de dicha cornisa se alza un majestuoso escudo con el emblema de los Farnesio, seis flores de lis, sostenido por dos ángeles tenantes.

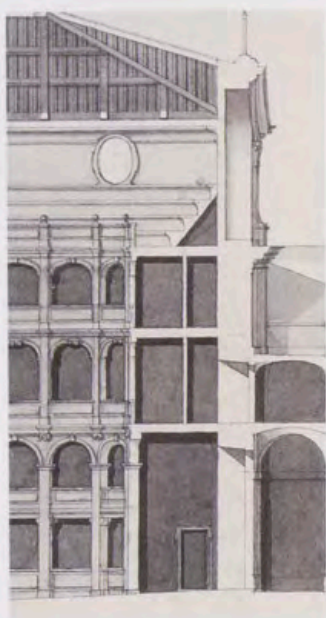
La fachada, que aparece asentada sobre un pequeño basamento de sillares de granito, presenta los ángulos ligeramente resaltados, siguiendo el modelo del *Palacio Real Nuevo* de Sachetti, que también mostraba esta estructura de antecuerpos en las esquinas.

La uniformidad de los vanos y la rigidez de líneas horizontales acentúan el carácter austero y sobrio de toda la fachada. Su parquedad decorativa, limitada a la alternancia de frontones triangulares y semicirculares sobre los balcones de la planta noble y los guardapolvos de los vanos de la planta baja, acentúa el carácter austero que el Marqués de Scotti proponía para las fachadas del Palacio madrileño y que se llevaron a cabo en Riofrío.

La Puerta principal constituye la variación más significativa entre lo diseñado y lo ejecutado. Rabaglio planteaba este acceso a través de una sencilla serliana soportada por dos semicolumnas que se alzan sobre dos pequeños plintos, rematadas por dos contrapilastras. Este arco aparecería decorado en la clave central y en las albanegas con motivos vegetales, sobre el cual se desarrolla un balcón volado



28. Alzado de la Fachada Meridional del Palacio de Riofrío, RBG/P-40, 1997, p. 146 [op. cit. n. 1]. Preparado a lápiz negro, delineado a tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, con filigrana, 340 x 590 mm.



que engloba tres vanos, el central de anchura sensiblemente mayor que el resto, y rematado en forma semicircular por una sencilla vidriera.

El acceso finalmente realizado sustituyó las semicolumnas por pilastras almohadilladas y adoptando una ligera forma convexa. Se desconoce el autor de estos cambios, ya que no hay documentación alguna que explicita tales variaciones. Existe la posibilidad de que Rabaglio realizara otra propuesta posterior o que fueran modificaciones diseñadas por su sucesor Carlos Frasquina.

La otra alteración significativa de esta fachada reside en el tamaño de los vanos de la tercera planta, rasgados hasta la línea de imposta separadora de las plantas principales, con la segura intención de aumentar la iluminación de estas piezas.

EDIFICACIONES DE LA PLAZA DE MEDIODÍA

A diferencia de la fórmula utilizada en San Ildefonso, donde las edificaciones funcionales y de servicio que complementaban la arquitectura palacial fueron construyéndose, en función de las nuevas necesidades que iban surgiendo a la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio, sin una planificación inicial, y concebidas como entidades diferenciadas y autónomas, en Riofrío se llevó a cabo un planteamiento muy diferente.

La Reina Viuda quería un proyecto unitario, completo y definido desde sus inicios, y para ello, Rabaglio vuelve a su modelo de inspiración, el Palacio Nuevo de Sachetti, pero con un lenguaje y una estética mucho más barroca, mirando de nuevo a Italia.

Su no realización final obliga a que su reconstrucción histórica se centre en los diseños iniciales que efectuó el arquitecto, en la documentación escrita que los acompañaba y en los propios restos edilicios que todavía hoy se conservan, cuya funcionalidad nunca fue la prevista inicialmente por su autor.

De los catorce dibujos que hacen referencia al Sitio de Riofrío, tan sólo tres se refieren al conjunto de edificaciones que conformaban la Plaza de Armas: el Plano General del Sitio, la sección transversal de dicha Plaza de Mediodía y la sección longitudinal de los edificios anexos al Palacio de Riofrío²⁹.

En su relación del Plan General de la obra³⁰, Rabaglio enumera y explica someramente todas estas edificaciones de la siguiente forma:

(...) Plaza que en su circunferencia contiene la Fábrica de Casa de Oficios, coronada de un pórtico, con tránsito superior todo unido al mismo Palacio para su pronto servicio.

Calle que sale de la misma Plaza que a un lado figura el Cuartel de Guardias de Corps y al otro lado uniforme la Caballeriza para las Mulas y Caballos del Servicio de S.M., siguiendo ambos lados, Cuartel de Guardias de Infantería.

Patio Rústico, con la Fábrica de Cocina de Boca y demás correspondencias.

Patio Cómodo a las luces y habitación de oficios.

Teatro cómodo para diversión del señor Infante u Familia.

Otro Patio Cómodo en dicha Casa de Oficios, que en su habitación, bajo y principal se podrán colocar médicos, botica y sus dependientes.

Huerta o herbolario a servicio y uso de la misma Botica.

29. Planos RBG/P-30, RBG/P-31, RBG/P-32, 1997, p. 143 [op. cit. n. 1].

30. AGP, San Ildefonso, caja 1/14 [op. cit. n. 3].

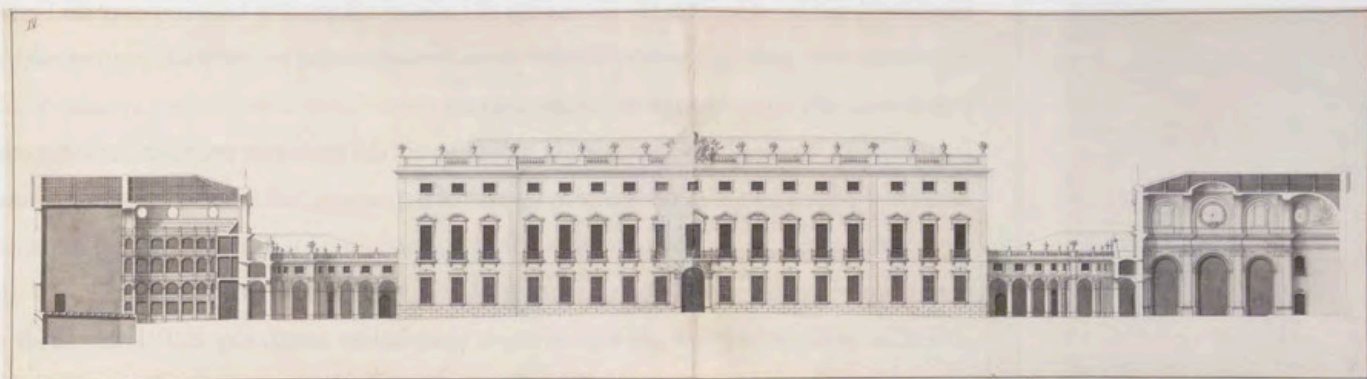


Fig. 8. Sección transversal de la Plaza del Mediodía, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RBG/P 31, Madrid.

Patio Rústico a la Casa de Oficios.

Quartel de Guardias de Corps con el cómodo de sesenta y ocho caballos, Habitación en el Bajo y Principal y cocheras para el Real Servicio.

Quartel de Guardias de Infantería Españolas.

Hostería o Posada para los Forasteros o pretendientes para la corte.

Sigue la Fábrica a la mano derecha que concluye a la Plaza.

Casa para alojar a algunas personas de distinción, los que concurren o empleados al Real Servicio.

Quartel de Guardias de Infantería Balonas.

Caballeriza capaz y cómoda para ciento y cincuenta entre mulas y caballos, como también se hallarán cuatro cocheras para los coches de la Real persona, pajar y vivienda para los dependientes.

Patio Rústico para la Casa de Oficios.

Patio y Conventico, con la habitación de pocos religiosos arreglado a la Venerable Orden de San Francisco, junto con su huerta.

Iglesia capaz y unida al mismo Conventico, su corona y Tribuna, Cómodo a la Real Familia.

Patio cómodo a las luces de Casa de Oficios.

Otro patio rústico con fábrica de Cocinas de estado y habitación de los dependientes (...).

De esta relación se desprende que, desde un punto de vista funcional, estas edificaciones pueden agruparse en cinco apartados:

Arquitecturas de servicio y abastecimiento del Palacio: las Casas de Oficios.

Arquitectura lúdica: el Coliseo.

Arquitectura religiosa: la Iglesia del Convento de Franciscanos.

Arquitecturas militares: Cuarteles de Guardias de Corps, Infantería Valona y Española, caballerizas y cocheras.

Arquitecturas de habitación: Hostería y Casa para alojar a personas de distinción.

Las Casas de Oficios se repartieron en las dos alas de la Plaza y eran las edificaciones más próximas al Palacio. Estaban destinadas principalmente a albergar en



la planta baja las «Cocinas de Boca» en el lado occidental; y las «Cocinas de Estado» en el lado oriental; acompañadas de patios cómodos porticados y otros rústicos destinados a potagers, huertas, etcétera.

Las plantas altas servirían para el alojamiento del personal, constituidas en apartamentos de diferentes dimensiones y estructuras, comunicadas con el Palacio a través de la galería que rodea toda la Plaza sobre el pórtico, tal y como se puede apreciar parcialmente en las secciones longitudinal y transversal de la Plaza (figura 8).

El Coliseo y la Iglesia del Convento de Franciscanos centraban la Plaza, y su disposición enfrentada venía a destacar el propio carácter de la Reina Viuda y el de su hijo el Infante Don Luis, entre lo lúdico y lo religioso, entre los placeres de la mente y del alma.

Constituían sin lugar a dudas las arquitecturas de representación que complementaban la fachada principal del Palacio. Destacaban sobre el resto de edificaciones en altura y por su ubicación, un tanto retranqueada; generaban un ritmo arquitectónico ondulante y dinámico, y dotaban a la Plaza de un espíritu plenamente barroco.

En la sección transversal que realizó Rabaglio de este espacio explicita la organización espacial y los planteamientos estético-decorativos del interior de estos dos edificios.

El Coliseo diseñado por Rabaglio, siguiendo modelos juvarianos, adopta una disposición en forma de «U» inscrita en un rectángulo, de gruesos muros, y repite la tradicional ordenación de escena, proscenio, platea, vestíbulo y palcos.

Todavía se trata de un Coliseo privado, de uso y disfrute exclusivo de las personas reales y de su Corte, no abierto al pueblo, por lo que su estructuración en palcos viene a reafirmar la jerarquización del público asistente por categorías y grupos sociales.

En este dibujo se explicitan la zona del escenario y de todo el entramado de maquinaria, tramoyas y bambalinas necesarios para las representaciones teatrales y musicales, así como la zona destinada al público, articulada en altura a través de cuatro alturas de palcos y un graderío.

La Iglesia del Convento de Franciscanos que Rabaglio diseña como contrapunto del Coliseo, ocupando las mismas dimensiones, sigue los planteamientos que Bonavía estableció para la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Rabaglio vuelve a repetir el mismo módulo de desarrollo vertical, compuesto por un cuerpo bajo articulado por tres arcos de medio punto, separados por pilastras de orden corintio sobre pedestal, que enmarcarían retablos que no fueron diseñados en este proyecto; y un cuerpo alto, asentado sobre una lineal cornisa, en el que se abren una serie de óculos y ventanales que proporcionarían una gran iluminación al templo.

En cuanto a *las arquitecturas de carácter militar* es preciso distinguir la funcionalidad y los usos de este tipo de construcciones (cuarteles, cocheras y caballerizas), aunque no se destacarían al exterior; quedarían sometidos a la estética impuesta por ese pórtico ondulante que parte desde la fachada del Palacio.

En Riofrío estaban representados los tres cuerpos fundados por el Rey Felipe V, siguiendo los modelos de la Francia de su abuelo Luis XIV: la Guardia de Corps, la Infantería Valona y la Infantería Española.

Estos cuarteles ya respondían a los criterios establecidos a principios de siglo por teóricos en arquitectura militar, como Vauban, Belidor, o Muller³¹, en los cuales se definían perfectamente las características que debían tener este tipo de edificaciones, priorizando la comodidad de la tropa acuartelada, su control, su vigilancia, la defensa del puesto y el respeto a ciertas premisas urbanas³².

Los *acuartelamientos* cerrarían la Plaza de Armas y controlarían los accesos al Palacio por su lado meridional. Su estructura, organizada en barracones rectangulares de dos plantas, serviría para alojar a la tropa y a las caballerizas; resultarían conjuntos abiertos y bien aireados, formando cuadros y/o patios que a su vez repiten el esquema y la forma general del Palacio.

Al no ser Riofrío un sitio destinado a albergar una abultada Corte ni a recibir un gran número de invitados, *las arquitecturas de habitación o de residencia*, destinadas a la recepción, no eran ni grandes ni numerosas. Tanto *la Hostería* como *la Casa para alojar a personas de distinción*, estaban pensadas como lugares para alojar a visitantes temporales de la Familia Real. Sus plantas, funciones y ubicación son totalmente simétricas y venían a cerrar la Plaza por sus dos alas acompañando a los cuarteles.

De todas estas edificaciones, tan sólo aparece en la Colección Rabaglio una sección longitudinal del lado de Poniente, en el que se aprecian la fachada del Coliseo y la fachada del Cuartel de Guardias de Corps³³.

Se trata de un dibujo en perfecto estado de conservación, en el que Rabaglio, con una pulcra ejecución, describe la sinuosidad de esta Plaza con la combinación de formas rectas y cóncavas, a través de formas iluminadas y sombreadas. En él se aprecia que la Plaza se encontraba unificada por ese pórtico de marcado carácter clasicista, compuesto por arcos de medio punto sobre pilares de planta cuadrada, sobre los que se abren una sucesión de vanos rectangulares que iluminan las distintas dependencias, y rematado todo el conjunto por una balaustrada adornada con *pottes-feus* y jarrones de flores.

Todos estos proyectos realizados por Rabaglio evocan un conjunto arquitectónico que, por circunstancias histórico-políticas, no llegó a culminarse. Su no realización, su pérdida por el paso del tiempo o las transformaciones espaciales internas que se sucedieron en función de las distintas necesidades que su ocupación generó a lo largo del tiempo, ha propiciado que el conjunto residencial de Riofrío haya llegado muy distorsionado respecto a los planes iniciales aprobados por Isabel de Farnesio.

La recuperación y el conocimiento de esta *Colección Rabaglio* contribuyen, por tanto, a la dignificación de un conjunto monumental dieciochesco que los azares del destino contaminaron con aires decimonónicos, proporcionando una riquísima información para su recuperación histórica y artística.



31. J. Muller, *Tratado de fortificación o arte de construir los edificios militares y civiles (...)*, traducido en castellano, y ampliado con notas, adiciones, 22 láminas por Don Miguel Taramas, Tomás Piferrer, Barcelona, 1769, tomo I, pp. 192-193, 196 y 198. La traducción al castellano de este tratado dio a conocer a través de su análisis la obra práctica de Vauban y el texto de Bernard Forest de Bélidor, *La Science des ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*, Jombert, París, 1729.

32. A. Rabanal Yús, «El concepto de ciudad en los tratados de arquitectura militar y fortificación del siglo XVIII en España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 81, 2002, pp. 33-52.

33. Sección longitudinal de los edificios anexos al Palacio, RBG/P-32, 1997, p. 143 [op. cit. n. 1]. Preparado a lápiz negro, delineado a tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana. 340 x 1211 mm.

LOS RELOJES DEL REINADO DE FERNANDO VI Y BÁRBARA DE BRAGANZA

Amelia Aranda Huete

Conservadora de Relojos de Patrimonio Nacional

Fernando VI heredó de su padre Felipe V un importante número de relojes fabricados sobre todo por relojeros ingleses. En la testamentaría del Rey destacan varios relojes de Thomas Hatton, Relojero de Cámara, y un reloj denominado *de las cuatro fachadas* de Thomas Hildeyard. Fernando continuó con la tradición familiar. Son objeto de este estudio las valiosas adquisiciones que se realizaron durante su reinado.

Poco después de acceder al Trono, el 22 de noviembre de 1746 se pagaron, de las cantidades asignadas como gasto secreto, 231 doblones por un reloj *de nueva moda y dos regulares* adquiridos en Inglaterra. Y en diciembre se entregaron al Duque de Huéscar, Embajador del Rey en París, 10.541 libras y dos sueldos por las máquinas que el relojero Bourgeois¹ trajo desde Lieja, importante centro relojero de la época.

John Ellicott, relojero inglés, considerado, junto con Thomas Tompion, Daniel Quare, Thomas Mudge y George Graham, uno de los mejores relojeros del siglo XVIII, trabajó en varias ocasiones para el Monarca español. Ellicott (1706-1772), hijo del relojero del mismo nombre, se estableció en Sweeting's Alley, cerca de Royal Exchange, en 1728. No consta su vinculación con la Clockmaker's Company ni tampoco su período de formación en las escuelas de relojería, ya que debió aprender con su padre. Por su espíritu científico fue elegido en 1738 *Fellow of the Royal Society*. Inventó el péndulo de compensación térmica y desarrolló el escape de cilindro. Fue nombrado *clockmaker* del Rey Jorge III².

En el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid se conserva un regulador³ inglés de ecuación firmado en la esfera por *John Ellicott / London*. La caja de ébano está adornada con aplicaciones de bronce dorado «à l'or moulu» cinceladas a buril. Posee un cabezal con copete en forma de pagoda rematado en tres jarrones, columnas a los lados de la esfera, tronco recto y zócalo rectangular sobre patas en forma de garra.

Lleva un dial metálico, de doce horas, con segundero debajo de la cifra XII. La aguja de ecuación indica la diferencia entre la hora solar y la hora media. Encima del dial se colocaron dos anillos, uno con el calendario lunar y otro, graduado en dos ciclos de doce horas, para indicar los días y las noches. Y en el interior, un globo celeste gira sobre su eje. Debajo del cabezal, una ventana de perfiles ondu-

1. Jean-Léonard Bourgeois, relojero francés, de origen flamenco, nació en París el 11 de junio de 1700. Hijo de Léonard-Anne, Maestro Relojero de París, y de Louise Bazin. Alcanzó el grado de Maestro el 10 de diciembre de 1717 y trabajó como Maestro activo en Bruselas, Lieja y París hasta 1740. En 1746 recibió el título de Relojero de Cámara de Fernando VI. Fue Director de la Fábrica de Relojería de la calle de San Bernardino en Madrid, promovida por el Rey Felipe V. Debió permanecer en Madrid hasta 1747 o principios de 1748 porque en esta fecha tenía taller abierto en París en el *quai des Grands Augustins* y allí, el 7 de junio, fue arrestado y trasladado a la Bastilla acusado de desertión; H. L. Tardy, *Dictionnaire des horlogers français*, 1971, p. 78; J. D. Augarde, *Les ouvriers du temps*, Ginebra, 1996, p. 287; y J. M. Cruz Valdivinos, «Las artes suntuarias en el reinado de Fernando VI», en *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz*, Madrid, 2002, p. 209.

2. G. H. Baillie, *Watchmakers and clockmakers of the world*, 1947; E. J. Britten, *Old clocks and watches and their makers*, 1977; T. Camerer Cuss, *The English watch 1585-1970*, Antique Collector's Club, 2009; C. Jagger, *Royal Clocks. The British Monarchy and its Timekeepers 1300-1900*, Londres, 1983; y D. Roberts, *English Precision Pendulum Clocks*, 2003.

3. Inv. n° 10010435.



Fig. 1. John Ellicott, Reloj de caja alta o regulador, Inv. n° 10010435, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. John Ellicott, Reloj de caja alta o regulador, detalle de la esfera, Inv. n° 10010435, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

lados, enmarcada en bronce dorado, presenta el calendario, fechas, meses, atraso y adelanto del Sol, signos del Zodiaco, así como la tabla de la ecuación del tiempo y las salidas y puestas de Sol. Dispone de un tren de movimiento con una sola pesa y escape de áncora que mantiene la marcha del reloj durante ocho días. El péndulo y la lenteja con compensación térmica. En un lateral dispone de una palanca para regular el péndulo⁴.

Como todas las inscripciones grabadas en las esferas están escritas en portugués, Paulina Junquera⁵ y José Ramón Colón de Carvajal pensaron que se trataba de un regalo de la Corte lisboeta a la española con motivo del matrimonio del Príncipe Fernando con Bárbara de Braganza en 1729. Pero, en una relación de gastos de la Tesorería Mayor, de un período comprendido entre el 24 de junio de 1746 y el 29 de agosto de 1750, consta que se entregaron 360 reales a unos portugueses que condujeron un reloj que regaló el Rey de Portugal al Rey N.S.⁶ Este dato apoya la tesis, ya sugerida por Montañés, de que este reloj debió ser un regalo del Rey de Portugal a los Monarcas españoles con motivo de su ascensión al Trono en 1746, porque además Ellicott, en estos años, había alcanzado la madurez y la maestría científica necesarias para fabricar relojes de gran complicación técnica, conservados también en otras colecciones europeas.

Unos años más tarde, el 21 de mayo de 1757, estando el Rey de «jornada» en Aranjuez, ordenó que se pagaran en Londres al Marqués Félix d'Abreu 585 libras

4. J. R. Colón de Carvajal, *Catálogo de relojes de Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 36; y L. Montañés, *El escape y el péndulo*, Madrid, 1991, pp. 100-102.

5. P. Junquera, *Relojería palatina*, Madrid, 1954, p. 41.

6. El tesorero Antonio Ruiz recibió órdenes del Marqués de la Ensenada. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Fernando VI, caja 105.



Fig. 3. John Ellicott, Bracket, Inv. n° 10002713, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

esterlinas por dos relojes de sobremesa adquiridos para él y fabricados en la capital inglesa por el relojero John Ellicott. Uno representaba en la fachada principal el globo celeste; y el otro, el globo terrestre⁷. Ambos relojes se conservan en la actualidad y se custodian en el Palacio Real de Madrid⁸ y en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología. Responden al tipo denominado *bracket*. Las cajas son de madera de ébano y están adornadas con ricas molduras y aplicaciones de bronce cinceladas y doradas a fuego. Cubre la parte superior de la caja una cúpula con un remate en forma de jarrón. Tiene patas con perfil de voluta y asas laterales.

7. AGP, Fernando VI, caja 107.

8. Inv. n° 10002713. El Rey Francisco de Asís se hizo retratar con este reloj colocado sobre una mesa en uno de los salones de Palacio. El cuadro se conserva en la Colección de Patrimonio Nacional, Inv. n° 10021053.



El ejemplar del Palacio madrileño presenta en la fachada principal seis esferas o diales. En la parte central superior, un disco metálico con el mapamundi grabado, que marca la hora universal en un dial de veinticuatro horas. Una regleta señala el país correspondiente e indica la hora solar media de cualquier punto del hemisferio norte. En la mitad del disco, deslizándose sobre dos pivotes, se situó una ballesta, con sentido de traslación vertical, que muestra si es de día o de noche. Debajo de este disco central, una esfera de porcelana blanca indica el calendario de días y meses, el calendario solar, el lunar, las fases del Zodíaco, adelanto y atraso del Sol y la firma del autor *Ellicott // London*. Una esfera pequeña, en el lado izquierdo, marca la hora actual, con cifras romanas para las horas, y arábigas para los minutos. Debajo de ésta se colocó el dial que sirve para cambiar las sonatas (doce en total). Otra esfera en el lado derecho hace las funciones de segundero, y debajo de ésta, un dial para los silenciadores de sonería y música. Todas igualmente fabricadas en metal esmaltado «a la porcelana» de color blanco. La chapa que cubre el resto de la fachada está dorada y decorada con motivos vegetales relevados.

La máquina está protegida por gruesas platinas doradas bellamente grabadas a buril con motivos vegetales, como es habitual en los relojes de la época. De nuevo se observa la firma del autor *John Ellicott // London*. Dispone de un tren de movimiento con motor de resorte, tracción por caracol y cadena y escape de áncora corto o «Drum»⁹. Otro tren para la sonería de horas y cuartos por sistema de sierra y campana. Cilindro de púas y carillón de doce campanas para doce sonatas diferentes completan la maquinaria.

El ejemplar del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología¹⁰ también tiene en la fachada principal seis esferas. La mayor, metálica, en la parte superior, es el planisferio celeste. Centrado en el Polo Norte, muestra grabadas las constelaciones de este hemisferio y las estrellas indicadas mediante puntos dorados. Rodea el planisferio un círculo fijo que indica la hora diurna y nocturna. Lleva superpuesta la línea del horizonte con el calendario solar, para indicar en cada momento del año la parte visible de la esfera celeste. Una regleta representa el meridiano. Este planisferio se completa con los paralelos y la eclíptica o trayectoria solar. Debajo, otra esfera marca el calendario lunar y muestra la firma del autor: *Ellicott // London*. Cuatro esferas más pequeñas esmaltadas «a la porcelana» muestran las cifras horarias de horas y minutos, el cambio de sonería, el segundero y el silenciador de sonería¹¹.

Otra importante adquisición de este reinado fue un reloj astronómico de estilo Luis XV, con sonería, repetición y ecuación del tiempo, conocido como «el Pastor». Su caja, fabricada de madera y planchas de metal dorado, está embellecida con incrustaciones de carey, nácar y asta teñida, y enriquecida con aplicaciones de bronce dorado y cincelado a buril. Su valor reside, principalmente, en el conjunto de autómatas que adornan la caja. En la parte superior, un pastor sentado toca la flauta, flanqueado por un perro y una oveja. Debajo, dos amercillos se columpian. En la parte inferior, debajo de la esfera, un balcón: a la derecha, una dama sentada marca el compás con una mano, y sujeta con la otra una partitura; y a la izquierda,

9. Tipo de escape desarrollado y utilizado por Ellicott en los *brackets* de primera época, según J. R. Colón de Carvajal, «Relojes del Patrimonio Nacional, restaurados. Bracket de J. Ellicott y Planetario de Raingo», *Reales Sitios* n.º 68, Madrid, pp. 27-30; e idem, 1987, pp. 37-38 [op. cit. n.º 4].

10. Inv. n.º 1998/005/0001.

11. Tengo que agradecer a Josefa Jiménez, Conservadora del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, el que me haya facilitado todos los datos sobre este reloj, así como la ficha catalográfica realizada por Leonor González de la Lastra.



Fig. 4. John Ellicott, Bracket, detalle de la firma en la esfera, Inv. n° 10002713, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

un niño juega con un pájaro. Cuando el reloj da las horas se acciona, por medio de diez palancas, de manera alternativa y a la demanda, el mecanismo de los autómatas. La dama mueve los brazos, el pájaro inicia su canto, el niño gira hacia él y los amorcillos se columpian y giran la cabeza. Mientras, el pastor toca la flauta moviendo sus dedos, y el sonido surge de manera natural al pasar el aire por su garganta mediante un sistema de fuelles y válvulas. A su lado, el perro ladra y mueve la cabeza y la cola; la oveja, bala.

El disco horario está formado por cartuchos independientes de metal esmaltado con las cifras horarias en números romanos, y los minutos, en números arábigos, policromados en negro. En el interior de la esfera, encima de la cifra VI, varias ventanas indican el calendario, los meses, los signos del Zodíaco, la estación del año y la hora de salida y puesta del Sol. Encima de ellas, dos pequeños diales esmaltados de blanco; en uno de ellos se lee la ecuación del tiempo; el otro es un barómetro. Las estaciones se representan con signos alegóricos: la primavera con un cesto de flores; el verano con una gavilla de trigo; el otoño con un racimo de uvas; y el invierno con un brasero. En el fondo de la esfera, un hemisferio cóncavo simula el cielo, esmaltado de azul con pequeñas nubes blancas. Al amanecer, el Sol aparece por la izquierda, se eleva poco a poco sobre el horizonte hasta llegar al Mediodía, y se esconde por la derecha al acabar el día. En ese momento apare-



12. E. Droz describe el reloj detalladamente. Comenta que el Sol es una pieza de metal guarnecida con un topacio rodeado de rayos. La Luna es un disco de plata, mitad blanco y mitad azul; y las estrellas se fabricaron con piedras finas. [Véase nota 13]. El movimiento está calculado para la latitud suiza. P. J. Droz, «Les automates» en F. Fraessler, S. Guye y E. Droz, *Pierre Jaquet-Droz et son temps*, La Chaux-de-Fonds et Le Locle, París, 1971, p. 87.

13. Aunque en su origen pudo ser de paletas.

14. J. R. Colón de Carvajal, 1987, pp. 29-30 [op. cit. n. 4].

15. Protector de Jean-Jacques Rousseau, apoyó al pretendiente Estuardo contra el Rey de Inglaterra. [Véase nota 16].

16. El reloj era totalmente independiente del zócalo. [Véase nota 17]. El reloj no se conserva en la Colección de Patrimonio Nacional.

17. A los mozos que transportaron los relojes se les pagaron 300 reales, AGP, Fernando VI, cajas 287 y 288.

18. A. Tissot, *Voyage de Pierre Jaquet-Droz à la cour du Roi d'Espagne 1758-1759. D'après le journal d'Abraham Louis Sandoz, son beau-père*, Cahiers de L'Institut Neuchâtelois à la Baconnière, Neuchâtel, 1982.

19. J. Jahier lleva varios años estudiando todo lo referente a este viaje y la descripción de los relojes que trajeron. Hace unos años publicó el artículo «El reloj y la pluma. Un suizo en la España del último año del reinado de Fernando VI», en *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1996, pp. 51-64.

20. Inv. n.º 10002295.

cen: la Luna, con sus movimientos de traslación, y las estrellas¹². La firma del autor aparece en una tarjeta ovalada esmaltada en blanco debajo del dial horario. Se puede leer: *Jaquet Droz A la Chaux // de Fonds en Suisse*.

La máquina suiza dispone de un tren de movimiento con motor de resorte, escape de áncora¹³ y péndulo. El tren de sonería toca las horas sobre una campana y permite, a la demanda, anunciar los cuartos. Dispone, además, de un carillón con motor de resorte, tracción por caracol y cadena y un cilindro de púas sobre nueve campanas, con seis melodías diferentes. Las máquinas auxiliares y los *serinettes* completan la sonería y proporcionan el movimiento y el sonido de los autómatas¹⁴.

Pierre Jaquet-Droz, relojero suizo nacido en 1721 en La Chaux-de-Fonds, comenzó a construirlo en 1754. Su habilidad manual, su formación científica y la aplicación razonada de los principios mecánicos influyeron para que George Keith, Milord Maréchal, Gobernador del Principado de Neuchâtel y destacado filántropo¹⁵, le animara a viajar a España para presentar este reloj al Rey Fernando VI. Keith había vivido en Madrid y le puso en contacto con Jacinto Jover, Grande de España, y con Ricardo Wall, Ministro de Hacienda, encargados de introducirle en la Corte madrileña. Le acompañaron en el viaje su suegro Abraham-Louis Sandoz, y un ayudante cualificado, Jacques Grevil. En su equipaje traían además cinco relojes de péndulo, desarmados, fruto de cinco o seis años de trabajo. Tres de ellos eran para el Rey: un modelo grande, de dos metros de alto, dotado de gran precisión y «con juego de órganos»; uno de «movimiento perpetuo», que funcionaba sin necesidad de que se le diera cuerda; y un tercero denominado *Le Nègre*, un autómata que daba la hora y realizaba operaciones aritméticas según se le ordenara¹⁶. Dos relojes más, uno llamado *Pièce à cigogne*, por el motivo decorativo fabricado en bronce que adornaba la caja; y otro de caja larga que adquirió Jacinto Jover, anfitrión de Jaquet-Droz en Madrid, completaban el lote. El 4 de abril de 1758 comenzaron el viaje y llegaron a Madrid el 22 de mayo. Sandoz se encargó de ensamblar las cajas; y Jaquet-Droz y Grevil, de montar los mecanismos. Todo se hallaba preparado para que los relojes fueran presentados al Rey, pero la Reina Bárbara de Braganza, que estaba muy enferma, falleció el 27 de agosto, y el Rey se retiró al castillo de Villaviciosa de Odón. Jaquet-Droz consiguió presentar los relojes al Rey el 4 de septiembre. Se conservan varios registros de pagos de carruajes utilizados para trasladar al relojero suizo y tres de sus relojes desde Madrid al castillo de Villaviciosa¹⁷. El propio relojero comenta la satisfacción del Rey, que no dejaba de reír, el asombro de toda la Corte al contemplar sus obras y la felicitación de Farinelli, quien le comentó que nunca había visto nada tan perfecto. Ricardo Wall, por indicación del Rey, le pagó por los relojes adquiridos 2.000 pistolas (200 luisas de oro), que consiguió cobrar unos meses más tarde, antes de regresar a su país.

André Tissot ha estudiado minuciosamente el diario del viaje escrito por el propio Sandoz¹⁸. Gracias a este texto conocemos al detalle las vicisitudes que sufrieron los tres suizos en su intento por llegar a Madrid, así como la estancia en la capital durante más de tres meses¹⁹.

En la Colección Real se conserva otro de los relojes firmados por Pierre Jaquet-Droz que acompañaron al «Pastor» en el viaje²⁰. La caja de perfil similar,



Fig. 5. John Ellicott, Bracket, máquina, Inv. n° 10002713, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

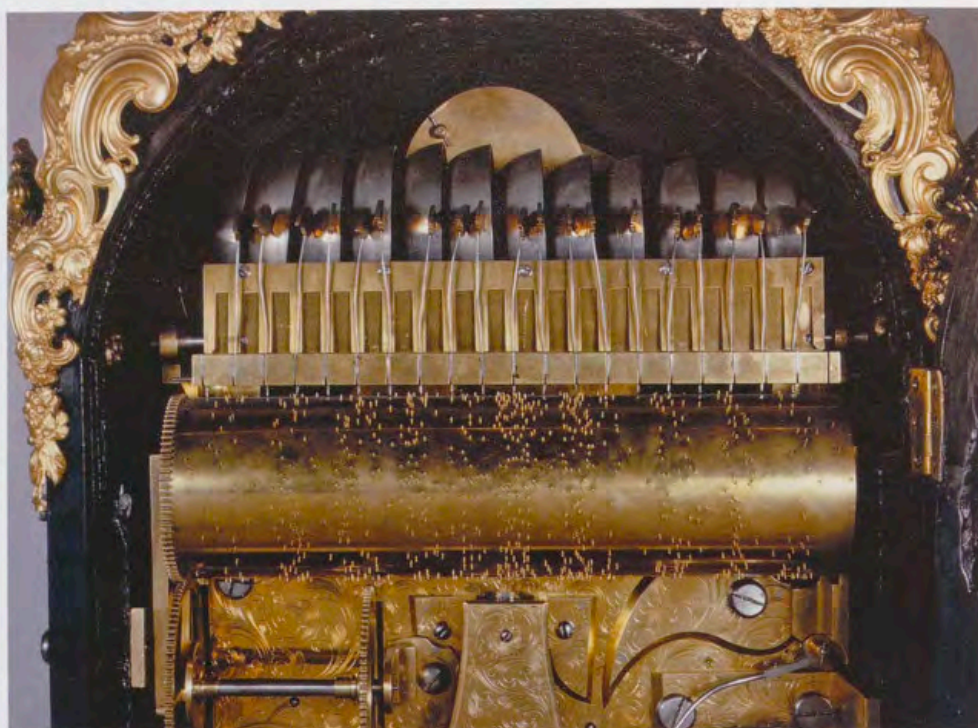


Fig. 6. John Ellicott, Bracket, máquina, campanas y cilindros, Inv. n° 10002713, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

21. Un reloj similar se conserva en el Musée International d'Horlogerie en La Chaux-de-Fonds, Suiza. Su caja fue fabricada en el taller parisino del ebanista Antoine Foullet, especializado en este tipo de cajas. [Véase nota 26].

22. Varios envíos se suceden a lo largo de estos años. Los relojes solían llegar vía Bilbao y el encargado de transportarlos era un comerciante llamado Francisco Bretón. Otra vía de acceso era la ciudad de Lisboa.

23. Los cajones los había enviado el Embajador Wall y se embarcaron en el navío español «La Margarita». AGP, Fernando VI, caja 104.

24. Fue transportada por los arrieros Francisco Berganza y Manuel Ripis. En Lisboa se les pagó el viaje de ida y vuelta. AGP, Fernando VI, caja 107.

25. Relojero inglés (1649-1724). Miembro de la Clockmaker's Company desde 1671. Fue uno de los primeros en utilizar el *dust-cup* que protegía el movimiento del reloj, y en introducir la manilla de los minutos. En la Colección de Patrimonio Nacional se conserva un *bracket* firmado por Daniel Quare, con calendario y carillón de quince campanas con cilindros intercambiables, Inv. n° 10003661, que podría ser el que adquirió Fernando VI.

26. F. J. Britten, 1977, p. 267 [op. cit. n. 2]; G. H. Baillie, 1947, p. 227 [op. cit. n. 2]; y C. Cardinal, *The watch from its origins to the XIXth century*, Friburgo, 1985, p. 61. No hemos encontrado todavía el documento que confirme este encargo, y los datos aportados por estos tres investigadores inducen a confusión.

adornada con volutas, temas vegetales, animales y aplicaciones de bronce dorado cinceladas a buril, rinde homenaje en la parte inferior a la fábula de «La cigüeña y la zorra», publicada por La Fontaine en esos años²¹. El trabajo del bronce y las incrustaciones de nácar y carey simulando flores, al igual que en la caja del reloj de los autómatas, demuestran el lujo y la riqueza decorativa del estilo rococó y los vínculos que mantuvo el relojero durante toda su vida profesional con varios ebanistas y bronceístas franceses. El movimiento es simple, con escape de paletas y la sonería de horas y medias por sistema de rueda contadera y campana. Posee, en la base, una caja de música accionada por un motor de resorte y con cilindro de púas sobre campanas. La esfera es una plancha de latón esmaltada «a la porcelana», con las cifras horarias en números romanos y los minutos en arábigos. La firma del autor se aprecia tras el motivo decorativo que da nombre al reloj: *Jaquet Droz à la Chaux de Fonds*.

Junto a ellos, otros relojes llegaron durante este reinado a la Colección Real, la mayoría de ellos procedentes de Londres²². En una carta fechada en Bilbao el 15 de septiembre de 1749 se comunica que el relojero inglés William Poulthon, que venía a establecerse en la Corte española, había desembarcado con varias cajas que contenían dos *péndulas* para el Rey y que estas cajas se remitieron con el mayor cuidado al Palacio del Buen Retiro²³. Uno de los relojes había sido fabricado por Ellicott. Ricardo Wall, Embajador del Rey en Londres, entregó a Ellicott 130 libras esterlinas, 9 chelines y 6 sueldos por el trabajo realizado.

Y en otra carta, datada en Lisboa el 28 de marzo de 1750, remitida al Marqués de la Ensenada por el Duque de Sotomayor, se anuncia el envío de una «péndula real»²⁴. El 15 de abril de 1752 Fernando VI adquirió un reloj con música de Daniel Quare²⁵ por valor de 6.000 reales. Britten, Baillie y Cardinal²⁶ afirman que el Rey



Fig. 7. Pierre Jaquet-Droz, Reloj de sobremesa «El Pastor», Inv. n° 10003042, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

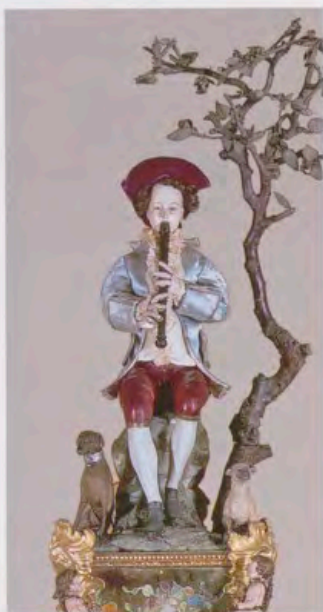
español encargó en 1755 un reloj de gran complicación a Thomas Mudge²⁷ y permitió al relojero que fabricara la máquina con total libertad. Mudge construyó un reloj alojado en el pomo de un bastón que mostraba el tiempo real y el verdadero, es decir, la ecuación del tiempo, y además era de repetición de horas, cuartos y minutos. El Rey quedó tan satisfecho que le pagó por él 480 guineas²⁸.

Fernando VI fue un gran coleccionista de bastones y cajas de oro, objetos adornados en muchos casos con un pequeño reloj alojado en el pomo o en la caja. En febrero de 1747, Ensenada comentó a Huéscar «que no enviara bastones con puño de oro o de porcelana sino adornados con relojes, ya que eran estos ejemplares los que agradaban al monarca». Huéscar aprovechó la ocasión para quejarse, ante el Ministro, de la lentitud con que trabajaban los relojeros parisinos, entre ellos Julien le Roy, encargado de realizar uno de estos relojes para el Rey²⁹. Le

27. Mudge (1715-1794), aprendiz de Graham, fue admitido en la Clockmaker's Company en 1738, y a la muerte del maestro en 1751 le sucedió al frente del negocio de relojería. Poco después debió recibir el encargo del Rey español. Inventó el escape de palanca que sólo utilizó en dos relojes.

28. En el Inventario realizado a la muerte de Carlos III se registraron dos péndolas reales, ocho relojes de repetición y cuatro muestras fabricadas por Mudge de distintos tamaños y características técnicas. F. Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, Madrid, 1988, tomo I, pp. 113, 118 y 119. No se conserva ninguno en la Colección de Patrimonio Nacional.

29. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4027.



30. Julien Le Roy (1686-1759), relojero francés, nació en Tours y alcanzó el grado de Maestro en París en 1713. Fue nombrado Relojero del Rey en 1739. [Véase nota 37].

31. La muleta era un bastón con una especie de cabeza en la parte superior. E. Terreros y Pando, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondencias en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, 1786, tomo II, p. 636; y AGP, Fernando VI, caja 102.

32. George Graham (1673-1751) admitido en la Clockmaker's Company en 1695 aprendió con Thomas Tompion. [Véase nota 39].

33. Se realizaron dos modelos en plomo con dibujos diferentes para comprobar si se podían colocar dos relojes de buena calidad. [Véase nota 40].

34. Pierre o Peter Dutens (activo 1734-1761) fue joyero de la Princesa de Gales. [Véase nota 41].

35. La muestra del reloj es una «plancha en que se señalan las horas y en que las apunta la manecilla». [Véase nota 42].

36. Antonio de Ulloa fue comisionado en 1735 en la expedición francesa que midió un arco de meridiano en las proximidades de Quito. Además fue uno de los primeros investigadores de las propiedades del platino y de los beneficios de su extracción. Más información en el artículo de Roberto Moreno «Antonio de Ulloa, descubridor del platino», *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*, Sevilla, 1995, pp. 79-96. [Véase nota 43].

Roy³⁰ entregó el 20 de diciembre otro reloj que se alojó en una muleta con el puño de oro grabado. Se valoró en 1.231 libras tornesas y 14 sueldos³¹.

El 9 de septiembre de 1748 Wall recibió en Londres el encargo de adquirir para el Rey un ejemplar descrito en los documentos como «una muleta con sus dos relojes cuya muestra sera blanca y la mano negra». Wall pretendía que los relojes fueran fabricados por el relojero Graham³² o por Ellicott, pero ambos maestros estaban muy ocupados en la ejecución de otras piezas, de mayor envergadura, y declinaron el encargo. Al final, se pensó en un maestro relojero que había trabajado con Thomas Tompion, pero éste no se comprometió hasta no ver el tamaño de la muleta y calcular la medida de los relojes³³. En la misma carta también se comenta que se podía enviar «qualquiera relox de nueva invención, sea de faltriquera o de mesa».

El día 12 Wall, por indicación de Carlos Broschi Farinelli, encargó a Pierre Dutens³⁴ un puño de bastón guarnecido de diamantes pequeños con un reloj. Ellicott, al enterarse de que el pedido procedía del Rey de España, se comprometió a realizarlo en un mes pero, por si no lo entregaba a tiempo, se encomendó llevar a cabo otro reloj, más sencillo, a otro relojero.

Unos días más tarde, el 20 de septiembre, se encargó también a Wall la adquisición, por expreso deseo del Rey, de un reloj de oro, muestra³⁵ astronómica o «de segundos», de nueva invención, con dos ruedas menos que los regulares, similar, incluso en la caja, a otro que Ellicott había fabricado poco tiempo antes para el Capitán de Navío de la Real Armada Don Antonio de Ulloa³⁶. Acompaña a la carta un dibujo y un informe del propio Ulloa, en el que se describe, con todo detalle, la fabricación de este reloj y sus especiales características técnicas, debidas, sin duda, a la maestría del relojero inglés³⁷.

Desde París, el Duque de Huéscar envió al Marqués de la Ensenada, el 12 de octubre, un reloj y un pomo de bastón para el Rey. Comentó, en carta anexa, que las agujas del reloj eran negras y que se había colocado un pequeño cerco para que la llave no dañara el esmalte de la esfera cuando se diera cuerda al reloj. En otra remesa del 11 de diciembre se envía una muleta con dos relojes, y se apunta que se habían realizado unas charnelas muy pequeñas para que su visión no estropeará la exquisitez del reloj, y que se había escondido en la caña del bastón una llave de repuesto, por si la original, atada con un cordón a la caña, se extraviaba³⁸.

El 5 de diciembre Ulloa remitió un informe solicitado por el Rey sobre la máquina de otro reloj astronómico fabricado en Londres. Tenía nueve esferas que marcaban las horas, minutos y segundos, el movimiento del Sol, el calendario lunar, el movimiento de las estrellas, de los planetas, etc. Ulloa, a quien se le había facilitado la descripción y el dibujo realizados por el artífice relojero, no se atrevió a aconsejar la adquisición del reloj, teóricamente de gran perfección técnica, sin examinarlo y comprobar la exactitud de las mediciones astronómicas durante un tiempo. Como el péndulo se encontraba en Londres, recomendó que Graham, Ellicott, o cualquier técnico de la Royal Company lo hiciese³⁹.

El 11 de mayo de 1750 se encargó al relojero Baillon⁴⁰ un reloj de faltriquera, con esfera blanca, «chato», de repetición, con segundos y campana. El relojero



Fig. 8. Pierre Jaquet-Droz, Reloj de sobremesa «El Pastor», detalle de la esfera, Inv. n.º 10003042, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

comentó que no podía hacerlo tan chato como solicitaba el Rey, porque la campana necesitaba su espacio. Pero, ante la insistencia del Monarca, Baillon concluyó el reloj el 3 de agosto y además le colocó un muelle para parar el movimiento mientras se ponía en hora. Poco después se le encargó un reloj para encajar en el chatón de una sortija y una sobrecaja para guardar el reloj anterior.

El 26 de julio del año siguiente, se encomendó al Embajador Francisco Piñateli que mandase realizar en París una caja de oro, esmaltada, con un reloj de repetición dentro y un resorte secreto para poder dar cuerda sin necesidad de abrir la caja. La caja, que costó 2.200 libras, pudo ser realizada por el platero Duflos. El reloj costó 2.245 libras y no se conoce su autor. La Reina, aficionada también a la relojería, necesitaba que estuviera terminada antes del 23 de septiembre, porque era un regalo para el Rey.

37. Ulloa, con gran claridad, explica la singularidad de este tipo de relojes, de enorme precisión técnica. [Véase nota 44 ④].

38. La muleta costó 1.600 libras; y los relojes, 1.200; la caña 48 libras. Junto con los relojes se envió un cuadrante solar y un podómetro, que el Rey adquirió con entusiasmo.

39. El reloj se construyó tomando como referencia el meridiano de Londres. Eso podría suponer una dificultad a la hora de medir la hora española.

40. Jean Baptiste Baillon (activo 1751-1770), relojero de María Leszinska, esposa de Luis XV, y de la Princesa María Antonieta. Alcanzó el grado de Primer Relojero de Cámara. [Véase nota 47 ④].



Fig. 9. Pierre Jaquet-Droz, Reloj de sobremesa «El Pastor», detalle de autómatas, Inv. n° 10003042, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

En estas mismas fechas se compró al relojero irlandés Miguel Smith otro reloj para el pomo de un bastón. Tres años más tarde, el Duque de Duras envió desde París varias partidas de relojes, tabaqueras y otros objetos, entre ellos tres relojes de oro, de repetición, cuyas cajas estaban cinceladas con motivos vegetales acompañados de cadenas de oro y guarnecidos con diamantes. Dos de los relojes se adquirieron al relojero Loutre de París. Junto a los relojes, en varias ocasiones, se solicitaron herramientas para montarlos y manipularlos.

El 10 de diciembre de 1755 Jaime Masones de Lima, Embajador en Francia, solicitó a Francisco Ventura de Llovera, Tesorero del Rey en París, que enviara para el día de San Fernando «una caja de hechura extraña que ni sea redonda, quadrada, obalada, ni de las Regulares; si no es fingiendo algún Pájaro, Árbol o Pez» a elección de los artífices. Se iba a llevar en la faltriquera, por lo que debía tener un tamaño regular, con dos compartimentos para tabaco y un reloj de repetición con sonería a la demanda. La caja debía estar adornada con diamantes blancos o de color y el precio no superaría los 1.000 doblones. El reloj debía ser fabricado por el relojero Baillon y se recomendaba enviar un dibujo previo para apreciar el aspecto de la caja. El día 30 Llovera remitió cuatro dibujos diferentes para que se eligiera el más adecuado⁴¹.

Por fin, el 15 de mayo de 1756 se envió la caja a la Reina, «en forma de timbales», fabricada en oro, esmaltada y guarnecida de brillantes para conservar dos tipos de tabaco, con un reloj de repetición y una brújula. Ventura de Llovera remitió la caja, acompañada de una explicación para el uso del reloj y la brújula⁴². Al día siguiente se tramitó la factura, que ascendió a 13.941 libras, y que incluía el

41. AGP, Fernando VI, caja 107.

42. Por la premura del tiempo, se envió primero la caja y después, con la mala, la factura. También se mandaron catorce cajas más, de oro, esmaltadas, lacadas de charol, y de buena calidad, pero ninguna contenía relojes. Los Reyes podían elegir las que fueran más de su gusto y el resto se devolvería a los artífices que las fabricaron.



Fig. 10. Pierre Jaquet-Droz, Reloj de sobremesa «La cigüeña y la zorra», Inv. n° 10002295, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



43. Durante su reinado Fernando VI fomentó el estudio de la relojería en las principales escuelas europeas. Por este motivo, envió varios pensionados a Ginebra, París y Londres. Estudiaban y trabajaban con la intención de favorecer el desarrollo de la relojería española. Su ejemplo perduró y varios relojeros muy conocidos disfrutaron de una pensión, especialmente a finales del siglo XVIII.

44. Se envió junto con otras nueve cajas más.

45. Charles Cabrier ingresó en la Clockmaker's Company en 1755. En el Inventario de Carlos III se mencionan dos repeticiones (Inv. n.º 1143-1144), una muestra en caja de oro (Inv. n.º 1145) y un reloj alojado en una papelera (Inv. n.º 1007).

46. AGP, Fernando VI, caja 122.

47. Bernardo del Campo, Oficial de la Secretaría de Estado, transportó la caja desde París para ahorrar los gastos del correo. La Tesorería de la Reina pagó la caja. Debía de ser uno de los últimos encargos de la Reina, porque, como se ha comentado anteriormente, falleció el 27 de agosto.

48. Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 402. Testamentaria de la Reina María Bárbara de Braganza.

49. David Hubert también fabricó un reloj para la Reina Isabel de Farnesio y otro para su hija, la Infanta María Antonia. En el Inventario de Carlos III se describe un reloj que repite horas y cuartos.

precio del oro, la hechura, el bruñido, grabado y esmaltado de la caja, los brillantes y el engaste de las piedras, así como el reloj de repetición y la brújula. También se incluyó en esta cantidad el precio del estuche y lo que se pagó por los diseños. La pieza era de gran calidad y habían trabajado en ella los mejores artífices.

Y, poco después, el 16 de julio Llovera comenta que, utilizando un correo procedente de Londres, había enviado en una caja un reloj para el Rey, que a su vez le había dirigido desde Ginebra Monsieur de Luc, Maestro relojero en cuyo taller estudiaban dos jóvenes relojeros españoles pensionados por el Rey, autores sin duda de la pieza⁴³.

El 31 de octubre del mismo año se solicitó a Llovera el dibujo de otra caja para tabacos que representara un panal o colmena con abejas. La caja debía servir para guardar un reloj de repetición cuya maquinaria pudiera manipularse dentro de la caja. El reloj debía ser fabricado de nuevo por Bailllon o por Le Roy. En la carta se puntualiza que para poderlo sacar de la caja y llevarlo en la faltriquera se debía construir una caja de esmalte con su cadena correspondiente. El encargo se volvió a realizar el 6 de diciembre. La caja se terminó y se envió desde París el 12 de mayo del año siguiente. Llovera puntualiza que la pieza estaba realizada con gran maestría y que se diseñó y fabricó con gran primor⁴⁴. Un año más, la Reina se la regaló al Rey el día de su santo.

El 29 de agosto de 1757 Pedro Marentes, Ayuda de Cámara del Rey y Jefe del Guardarropa, presentó una cuenta por un reloj de repetición de oro, fabricado en Inglaterra por el relojero Cabrier⁴⁵. El reloj costó 68 doblones (4.080 reales) y se acompañó de una cadena de oro por la que se abonaron 630 reales y dos sellos de oro valorados en 204 reales⁴⁶.

Una vez más, el 11 de mayo de 1758, con motivo del santo del Rey, la Reina adquirió en París una caja para tabaco en forma de lira, con dos compartimentos a los lados y un reloj de repetición oculto en la parte superior de la lira. La caja estaba adornada con flores de oro y guarnecida con diamantes, esmeraldas y rubíes. El reverso y los laterales de la caja aparecían esmaltados. La caja costó 9.884 libras tornesas⁴⁷.

Para concluir, hay que mencionar los relojes registrados en el Inventario de los bienes de la Reina, realizado el 3 de octubre de 1758 por Pedro de Castilla, Juez encargado de esa comisión. En primer lugar, se relacionan un total de seis relojes de faltriquera, que, en el momento del fallecimiento de la Reina, habían quedado bajo la custodia de la camarista Josefa Gama⁴⁸. Esta señora comentó ante el Juez que todos estos relojes eran los que la Reina usaba habitualmente y que se habían trasladado desde Villaviciosa, «donde estaban con los del Rey», a Madrid, con el fin de adjuntarlos a la testamentaria. Unos días después, la camarista entregó un reloj de oro, con cadena y gancho, fabricado por David Hubert⁴⁹, con un sello en forma de negrilla guarnecido con diamantes y rubíes, que había quedado en su poder por error.

Todos ellos tenían las cajas fabricadas en oro, y cada una se guarnecía con distintas combinaciones de piedras preciosas. Una llevaba sólo diamantes, talla



Fig. 12. Georges Graham, Bracket, Inv. n° 10006979, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

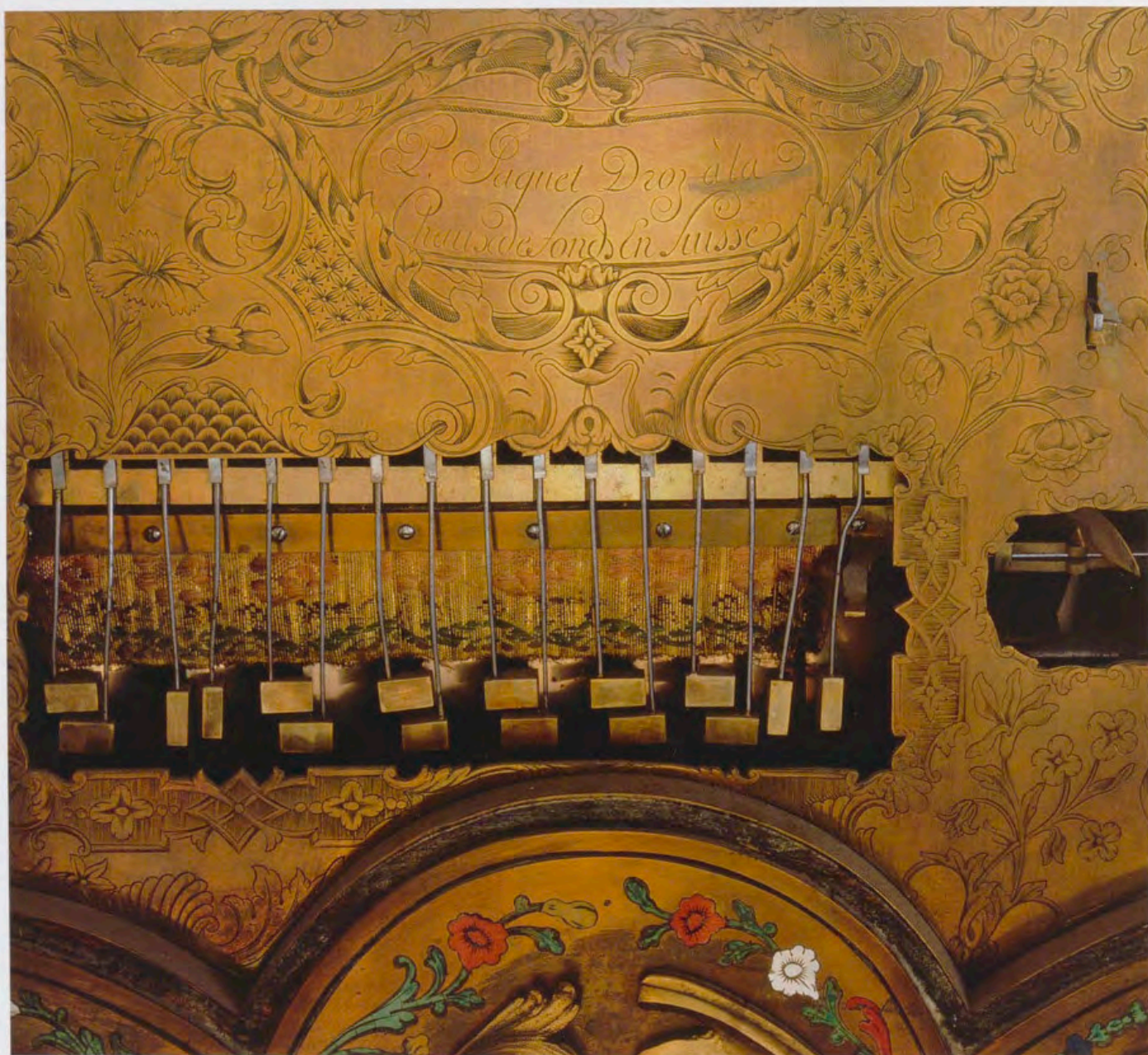


Fig. 13. Pierre Jaquet-Droz, Reloj de sobremesa «La cigüeña y la zorra», detalle de la firma, Inv. n° 10002295, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

50. Este reloj, con la caja guarnecida sólo de brillantes y su correspondiente estuche, fue entregado a la Reina de Portugal, cuñada de la Reina Bárbara, como parte de su herencia.

51. En la descripción del Inventario se comenta que el topacio del gancho de uno de los relojes era muy grande y que otro de los relojes llevaba cuatro colgantes en la llave.

brillante⁵⁰, pero otra se enriqueció con brillantes y rubíes, y una tercera tenía pequeños brillantes y topacios. Dos de las cajas estaban esmaltadas, una con pequeñas flores de colores, y ambas llevaban pequeños diamantes en el contorno. La sexta caja, fabricada en oro y piedra oriental, se adornaba con cinco ramos pequeños y se engastaron en ella diamantes, rubíes y zafiros de pequeño tamaño. Todos los relojes llevaban su correspondiente gancho, cadena, sello y llave, realizados en los mismos materiales y adornados con las mismas piedras⁵¹. Nada se dice de los relojeros que fabricaron los relojes.

La Reina poseyó además un reloj de sobremesa, de los denominados «de China», con varias figuras y flores; otro también de sobremesa guarnecido con diamantes talla rosa y otras piedras; un reloj en forma de bellota adornado con dos diamantes y un reloj en un estuche de oro con un diamante a manera de botón.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2009

CURSOS DE VERANO

CURSO DE VERANO EN COLABORACIÓN CON LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE EN EL ESCORIAL

Con el seminario *Hacedores de Bibliofilia: edición y encuadernación para amantes de los libros*, Patrimonio Nacional planteó, en esta edición de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, una reflexión sobre el libro concebido desde la estética y destinado a satisfacer inquietudes más complejas que las inmediatamente textuales. Durante las jornadas estivales se impartió asimismo el curso *El Escorial. Arte, ciencia y matemáticas*, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

El Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, acompañó al Rector de la Universidad Rey Juan Carlos, Pedro González Trevijano, en la inauguración de los Cursos de Verano que organiza la institución en el Palacio Real de Aranjuez, con la presencia del



Alcalde de la ciudad y el Director de la Fundación Universidad Rey Juan Carlos. Entre las sesiones formativas se incluyó el curso *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, impartido por especialistas de Patrimonio Nacional.

LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA EN EL PALACIO REAL DE LA GRANJA

La V Edición de los Cursos de Verano de la Universidad Politécnica de Madrid, UPM, se celebró en las aulas del Centro de Congresos y Convenciones, antiguo Cuartel General de la Guardia de Corps, del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

MÚSICA

XIV CICLO LOS SIGLOS DE ORO

El Coro de Cámara de la localidad francesa de Agen ofreció un concierto en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dentro del XIV Ciclo *Los Siglos de Oro*. El recital se centró en la música de finales del Renacimiento español y del barroco italiano, inglés y alemán, así como en la música contemporánea francesa. En el mismo Ciclo se celebró un recital en el Salón de Tapices del Monasterio de las Descalzas Reales.



MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

Durante el mes de julio, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se convirtió, un año más, en el marco incomparable del Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*, organizado por Patrimonio Nacional. El Ciclo se inició con un concierto de la Banda Sinfónica de la Unidad de Música de la Guardia Real (antigua Banda de Albarderos) en la Lonja del Monasterio, y se desarrolló en distintos escenarios del Real Sitio, con las actuaciones de la Coral Salvé de Laredo y Concerto Málaga, en la Basílica; el Recital de arpa, a cargo de la ganadora del Concurso Internacional de arpa "Arpista Ludovico", que se celebró en la Iglesia Vieja; y los recitales de Carillón del Patio de Reyes, que pusieron el broche final al Ciclo. Dentro de este festival musical se celebró la Clausura del *Concurso Internacional de Música Matisse*.

III FESTIVAL DE MÚSICA AL ATARDECER

El Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial acogió por tercer año consecutivo el Ciclo de conciertos *Música al atardecer*. Los asistentes pudieron disfrutar de las obras inmortales de Wolfgang Amadeus Mozart y

Ludwig van Beethoven, interpretadas por el *Quinteto Madrid Berlín*. En el segundo encuentro, *Ensemble Madrid Berlín* interpretó también a Manuel de Falla. El último concierto corrió a cargo de la *Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia*, dirigida por José Miguel Rodilla, con la inclusión de obras de Maurice Ravel y Franz J. Haydn.

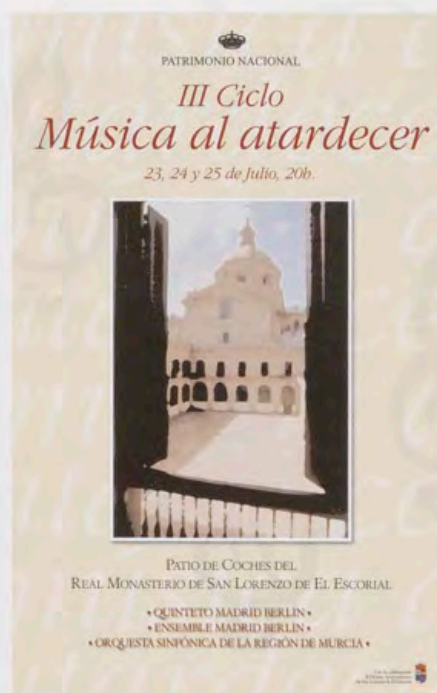
CONCIERTO EN TORDESILLAS

La Iglesia del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas fue el escenario de dos conciertos, organizados por Patrimonio Nacional, con motivo del V Centenario de la llegada de la Reina Juana I de Castilla a dicha localidad vallisoletana. En esta ocasión actuó la agrupación coral *Capilla Renacentista*, dirigida por Antonio Peces, Profesor del Conservatorio de Arganda (Madrid), con un concierto que, bajo el lema *Imágenes de la Virgen*, incluyó obras de Francisco Guerrero y Giovanni



LA NOCHE EN BLANCO, EN LAS COCINAS DEL PALACIO REAL DE MADRID

Por segundo año consecutivo, Patrimonio Nacional propuso a los madrileños una visita nocturna a las cocinas del Palacio Real, con motivo de *La Noche en Blanco*. Se abrieron las cocinas situadas en el primero de los cuatro sótanos del Palacio, con la representación teatralizada de una cena de gala, según la distribución actual que sigue el proyecto desarrollado por Legumier en 1895 y complementado con piezas anteriores.



Pierluigi de Palestrina, mientras que, en el segundo, las obras fueron del *Libro de Coro de los Reyes Felipe y Juana de Castilla*.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2009

AUDIENCIA



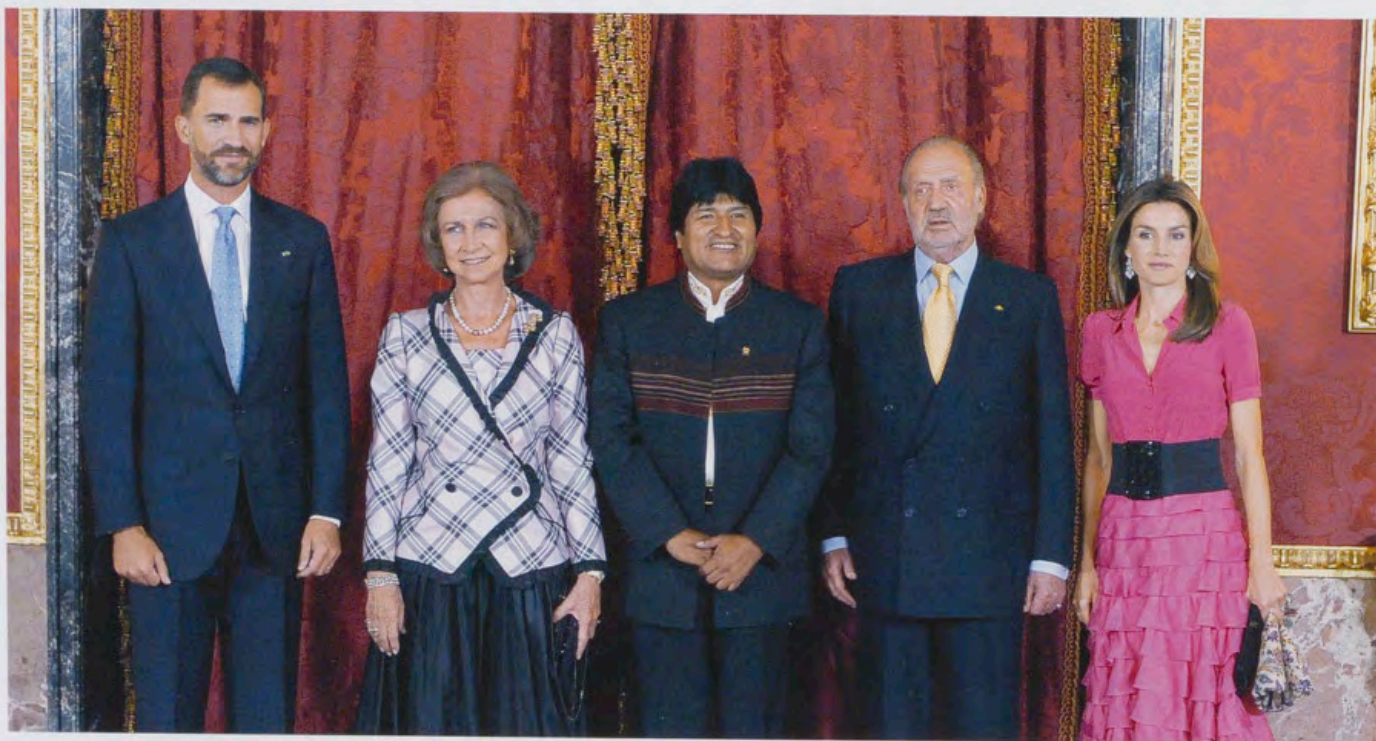
SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS recibieron en audiencia en el Palacio de El Pardo a los jóvenes participantes del programa cultural «Ruta Quetzal BBVA 2009».

CENA OFICIAL



SUS MAJESTADES LOS REYES ofrecieron la tradicional cena en el Palacio Real de La Almodaina a las autoridades de las Islas Baleares.

VISITA DE ESTADO



SUS MAJESTADES LOS REYES ofrecieron una cena en honor de Su Excelencia el Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Señor Evo Morales Ayma, en el Palacio Real de Madrid.