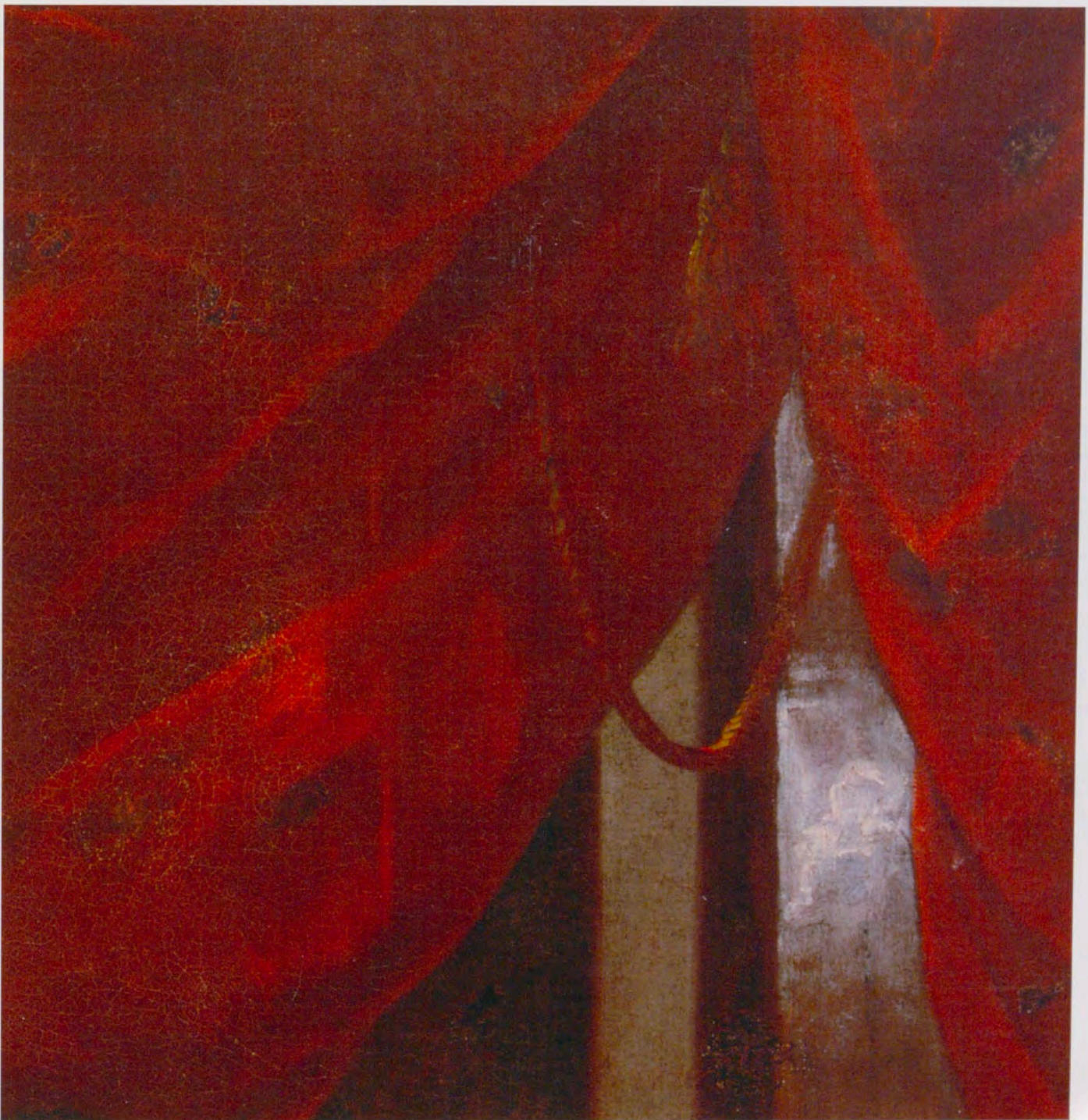
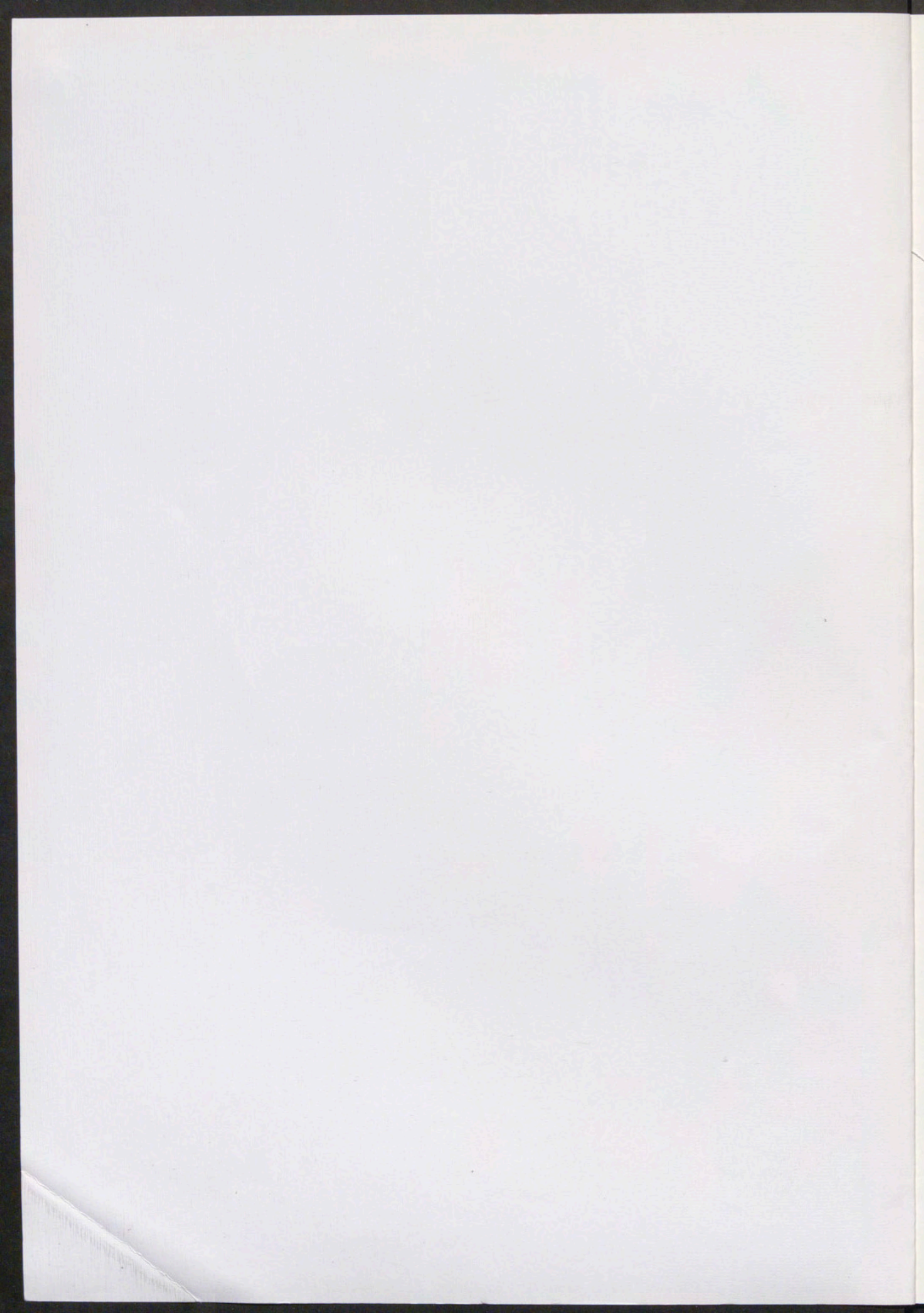


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI Nº 182 CUARTO TRIMESTRE DE 2009 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





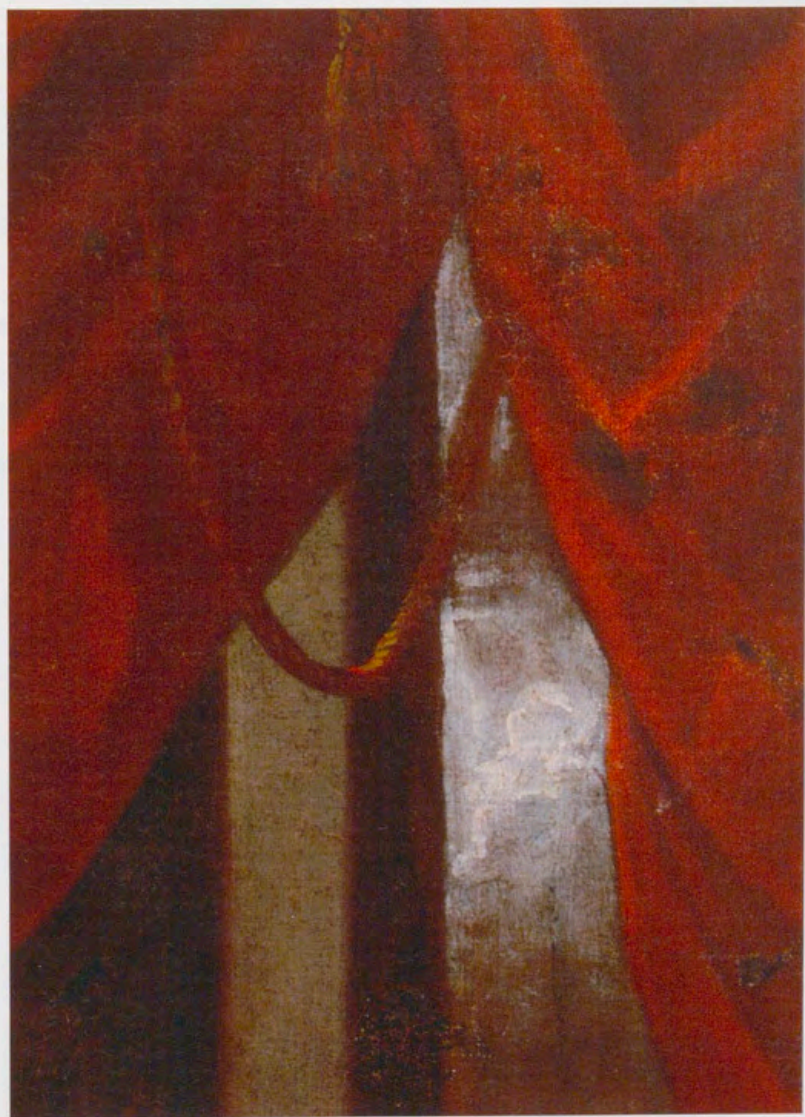
4 2 1 6 7

XLVII

RS

Reales Sitios

AÑO XLVI N° 182 CUARTO TRIMESTRE DE 2009



Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II, detalle, óleo sobre lienzo, ca. 1670, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

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 182 CUARTO TRIMESTRE DE 2009

4

ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad. Fortuna iconográfica y propaganda política

El artículo analiza –partiendo de un retrato ecuestre de Carlos II recientemente adquirido por Patrimonio Nacional– el éxito iconográfico de un modelo creado por Sebastián de Herrera Barnuevo, en respuesta a unas necesidades representativas muy concretas, fruto de las especiales circunstancias históricas que se vivían.



28

JAVIER SÁNCHEZ
MÁRQUEZ

De la infancia en Dresde al tálamo en Parténope: el pasaje áulico de María Amalia de Sajonia por la República de Venecia

La joven Reina de las Dos Sicilias (a partir de 1759, de España), María Amalia Walburga de Sajonia, realizó su peculiar viaje italiano para conocer y abrazar por primera vez a su regio esposo napolitano, el Infante español Don Carlos. Este artículo ahonda en una de las ciudades del Setecientos que con mayor magnificencia supo brillar en la organización festiva y en el arte de agasajar a sus ilustres huéspedes.

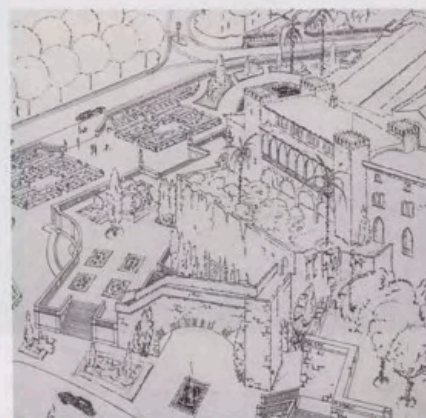


48

MARÍA DÍEZ
IBARGOITIA

El entorno de La Almudaina: proyectos urbanísticos para el Hort del Rei: 1850-1963

Lo que hoy día es un jardín público y antesala de la ciudad de Palma, durante el siglo VIII, hasta el XIII, fue jardín, huerta y recreo palaciego de los Reyes o Delegados. El desarrollo industrial y el auge turístico transforman la imagen y los usos del espacio en las ciudades durante el último tercio del siglo XIX. El artículo repasa los proyectos urbanísticos que se presentaron en Palma de Mallorca para este foco urbano.



69

Exposiciones Temporales

75

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.

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
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.patrimonionacional.es

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

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: 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.

SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO Y LOS RETRATOS ECUESTRES DE CARLOS II DURANTE SU MINORÍA DE EDAD. FORTUNA ICONOGRÁFICA Y PROPAGANDA POLÍTICA

Álvaro Pascual Chenel

Universidad de Alcalá de Henares

* Debo agradecer profundamente a Don José Luis Sancho que me sugiriera y animara a escribir este artículo.

1. PN, Inv. n° 100222205.

2. Es bien poco lo que sabemos acerca de la procedencia del cuadro. Estuvo durante más de treinta años en manos de un coleccionista privado sevillano, hasta que fue adquirido por una galería anticuaria en Madrid, que lo restauró en 2004. [●].

3. *Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre*, Madrid, 2008, n° 79, pp. 44-45.

4. BOE, n° 303, 17 de diciembre de 2008, p. 50.770, orden 20.473.

5. *Alcalá Subastas*, 2008, p. 44 [op. cit. n. 3].

6. A. Pascual Chenel, «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II por Herrera Barnuevo», *Archivo Español de Arte*, n° 310, 2005, pp. 179-184.

7. Sobre la figura de Sebastián de Herrera Barnuevo y sus actividades no existe desgraciadamente aún una monografía; véanse al respecto, entre otros, los trabajos de H. E. Wethey, «Sebastián de Herrera Barnuevo», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, II, 1958, pp. 13-41; ídem, «Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales», *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 15-34, trabajo que posteriormente apareció traducido al español más resumido con el título de «Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, n° 13, 1967, pp. 12-21; ídem, «Decorative Projects of Sebastian de Herrera Barnuevo», *The Burlington Magazine*, vol. 96, 1956, pp. 40-46; ídem, «Herrera Barnuevo's Work of the Jesuits of Madrid», *Art Quarterly*, XVII, 1954, pp. 335-344; [●]; A. Díaz García, «Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, desde ahora UAM, vol. XVII, 2005, pp. 51-66; C. García-Hidalgo «Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 32, 2007, pp. 357-384.

8. H. E. Wethey, 1958, pp. 14-15 [op. cit. n. 7].

9. M. Morán Turina, «Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real, Madrid-Scuderie del Quirinale, Roma, 2003-2004, pp. 70-71.

10. [●].

Patrimonio Nacional ha adquirido un espléndido retrato de Carlos II a caballo¹, original de Sebastián de Herrera Barnuevo. Procedente de una colección privada madrileña², fue subastado en octubre de 2008 por Subastas Alcalá³ y adquirido por este Organismo, ejerciendo el derecho de tanteo⁴, lo cual, afortunadamente, permitirá su exposición pública.

A pesar de que en el Catálogo de la subasta se menciona como inédito⁵, en realidad había sido ya dado a conocer, estudiado, identificado y atribuido hace algún tiempo⁶, como original del polifacético artista madrileño⁷.

Sebastián de Herrera Barnuevo ocupó el importante cargo de Pintor de Cámara en 1667, al quedar éste vacante por fallecimiento de su antecesor, Juan Bautista Martínez del Mazo, y lo hizo hasta tener el suyo propio en 1671⁸. Será precisamente Herrera Barnuevo uno de los primeros pintores que se ocuparon de proyectar la imagen oficial de Carlos II. A partir de este momento desarrolló su labor como retratista regio, con la creación de algunos de los nuevos modelos iconográficos más significativos de todo el reinado, lo cual supone un verdadero punto de inflexión en la evolución y transformación del retrato de Estado hacia unas fronteras nunca alcanzadas anteriormente en la historia del retrato regio. Sin embargo, su labor como retratista regio no ha sido aún suficientemente estudiada, a pesar de haberse concedido y reconocido el papel de «revolucionador» del género⁹. Los prototipos que salieron de sus pinceles son sumamente elocuentes del cambio operado en la representación regia con el inicio mismo del reinado de Carlos II, con nuevas tipologías de enorme interés, no sólo desde el punto de vista iconográfico sino también histórico, dado el peculiar momento que se vivía¹⁰.

Junto a la creación de esas nuevas tipologías iconográficas desarrollará también el modelo de retrato ecuestre de Carlos II durante su minoría de edad, del que éste de Patrimonio Nacional es su prototipo, a partir del que surgieron multitud de ejemplares en los que la participación del taller es evidente. Dicha iconografía de retrato ecuestre resulta de larga tradición en la Casa de Austria, aunándose de modo peculiar arte y política para dotar al



Fig. 1. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, detalle, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

retrato de un elevado carácter simbólico, que responde a una intención de exaltación del joven Rey, muy unida a la propaganda política¹¹.

Así pues, aparte de éste, encontramos diversas copias y versiones en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, en el Hermitage de San Petersburgo, Ayuntamiento de la Seo de Urgel, Monasterio de San Millán de la Cogolla, Colección Arenaza de Madrid, colección privada en Madrid y, por último, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En todos los ejemplares conocidos la disposición es prácticamente idéntica, con ligerísimas variantes que iremos comentando. Se representa a Carlos II niño, de unos ocho o nueve años, cabalgando resueltamente sobre un caballo en posición de cor-

11. A. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Cat. Expo., Museo del Prado, Madrid, 1986, p. 318.



Fig. 3. ¿Sebastián de Herrera Barnuevo?, Retrato de Carlos II niño, 1665, Colección de dibujos del Rey nuestro señor Fernando VII, tinta negra, aguada y lápiz, Real Biblioteca, Sign. IX/M/88 (vol. I), folio 41, dibujo n° 71, Madrid, Patrimonio Nacional.

beta, situado en lo alto de una loma. Viste jubón y calzón verde oscuro con bordados de oro y valona de encaje. Sobre su pecho, una banda de pasamanería de oro, de la que pende el Toisón de Oro, con la espada al cinto. Lleva guantes y botas de montar de ante. Va cubierto con sombrero de fieltro adornado con plumas blancas de avestruz. Con la mano izquierda maneja las riendas, mientras con la diestra sostiene en alto la bengala o bastón de mando. Al fondo se observa un paisaje con un pueblo, que se ha querido identificar, sin que sepamos muy bien por qué, con Alcorcón¹².

Respecto al original adquirido ahora por Patrimonio Nacional, resulta evidente que tanto el rostro del Monarca como la figura en sí responden al modelo creado por Herrera Barnuevo en otros retratos conocidos de Carlos II, como los que se

12. C. Pemán, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Pinturas*, Madrid, 1964, n° 312, pp. 26-30, donde recoge la noticia de dicha identificación. [6].



Fig. 4. Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Museo de Bellas Artes, Inv. n.º 312, Cádiz.

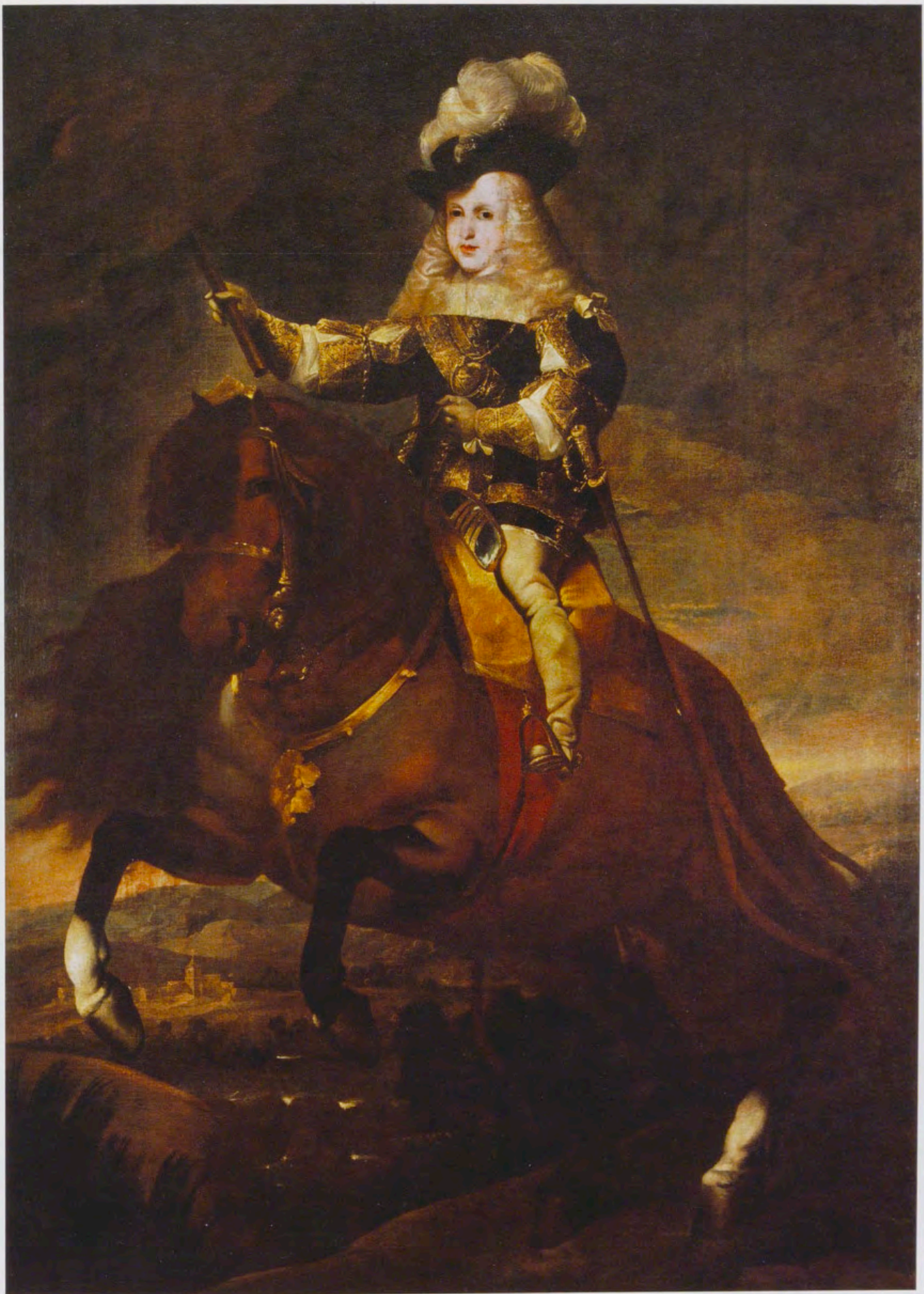


Fig. 5. Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Museo del Hermitage, Cat. n° 17, San Petersburgo.



Fig. 6. Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1675, Museo de Bellas Artes, Inv n° 2410, Valencia.



Fig. 7. Francisco Rizi, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1679-1680, Ayuntamiento de Toledo.



13. Sobre estos retratos y otros de la misma época, véase: D. Angulo Iñiguez, «Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, n.º 137, 1962, pp. 71-72; E. Young, «Portraits of Charles II of Spain in British Collections», *The Burlington Magazine*, vol. 126, n.º 977, 1984, pp. 488-493; ídem, «Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 1986, núms. 193-195, pp. 126-130; A. Pérez Sánchez, 1986, p. 318 [op. cit., n. 11]; A. Rodríguez de Ceballos, «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XII, 2000, pp. 97-99; L. Kagané, *The Hermitage Catalogue of Western European painting. Spanish painting. Fifteenth to nineteenth centuries*. Moscú-Florescia, 1997, n.º 34, pp. 97-98; V. Mínguez, «El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 45, 1991, pp. 71-81; A. Descalzo, «Carlos II y sus antepasados», en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro*, Cat. Expo., México, 2000-2001, n.º 17, pp. 72-74.

14. PN, Inv. n.º 10014152. M.ª M. Doval Trueba, «Sobre algunos retratos 'velazqueños' de la infanta Margarita», *Goya*, 2006, núms. 313-314, p. 250. La calidad del cuadro en cuestión es considerablemente elevada, aunque su estado de conservación es bastante deficiente, con multitud de faltas pictóricas y repintes por toda la superficie del lienzo. Se trata de una obra de la Colección Real que se encuentra desde el siglo XX en El

conservan en la Colección Gil de Barcelona, Palacio de Hampton Court de Londres, Museo del Hermitage de San Petersburgo o Museo Lázaro Galdiano de Madrid¹³, así como a otro retrato también perteneciente a Patrimonio Nacional y conservado en el Monasterio de El Escorial¹⁴, que debe ser sin duda considerado como otra variante más de la misma tipología iconográfica, y encuadrado asimismo en la esfera de Herrera Barnuevo. A estos habría que añadir el dibujo poco conocido, atribuible a Herrera Barnuevo, conservado en los Álbumes de Fernando VII depositados en la Biblioteca del Palacio Real¹⁵.

Esto, unido a la calidad de la obra, permitió atribuir el retrato ecuestre a Herrera Barnuevo (de hacia 1671), muy superior a los otros ejemplares conocidos¹⁶ que se venían considerando como copias de un original perdido. Lo cual nos hizo pensar que nos encontrábamos, precisamente, ante ese primer original perdido, modelo o prototipo a partir del que surgirían las demás copias y versiones mencionadas¹⁷.

Tal vez el ejemplar más conocido de este tipo de retrato es el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, que fue estudiado por César Pemán en el Catálogo de dicho Museo¹⁸. Éste de Cádiz, el del Hermitage y el de la Seo de Urgel son copias virtualmente exactas del original de Patrimonio Nacional. Incluso sorprende que las medidas sean prácticamente coincidentes en todos los ejemplares¹⁹. El cuadro del Museo de Cádiz fue tradicionalmente asignado a Carreño de Miranda, a partir de la atribución hecha por Ceán Bermúdez de un retrato de *Infante imitando a Velázquez* existente en el Palacio Nuevo (Palacio Real), desaparecido con la invasión francesa²⁰.

De esta manera, Pelayo Quintero, en el Catálogo de los retratos del Museo de Cádiz²¹, pretendió poder identificar aquel retrato de Infante imitando a Velázquez con éste de Cádiz, atribuyéndolo por tanto a Carreño. Sin embargo, como ya advirtió Pemán, ni el retrato ecuestre de dicho Museo es de un Infante, sino de un Rey, ni Ceán indica en ningún momento que se tratara de un retrato ecuestre. Basándose en esto y en la escasa calidad de algunas partes importantes como la cabeza, Pemán rechazó la atribución a Carreño, y llegó a la conclusión de que la mejor clasificación es la de anónimo madrileño de hacia 1670-1673.

Por otra parte, Pemán afirma que el retrato no puede relacionarse con Herrera Barnuevo, porque éste muere en 1670, y piensa que la edad aparente del Rey no permite fecharlo antes de ese año. Sin embargo, en realidad sí es factible encuadrarlo en la esfera de Herrera Barnuevo, porque éste no muere en 1670 como afirma Pemán, sino en 1671, y, por tanto, la edad del modelo (unos ocho o nueve años) sí permite datarlo hacia 1670-1671, época en la que todavía ocupaba el puesto de Pintor de Cámara. Además, como ya hemos apuntado, el rostro del Monarca y la figura en sí siguen, sin duda, los modelos creados por Herrera Barnuevo en los retratos de Carlos II de cuerpo entero, existentes en la Colección Gil de Barcelona, Museo del Hermitage de San Petersburgo²², Hampton Court de Londres y Museo Lázaro Galdiano de Madrid; algo que sí reconoce Pemán, por lo que nos inclinamos a pensar, junto a Rodríguez de Ceballos²³, si no quizá en obra autógrafa del maestro, debido a la falta de calidad, sí de su círculo más cercano, lo cual nos lo confirma el prototipo original de Patrimonio Nacional.

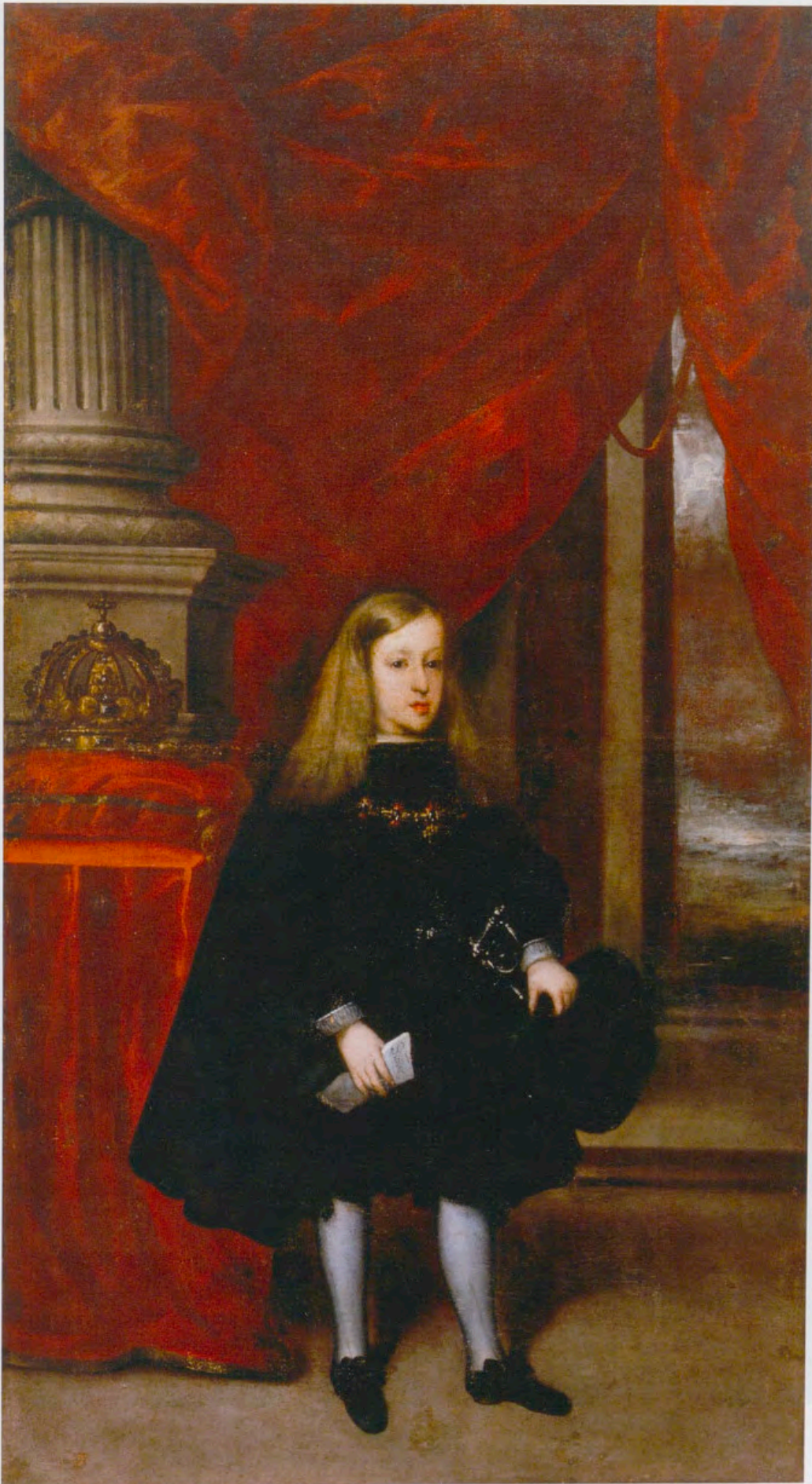


Fig. 8. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1670, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*



Fig. 9. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II niño, óleo sobre lienzo, ca. 1670-1671, Museo del Hermitage, Inv. n° 34, San Petersburgo.



Fig. 10. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II niño, óleo sobre lienzo, ca. 1670-1671, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. n.º 8065, Madrid.*



Escorial, pero no antes. La procedencia anterior del cuadro se desconoce y no sabemos con exactitud la fecha de ingreso en el Monasterio. Debo agradecer a la Doctora García-Frías, Conservadora de Patrimonio Nacional, su ayuda y disponibilidad al proporcionarme los escasos datos conocidos.

15. Colección de dibujos de Fernando VII (1831), vol. I, fol. 41, dibujo nº 71 (300 x 180 mm). [●].

16. A. Pascual Chenel, 2005, pp. 179-184 [op. cit. n. 6].

17. Ídem, pp. 179-184.

18. C. Pemán, 1964, nº 312, pp. 26-30 [op. cit. n. 12].

19. 207 x 145 cm el de Patrimonio Nacional; 207 x 147 el de Cádiz; 203 x 142 el del Hermitage.

20. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (ed. facs.), 1965, tomo I, p. 268.

21. P. Quintero, *Colección de Retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, 1919, nº 7.

22. Fernando Collar de Cáceres duda de la autoría de este retrato. [●].

23. A. Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 99 [op. cit. n. 13].

24. J. Hernández Perera, «Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, nº 19, 1957, p. 8.

25. E. Young, 1986, p. 128 [op. cit. n. 13].

26. J. Hernández Perera, «Carreño y Velázquez», en *Varía Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960, p. 494.

27. E. Young, 1986, p. 130, nota 13 [op. cit. n. 13].

Ya Hernández Perera relacionaba uno de los retratos de Carlos II de cuerpo entero del Museo Lázaro con lo que él calificaba como «anónimo madrileño autor del retrato ecuestre de Cádiz»²⁴, cuadro éste del Lázaro que, por demás, fue precisamente atribuido por Young a Herrera Barnuevo²⁵.

Posteriormente, el mismo Hernández Perera volvía a relacionar el cuadro de Cádiz con los mencionados de Londres, Colección Gil de Barcelona y Museo Lázaro Galdiano, pero matizando que el modelo correspondía a un *Carlos II* en el Salón de los Espejos, de la Colección Lécera de Madrid, atribuido a Mazo²⁶.

Young, sin embargo, disienta de la posibilidad de relacionar el retrato de Cádiz con el ámbito de Herrera Barnuevo, aduciendo que el cuadro es una imitación de Velázquez y que Herrera no siguió los modelos velazqueños, por lo que se inclinaba a relacionarlo con Carreño de Miranda²⁷, al igual que hizo en su día Morán Turina²⁸.

Ya Don Diego Angulo también señalaba la similitud del retrato de Barcelona con el ecuestre de Cádiz, apuntando con intuición y prudencia la posibilidad de que fuera efectivamente Herrera Barnuevo el creador del prototipo o modelo de retrato ecuestre de Carlos II que se realiza en estos momentos²⁹. Cosa que, de nuevo, corroboraba la aparición y atribución del retrato de Patrimonio Nacional.

Así pues, el mencionado modelo original debió ser repetido por el círculo del maestro en los ejemplares citados y, por tanto, éste de Cádiz es copia del de Patrimonio Nacional, así como el del Hermitage debe ser copia del de Cádiz³⁰, por mucho que en el Catálogo de dicho Museo se afirme justo lo contrario³¹, esto es, que el de Cádiz es copia del de San Petersburgo, asignando este último además (aunque con reservas) a Carreño. Todo lo cual no parece factible, pues precisamente el cuadro procede del Museo de Cádiz, y fue adquirido por el Hermitage en 1834³².

Por otra parte, en el Catálogo se titula el cuadro como *retrato ecuestre de un infante*, sin identificarlo con Carlos II. Indica dicha posibilidad, pero la descarta, de acuerdo con un argumento de poco peso a nuestro entender: que Carlos II tenía los ojos azules, y en el cuadro, el niño que aparece retratado los tiene marrones. Todo lo cual resulta además un tanto sorprendente, toda vez que el personaje estaba perfectamente identificado desde antiguo, incluso en el mismo Museo, como bien se reconoce en una publicación posterior de la pinacoteca³³.

Copias fieles de este modelo, aun de inferior calidad, son el retrato inédito que se conserva en el Ayuntamiento de la Seo de Urgel, así como el del Monasterio de San Millán de la Cogolla³⁴, ejemplar, este último, que se encuentra en pésimas condiciones de conservación, casi perdido.

Como dijimos al principio, existen otros ejemplares de retrato ecuestre de Carlos II en esta época que, aunque evidentemente siguen el modelo iconográfico del prototipo de Herrera Barnuevo y las copias realizadas a partir del mismo, deben ser considerados como versiones o variaciones posteriores del mismo tema. Me refiero concretamente a los retratos de la Colección Arenaza de Madrid, otro inédito perteneciente a una colección privada madrileña y, sobre todo, el del Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



Carol de 2 door G. G. Koning van Spangien
en Pseyde d' Indien etc.
J. Peeters. Ant.

Fig. 11 Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, grabado, ca. 1670, Biblioteca Nacional de España, Sign. Iconografía Hispana, 1710-32, Madrid.



28. M. Morán Turina, «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, n.º 159, 1980, p. 157.

29. D. Angulo Íñiguez, 1962, pp. 71-72 [op. cit. n.º 13].

30. Así lo afirma P. Quintero, 1919, n.º 7 [op. cit. n.º 21]. Posteriormente lo recoge C. Pemán, 1964, pp. 28-29 [op. cit. n.º 12], relatando la historia del cuadro.

31. L. Kagané, 1997, n.º 17, pp. 70-71 [op. cit. n.º 13].

32. V. Antonov, «La adquisición de Gessler para el Ermitage», *Archivo Español de Arte*, n.º 219, 1982, pp. 288-289, 295, 300-301.

33. L. Kagané, *La pintura española del Museo del Hermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, 2005, n.º 30, pp. 269-272, 428.

34. I. Gutiérrez Pastor, *Catálogo de Pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984, n.º 41, p. 72, lám. p. 213.

35. *Exposición de retratos de niño en España. Catálogo general ilustrado*, Cat. Expo., Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1925, n.º 10.

36. J. Hernández Perera, 1960, p. 494 [op. cit. n.º 26].

37. Atribución mayoritaria que se ha venido manteniendo, con escasas excepciones, a partir de la identificación que hiciera A. Ponz, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1772-1794 (ed. facs.), Madrid, 1972, tomo I, p. 222, nota 1.

En cuanto al retrato de la Colección Arenaza, antes que nada debo decir que me ha resultado imposible localizar la Colección, por lo que desconozco si sigue existiendo y si el cuadro sigue perteneciendo a ella. Esto me ha impedido poder analizar el cuadro físicamente, y sólo lo conozco por una antigua fotografía en blanco y negro, lo cual hace verdaderamente complejo su estudio y valoración. El retrato perteneció a la Duquesa de Casa Valencia y fue expuesto en Madrid en 1925, como anónimo de la Escuela Madrileña³⁵. Sin embargo, años después, Hernández Perera lo relacionó directamente con la mano de Carreño, aunque reconociendo el poco juicio que hacía este cuadro a la maestría del pintor asturiano³⁶. Apoyaba su afirmación en la similitud que, según él, guarda este retrato con el también ecuestre que se conserva en el Ayuntamiento de Toledo, considerado durante mucho tiempo como autógrafo de Carreño³⁷, cuando en realidad, tal y como se demostró tiempo después, fue pintado por Francisco Rizi³⁸. Sullivan menciona un retrato ecuestre de Carlos II de estilo próximo a los modelos de Herrera Barnuevo, que no sé si podría tratarse de este mismo³⁹. Por nuestra parte, y a pesar de la falta de análisis físico del cuadro, no creemos en absoluto que la atribución a Carreño sea factible, pues ni la calidad general de la obra ni el modelado responden al modo de hacer de este artista, y más bien apostaríamos por la atribución que ya se hacía en el Catálogo de la exposición de 1925 o, en todo caso, asignarlo al círculo del maestro, aunque bien es cierto que, extrañamente a lo que venía siendo tradición iconográfica en la Casa de Austria, parece que Carreño nunca llegó a pintar un retrato ecuestre del Rey; o, al menos, no tenemos constancia de ello.

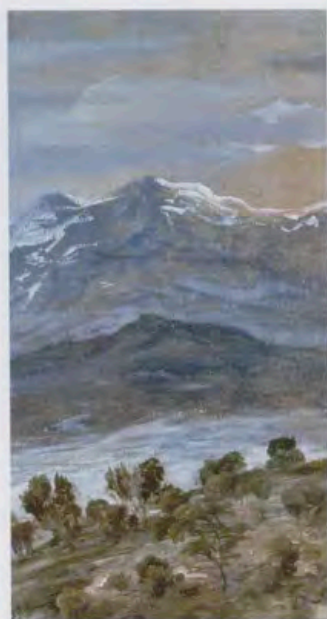
Por otra parte, tal vez el rostro del Monarca en este retrato se emparente de modo más cercano con el también ecuestre del Museo de Bellas Artes de Bruselas (atribuido con muchas reservas a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia⁴⁰), que con el de Toledo, como pretendía Hernández Perera.

Tal vez las diferencias más sustanciales de esta versión respecto de los ejemplares ya comentados, aparte del modo diverso en cómo el Rey sostiene en alto el bastón de mando, radican fundamentalmente en la indumentaria que luce Carlos II, sobre todo en la presencia aquí de una amplia banda de General que cruza su pecho y vuela al viento.

Existe también en una colección privada madrileña otro retrato ecuestre inédito de Carlos II, que se puede poner en relación de nuevo con el prototipo creado por Herrera Barnuevo en el lienzo de Patrimonio Nacional. Parece evidente que, también éste, se trata de una copia de inferior calidad, aunque introduce asimismo algunas novedades o diferencias interesantes. En primer lugar, se incluye también aquí la banda roja de General anudada en la cadera y que vuela al viento. Como hemos visto, dicho detalle aparece sólo en el cuadro de la Colección Arenaza y en el del Monasterio de San Millán de la Cogolla y lo acerca todavía más al retrato del Príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez (evidente modelo de inspiración de esta tipología iconográfica) en el que se muestra de idéntica manera. Por otra parte, el fondo también difiere de los anteriores, pues si en estos se ve un pueblo sin identificar, aquí observamos lo que parece una



Fig. 12. Atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1690-1700, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. n° 91, Bruselas. Fotografía: «Ro Sacan, J. Geleyns» o «Grafisch Buro Lefevre».



38. T. Zapata Fernández de la Hoz y F. Martínez Gil, «Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi», *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz de Toledo*, nº 1, 1987, pp. 171-183.

39. E. J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, PR.39, p. 231.

40. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruselas, 1927, nº 91; F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 151, nota 30; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, nº 2.558, p. 293; A. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Minanda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985, p. 218.

41. S. Aldana, «Sobre Velázquez y lo velazqueño en Valencia», *Archivo de Arte valenciano*, nº 32, 1961, p. 105.

42. Mide 204 x 143 cm.

43. E. J. Sullivan, 1989, DR.8, p. 284 [op. cit. n. 39].

batalla, con caballos a galope y enemigos vencidos en el suelo. Con esto tal vez se desee señalar, de manera más explícita, la condición de jefe militar del retratado, reforzada por la presencia de la banda de General.

Por lo demás, la factura resulta bastante rígida, la figura del Rey muy severa, con la banda tratada casi como si fuese de cartón, volando al viento de modo antinatural, amén de existir una clara desproporción en la imagen del Monarca.

Quizá de entre todos estos últimos retratos mencionados, el más interesante sea el del Museo de Bellas Artes de Valencia, por presentar variaciones sustanciales respecto del resto de los ejemplares.

A pesar de que no se trata de un retrato absolutamente inédito, nunca ha sido estudiado con la profundidad deseable, poniéndolo en relación con los demás retratos ecuestres del Rey en esa época. Fue publicado hace ya muchos años en una breve nota que señalaba su existencia⁴¹, sin que después haya despertado el interés de los investigadores. El lienzo procede del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, e ingresó en el Museo tras la desamortización⁴². Si bien, como hemos dicho, el resto de los ejemplares comentados son copias o versiones más o menos fieles del original, repitiéndose en lo sustancial la figura del Rey, el paisaje del fondo, el caballo y demás detalles, en este caso nos encontramos con que este retrato tiene, por sí mismo, una entidad, un «aire» diferente, que se concreta en variaciones sustanciales de estilo y de ambientación general. Resulta patente comprobar que el Rey se nos presenta aquí más adulto y el fondo difiere notablemente; se observa ahora una especie de torre o atalaya en lugar del pueblo de los otros ejemplares, además de aparecer un paisaje de concepción muy distinta. Asimismo encontramos diferencias en el sombrero y atuendo del Rey, en el cabello, en la manera de sostener la bengala y las riendas, y en la disposición, actitud y modelo del caballo. Por otra parte, es evidente que el modelado del rostro y de la figura, así como el estilo empleado, es sustancialmente diverso, dotando al retrato de un empaque y una calidad técnica de los que carecen las demás copias.

Por todo ello, aunque sigue sin duda el modelo creado por Herrera Barnuevo, no creemos que se trate de una mera réplica o repetición del modelo anterior, sino más bien de una versión que no cabría ya encuadrar en su esfera o círculo más cercano, sino que debe ser posterior.

Lamentablemente, a pesar de la elevada calidad de la obra, su estado de conservación es bastante deficiente, con multitud de faltas y desprendimientos pictóricos por toda la superficie del lienzo.

Merece la pena citar un interesante dibujo con la efigie ecuestre de Carlos II en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que sigue idéntico esquema al que venimos comentando, con ligerísimas variantes. A pesar de que el Museo lo atribuye a Claudio Coello, no habría que descartar la posibilidad de relacionarlo con el mismo Herrera Barnuevo⁴³.

Ya hemos apuntado sintéticamente más arriba que esta tipología de retrato tiene claros antecedentes en los modelos velazqueños. En concreto, es claro que el modelo de inspiración para este tipo de retrato lo encontramos en el ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del



Fig. 13. *Diego Velázquez*, *Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*, óleo sobre lienzo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1180, Madrid.



Fig. 14. Diego Velázquez, Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, detalle, óleo sobre lienzo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 1180, Madrid.

Palacio del Buen Retiro, que hoy se conserva en el Prado, y así coinciden en señalarlo los investigadores que se han ocupado del tema⁴⁴. Parece evidente, pues, el deseo de emulación respecto del que había sido considerado como el heredero por excelencia, dotado naturalmente de ese aire de dignidad y majestuosidad propio de Reyes que, de modo tan magistral, supo captar Velázquez en dicho retrato, y del que Carlos carecía.

Llegamos así al concepto de la simulación de lo que no se es, de lo que por sí mismo no era capaz de transmitir, lo cual nos habla muy a las claras de las nuevas necesidades representativas surgidas en el inicio mismo del reinado de Carlos II, como consecuencia directa de las especiales circunstancias históricas que se vivían.

Dicho deseo de equiparación con Baltasar Carlos es constante, pues lo encontramos de nuevo en otro retrato en el que Carlos II aparece vestido de cazador, con un arcabuz y un perro a sus pies⁴⁵, del mismo modo en que lo hiciera su hermanastro en los retratos de Velázquez y Mazo, en los que se le ve de idéntica guisa.

Si la caza era una de las actividades propia de Reyes, no lo era menos el arte de la equitación⁴⁶, que debía ser dominado desde temprana edad⁴⁷ y que además

44. J. Hernández Perera, 1960, p. 494 [op. cit. n. 26]; D. Angulo Íñiguez, 1962, p. 71 [op. cit. n. 13]; C. Pemán, 1964, p. 27 [op. cit. n. 12].

45. Conservado en el Museo Municipal de Játiva como depósito del Museo del Prado, inv. n.º 2534; fue expuesto en *Pintores del reinado de Carlos II*, Cat. Expo., itinerante, Madrid, 1996-1997, n.º 1.

46. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 227.

47. Recordemos *La lección de equitación de Baltasar Carlos* de Velázquez.



Fig. 15. Anónimo, ¿Sebastián de Herrera Barnuevo?, Retrato ecuestre de Carlos II, pluma y tinta marrón, aguada y toques de lápiz negro, ca. 1671, Metropolitan Museum, Inv. n° 80.3.504, Nueva York.

contiene un claro mensaje simbólico, equiparando el dominio y control que se ejerce sobre el caballo con lo que supone el control político de los súbditos⁴⁸.

En efecto, esa semejanza con el retrato de Velázquez nos ofrece la clave para desentrañar el significado simbólico de este tipo de retratos. No en vano, una de las obras fundamentales de emblemática política del siglo XVII, *Idea de un príncipe político-cristiano*, de Saavedra Fajardo, está dedicada al que era considerado como el heredero por excelencia de la Monarquía. Dicha obra pretende constituir un compendio de cómo debe ser la educación del Príncipe, ilustrada con las conocidas empresas. Dentro de esa educación del Príncipe desempeña un papel fundamental el dominio del arte de la equitación, por las connotaciones simbólicas que se le asignan en relación con el gobierno de la Monarquía. Las ideas que recoge Saavedra Fajardo respecto a esto no son nuevas, sino que tienen una tra-

48. Sobre este interesante tema, véanse los trabajos de J. Moffitt, «Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portraits», *The Burlington Magazine*, vol. 112, 1981, pp. 529-537; ídem, «Velázquez y el significado del retrato ecuestre Barroco», *Goya*, n° 202, 1988, pp. 207-215; y el de J. M. González de Zárate, «El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 27, 1987, pp. 27-38.



CAROLVS II. Dei Gratia Hispaniarum et

Fig. 16. Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, grabado, ca. 1670, Biblioteca Nacional de España, Sign. Iconografía Hispana 1710-33, Madrid.

dición desde antiguo, aunque quizá encontremos en él la formulación más exacta de lo que después se plasma con los pinceles.

En este sentido ya Sebastián de Covarrubias, en su emblema 64, decía: «El mancebo, y el potro son briosos, Y más a menester freno que espuela, con poca edad lozanos, y furiosos, En su carrera, el uno y el otro, vuela. Fatigados, no estén jamás ociosos. Domaldos, en el campo y en la escuela, El hombre con razón, y con doctrina, Y al caballo, con vara y disciplina»⁴⁹; y lo ilustra con un grabado que resulta muy similar a la pintura.

Era una idea general entender el caballo como una imagen o alegoría del pueblo; así Juan de Mariana recuerda al Príncipe

Y recordará siempre que la muchedumbre es parecida a una fiera que, aunque domesticada, descubre siempre sus naturales instintos; se hará cargo de que es un caballo indómito que sacude de un solo golpe al inexperto y desprevenido jinete⁵⁰.

Saavedra sigue esta idea general, ampliamente difundida, y dice en su *Empresa XXXVIII (Con Halago y con rigor)*:

Por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro a quien la misma mano que le halaga y peina el copete, amenaza con la vara levantada. En el arca del tabernáculo estaban juntos la vara y el maná, significando que han de estar acompañadas en el príncipe la severidad y la benignidad⁵¹.

Por tanto, es necesario que el Príncipe desde su juventud domine el arte de la equitación para poder después gobernar, dirigir al pueblo, como se manejan las riendas del caballo. Esta idea la encontramos con claridad en la *Empresa XX* de Saavedra que nos da la clave para poder entender el sentido profundo del retrato ecuestre:

También conviene enseñar al príncipe desde su juventud a domar y enfrenar el potro del poder, porque si quisiere llevarle con el filete de la voluntad, dará con él en grandes precipicios. Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe sobre los estribos de la prudencia⁵².

Es decir, el dominio y control del caballo, el arte de la equitación, supone la trasposición alegórica del buen gobierno de la Monarquía. El Príncipe que domina el arte de la equitación es la imagen ideal del perfecto gobernante; la habilidad como jinete desde temprana edad anuncia su futuro éxito como gobernante.

Pero es que también desde la antigüedad el retrato ecuestre es la viva imagen del poder, la dignidad, la grandeza y la majestad del gobernante.

En este sentido, la creación y propagación de este tipo de retrato del Rey niño, que lo muestra como experto jinete con imponente aspecto, cuando en realidad apenas sí podía sostenerse sobre sus débiles piernas, cuanto menos montar briosamente a caballo⁵³, aquejado de multitud de dolencias desde su nacimiento, responde claramente a una intención de propaganda política, basada en una falsa y aduladora imagen, impulsada por Doña Mariana, que trataba de mostrar al Rey con un aspecto completamente sano y saludable, así como dotarle de una dignificación y credibilidad que no tenía⁵⁴, con el objetivo de hacer frente a una situación de inestabilidad política con un Rey niño, cuya salud, tanto física como psíquica, era motivo de toda clase de rumores y comentarios, en la Corte de Madrid y entre las extranjeras, tema que era de crucial importancia para la política interior e internacional⁵⁵.



49. S. de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (ed. facs.), Madrid, 1978, p. 64.

50. J. de Mariana, *Del Rey y la institución real*, 1599, BAE, vol. 31, *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Madrid, 1950, LIII, cap. XIV, p. 569.

51. D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Milán, 1642, ed. de Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999, p. 491.

52. *Ibidem*, p. 354.

53. Según el Duque de Maura, Carlos II no montó a caballo «hasta el 17 de mayo de 1671, es decir, a los nueve años y medio», véase Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990, p. 129 (publicada primero en 1942 en dos volúmenes).

54. A. Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 99 [*op. cit.* n. 13].

55. A. Pascual Chenel, 2005, p. 183 [*op. cit.* n. 6].



No en vano, el asunto de la salud del Rey se convirtió desde el principio en cuestión de fundamental importancia en la política internacional de la época, como era de esperar, puesto que de su supervivencia dependía la sucesión y continuidad de una todavía inmensa Monarquía con extensos dominios, apetecidos por muchas de las potencias extranjeras con afanes expansionistas, que aguardaban la muerte del joven y débil Rey para poder repartirse los despojos de la Monarquía Católica.

Así pues, el retrato ahora adquirido por Patrimonio Nacional resulta de suma importancia por varios motivos estrechamente relacionados entre sí. Desde el punto de vista histórico es expresión y fruto directo de una muy particular situación histórica. Por otra parte, su gran calidad le hace merecedor del calificativo de original autógrafo del maestro. Precisamente esto enlaza con su valor iconográfico, colocándose como primer ejemplar que fija el tipo de retrato ecuestre del Rey que se pinta en esa época. Modelo cuyo creador confirma que es Sebastián de Herrera Barnuevo. Y, por último, en lo que se refiere a la obra del pintor, ya que añade una obra original a su Catálogo, no muy extenso, de retratos, faceta ésta que no ha sido todavía suficientemente estudiada.

Y, al igual que sucederá con la serie del Salón de los Espejos de Carreño, encontramos que este modelo de retrato debió tener un gran éxito, a juzgar por el número de réplicas y versiones, pues, sin duda, respondía perfectamente a los valores que a través de ellos se querían transmitir⁵⁶.

Sin embargo y curiosamente, como ya apuntamos, no se tiene constancia de que Carreño realizara nunca un retrato ecuestre del Rey en su edad adulta. Después de esta época sólo conocemos los mencionados de Toledo y Bruselas. Habrá que esperar hasta la llegada de Luca Giordano, ya a finales de siglo, para poder contar con un gran retrato ecuestre⁵⁷, a imitación de los de sus gloriosos antepasados, partiendo del retrato de *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano y llegando al de *Felipe IV* de Velázquez.

56. *Ibidem*.

57. Generalmente identificado con el destinado al Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, donde aparece mencionado en el inventario realizado a la muerte de Carlos II en los siguientes términos: «Ytem un Retratto del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo a Cauallo de mano de Jordan tasado en seiscientos Doblones»; véase G. Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, tomo I, Madrid, 1975, p. 18, n.º 6. El retrato en cuestión se perdió en el incendio del Alcázar de 1734. Como único testimonio de cómo debió ser, sólo nos han llegado los bocetos que se conservan en el Museo del Prado, Cat. núms. 197 y 2.761. La bibliografía sobre estos bocetos es extensa. Véase a modo de ejemplo la ficha en *Luca Giordano y España*, Cat. Expo., A. Pérez Sánchez (com.), Palacio Real, Madrid, 2002, n.º 43, con bibliografía previa.



Fig. 17. Luca Giordano, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1694, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 197, Madrid.

DE LA INFANCIA EN DRESDE AL TÁLAMO EN PARTÉNOPE: EL PASAJE ÁULICO DE MARÍA AMALIA DE SAJONIA POR LA REPÚBLICA DE VENECIA

Javier Sánchez Márquez

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

De entre todas las ciudades del Setecientos que con mayor magnificencia supieron brillar en la organización festiva y en el arte de agasajar a sus ilustres huéspedes, puede resaltarse sin discusión alguna a Venecia, la «Señora del Adriático» (figura 1). Buen ejemplo de ello nos lo brinda el coro que concluye la serenata titulada *La concordia del Tempo colla Fama*. Representada el 29 de marzo de 1740 en el célebre hospicio de los *Incurabili*, ofrecía su armónica contribución (junto con la *Pietà* y los *Mendicanti*) dentro del programa lúdico encargado de homenajear al Príncipe Real de Polonia y Electoral de Sajonia, Federico Cristian (figura 2), durante su estancia veneciana acaecida entre el 19 de diciembre de 1739 y el 11 de junio de 1740.

Que se acreciente cada día sobre la cabeza
de la Real Señora Adriática
el laurel, que es premio inmortal
de clemencia, justicia y valor.
Que cerca de ella florezca más verde
aquel olivo, del cual sus manos están llenas,
cuando recibe a los soberanos invictos,
que acoge con tanto esplendor¹.

Los versos precedentes encomiaban las bondades que la Serenísima ofrecía a sus ilustres huéspedes a la par que recordaban la política que comenzaba a hacerles conocidos en toda Europa: un neutralismo constante que se había puesto de manifiesto tras la desastrosa paz de Passarowitz (21-VII-1718) y que terminaba por desposeer definitivamente a la República, para mayor glorificación del Turco, del lustroso sobrenombre de «dueña del Adriático». Sea como fuere, la ciudad lagunar había ya cimentado durante la centuria anterior una tradición fastuosa, loando con dispendio y refinamiento exquisitos a las augustas personalidades que la moraron: los Príncipes Víctor Amadeo y Filiberto de Saboya, en 1608; el Duque de Nevers y Carlos Gonzaga, en 1609; el Príncipe Ladislao de Polonia, en 1624; el Gran Duque de Toscana, Fernando II, en 1628, y su hijo Cósimo en 1664; el Príncipe Elector Maximiliano de Baviera, en 1684; el Duque Ernesto Augusto de Brunswick, en 1685, etc. Ya en el siglo XVIII la enumeración se multiplica exponencialmente en estrecha

* A fin de agilizar el texto, se han traducido al castellano los pasajes en lengua italiana procedentes de la relación veneciana de 1740, *L'Adria Festosa*.

1. *L'Adria Festosa. Notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina delle due Sicilie per lo Stato della Serenissima Repubblica di Venezia nel suo viaggio al Real Sposo in Napoli l'anno 1738. E del soggiorno di Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano, figlio della Real Maestà di Federico Augusto III, re di Polonia, ed elettore di Sassonia, e fratello della regina. Zuanne Occhi (imp.), Venecia, 1740. Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, raccolta drammatica Corniani Algarotti, 2841, p. 61.*



Fig. 1. Pompeo Batoni, El Triunfo de Venecia, detalle, 1737, North Carolina Museum of Art, Inv. n° GL. 60.17.60. K2149, Raleigh, Estados Unidos.

unión con el auge del *Grand Tour*. Cabeza del mismo, Venecia, a la par que Florencia, Roma y Nápoles, compite en distracciones y encumbra excelsamente a las Artes. Además, su onírica situación sobre el elemento acuático convierte a la capital de la Serenísima República en un espacio singular sobre el que pareciera posible idear toda clase de espectáculos de naturaleza olímpica. Algunos de los egregios visitantes que pudieron contemplarla durante el siglo ilustrado fueron: Federico IV, Rey de Dinamarca y Noruega, en 1708-1709; Clemente Augusto de Baviera, Elector y Arzobispo de Colonia, en 1755; Eduardo Augusto, Duque de York, en 1764; Carlos Eugenio, Duque de Württemberg, en 1767; José II, Emperador de Alemania, en 1769 y en 1775; y el Papa Pío VI, en 1782; por citar solo algunos de ellos.

También la joven Reina de las Dos Sicilias (a partir de 1759, de España), María Amalia Walburga de Sajonia, realizó su peculiar viaje italiano para conocer y abrazar por primera vez a su regio esposo napolitano, el Infante español Don Carlos. La Princesa, que había nacido el 24 de noviembre de 1724, tenía tan sólo trece años cuando en 1738 se oficiaron sus esponsales². El matrimonio se había convenido en

2. Para un estudio general de la figura de esta Reina, véase la clásica monografía de M. T. Oliveros de Castro, *María Amalia de Sajonia, Esposa de Carlos III*, Madrid, 1953.

3. Véase E. Sarrablo Aguarales, *El conde de Fuenclara. Embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Sevilla, 1955, pp. 173-255.

4. «[...] Puse luego en noticia de Sus Majestades lo que da Vuestra Excelencia [Conde de Fuenclara] de haberse firmado el 16 del mismo [diciembre] las capitulaciones matrimoniales del rey de las Dos Sicilias y la Serenísima princesa María Amalia de Sajonia, y fue igual su regocijo al ansia con que la aguardaban. Y hanlo acreditado mandando celebrar la conclusión de este tratado con tres días de gala y luminarias, que empezaron desde el día siguiente, que fue ayer, ocho de este [enero]». En despacho de Sebastián de la Cuadra al Conde de Fuenclara, dado en El Pardo a 10 de enero de 1738. Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Estado, legajo 2598. La *Gaceta de Madrid*, en su número 2 del 14 de enero, se hacía eco de la alegría de la Corte y de las fiestas que celebraron la feliz noticia. En M. Torrión (ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Málaga, 1998, p. 199. [●].

5. En despacho del Conde de Fuenclara a Sebastián de la Cuadra, dado en Dresde a 10 de mayo de 1738. *Ibidem*. La dicha de la Corte española fue comparable a la sajona. El sábado día 5 de julio, tras haberse producido el encuentro de la pareja real, y celebrada en Gaeta la ratificación de su matrimonio, comenzaban en Madrid: «tres días de gala, y tres noches de luminarias, [...] y la tarde fueron los Reyes y Príncipes Nuestros Señores, y los Señores Infantes a Nuestra Señora de Atocha, y asistieron al *Te Deum*, que se cantó en acción de gracias. Por la noche salieron Sus Majestades, y Altezas, acompañados de toda su corte, de la grandeza, y de los ministros extranjeros, a los balcones de la plazuela interior del Retiro a gozar de la diversión de los primorosos fuegos de artificio, y de la vistosa iluminación de la plazuela [...]. Esta noche [día 8] se iluminará la plazuela interior del Retiro; y después se representará en el Coliseo de aquel Real Sitio, [...] la ópera italiana que se ha compuesto a este fin». En M. Torrión (ed.), 1998, p. 200 [op. cit. n. 4]. [●].



Fig. 2. Federico Cristian, Príncipe Real de Polonia y Electoral de Sajonia, grabado, en L'Adria Festosa. Notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina...1740, Biblioteca Nazionale Braidense, Im. n.º Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 2841, Milán.

la Corte vienesa por mediación del Embajador español Conde de Fuenclara³ y el agente Bolza, en representación del Rey de Polonia y Elector de Sajonia, Federico Augusto III, padre de la novia. Las capitulaciones se firmaron en aquella ciudad el 16 de diciembre de 1737⁴, mientras que la boda por poderes se celebró en el Palacio Real de Dresde el 9 de mayo de 1738:

Gracias a Dios ayer a las cinco de la tarde se hizo el desposorio de los reyes de las Dos Sicilias, desposándose el señor príncipe real, [Federico Cristian] en virtud de la primera procura de aquel monarca, con su hermana, en un gran salón con asistencia de todos los príncipes de esta Casa Real, embajadores del emperador, y toda la nobleza de este país, que es muy numerosa; y más de ochenta nobles polacos de las primeras familias y empleos, sin otro gran número de forasteros de Bohemia y Austria, sirviendo de párroco éste nuncio apostólico, monseñor Pauluci, asistiéndole tres obispos poloneses, con un regocijo general, así de los reyes y familia real, como de todos los circunstantes⁵.

LOS PREPARATIVOS Y LA ORGANIZACIÓN DEL VIAJE REAL

En el transcurso de las jornadas que separaron la Corte de proveniencia de la Princesa, Dresde, con la de su destino en la capital partenopea, se sucedieron cuatro etapas distintas: la primera condujo a la novel Reina por las regiones de Sajonia y el Imperio (de Dresde a Palmanova); la segunda tuvo por incomparable marco las hermosas

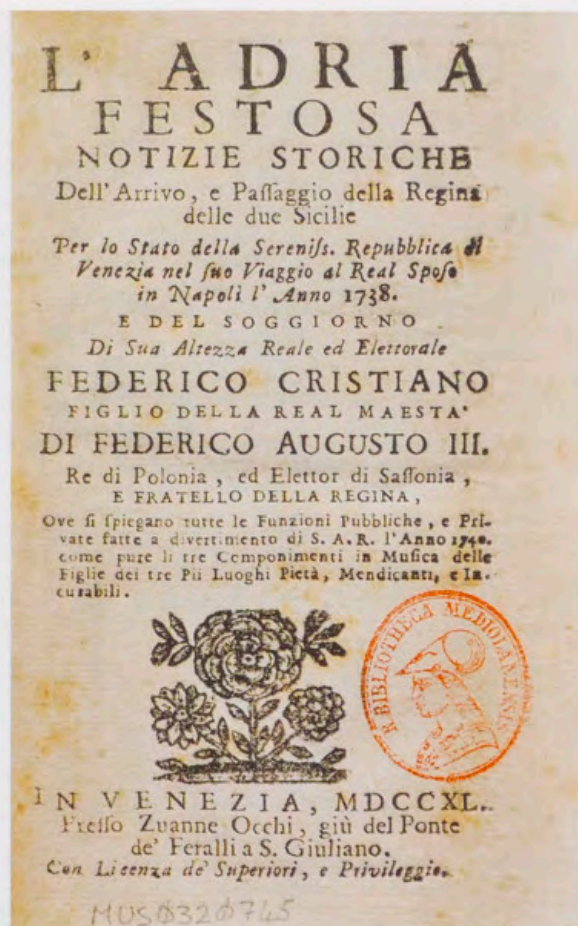
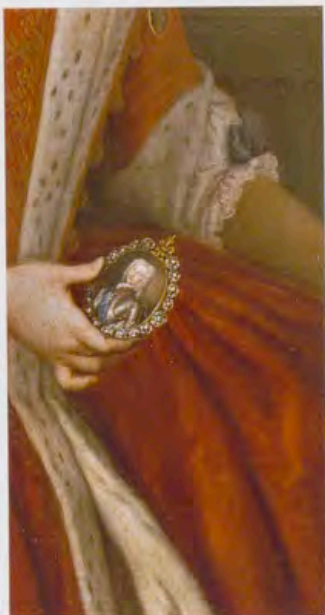


Fig. 3. Portada de L'Adria Festosa. Noticias históricas del arribo, e pasaxio de la reina... 1740, Biblioteca Nazionale Braidense, Inv. n.º Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 2841, Milán.

ciudades de la República de los Canales (de Palmanova a Polesella); la tercera se desarrolló atravesando los Estados de la Iglesia (de Polesella a Portella); y la cuarta (de Portella a Nápoles), premio del lucido viaje, pudo contemplar su triunfal ingreso en la capital de sus reinos. De las fases expresadas, si exceptuamos los festejos que días después de la entrada de María Amalia en Nápoles continuaron sucediéndose, la más suntuosa, refinada, sorprendente y celebrada por los miembros de su propio séquito, fue con total certeza la veneciana. La relación oficial de su paso por aquella República se llevó a la imprenta en 1740; un panfleto titulado *L'Adria Festosa* (figura 3) recogía con minucioso detalle las espléndidas disposiciones del Gobierno veneciano para complimentar a la Reina, así como a su hermano en su posterior viaje de regreso desde Nápoles a Dresde, tras haberla acompañado durante el itinerario. Prueba de la huella indeleble del asombro de María Amalia por los honores que Venecia le dispensó es el siguiente extracto recogido en la mencionada relación:

Por la tarde [del 31 de mayo], estando a la mesa con el príncipe su hermano, [y] asistida por el señor conde de Fuenclara, el señor duque de Sora, y por algunas de sus damas, hizo tales expresiones: «duque, para mí, creo, que en toda mi vida, no podré olvidarme del cortés y noble tratamiento recibido en el Estado Veneciano». A tales expresiones añadió la princesa de Columbrano: «Vuestra Majestad puede decir de no haber visto cosa alguna, cuando no ha visto Venecia». «Y bien», —replicó la Reina—, «Veamos pues Venecia, y por allí nos dirigiremos a Padua»⁶.

6. *L'Adria Festosa*, 1740, p. 9 [op. cit. n. 1].



7. Para un estudio de la familia Reggio, véase J. Sánchez Márquez, «Auge y promoción de un linaje siciliano al servicio de la Monarquía Católica: Los Reggio, príncipes de Campoformido», en M. Rivero Rodríguez y J. Martínez Millán (eds.), *Nobleza hispana, nobleza cristiana. La orden de San Juan*, Madrid, 2009, vol. II, pp. 977-1019. Para una aproximación a la misión diplomática de Campoformido en Venecia, ídem, «La embajada veneciana del príncipe de Campoformido (1737-1740): precedentes en la legación y primeras relaciones con la República», en J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (eds.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, literatura y espiritualidad*, Madrid, 2010, vol. II, pp. 999-1052.

8. En despacho del Príncipe de Campoformido a Sebastián de la Cuadra, dado en Venecia a 11 de enero de 1738. Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Estado, legajo 5715.

9. La carta del Infante Don Carlos había sido escrita el 14 de febrero desde Nápoles. Despacho del Príncipe de Campoformido al Colegio Senatorial en el que se incluye la carta del Rey de las Dos Sicilias de 14 de febrero, y la respuesta del Senado a Campoformido del 22 del mismo mes. Archivo di Stato di Venezia, desde ahora ASV, Collegio Esposizioni Principi, filza 126. [●].

10. [●].

11. En despacho del Príncipe de Campoformido al Marqués de Salas, dado en Venecia a 22 de marzo de 1738. *Ibidem*.

La comunicación entre el Senado veneciano y la Corona de las Dos Sicilias corrió a cargo del Embajador español en la ciudad, Luigi Reggio Branciforte, Príncipe de Campoformido⁷. Llegado a aquel Estado a finales de septiembre de 1737, y en ausencia de un agente diplomático que representara al Reino del Infante Don Carlos en Venecia (hasta la llegada de José de Baeza, el 7 de junio de 1738), Campoformido sirvió de enlace entre las Cortes de Madrid y Nápoles. En sus despachos, informaba a ambas Monarquías de los preparativos que iba disponiendo la Serenísima para acoger a la nueva Reina durante el tramo véneto de su viaje, y al mismo tiempo se ponía en contacto con el gobierno del Dux para dar cuenta puntual del séquito que, procedente de Nápoles, iría hasta Venecia con la misión de acompañar a su Soberana en el transcurso de las jornadas italianas hasta alcanzar su destino. No obstante, la noticia del «ajustado casamiento» de la Princesa polaca (figura 4) con el Rey napolitano llegó primeramente a Venecia de manos del Conde Villio, agente de Augusto III en la ciudad, a principios de enero de 1738⁸. Poco después, el 20 de febrero, el Embajador español hacía lo propio, llevando al Colegio Senatorial la carta en la que Don Carlos participaba al Dux Alvise Pisani (1735-1741) la feliz noticia de su boda⁹. Informada ya la Serenísima, por sendos Embajadores, de la entrada pública que haría la Reina por sus dominios, comenzó una intensa actividad por parte del Gobierno veneciano para estar a la altura de semejante acontecimiento. Venecia que, como reza el *Adria Festosa*, era «milagro del Arte», debía ahora «hacer resplandecer su propia generosidad con un recibimiento verdaderamente real» que estuviese a la altura de las expectativas puestas en los gloriosos ejemplos pasados.

Una de las primeras disposiciones tomadas fue la de nombrar un Embajador extraordinario que, en nombre de la República, fuese a recibir a la Reina hasta la frontera con el Imperio, y, desde allí, la acompañase ya durante el resto de jornadas hasta el confín de los territorios vénetos, limítrofes con los de la Iglesia. El honor recayó en el caballero Antonio Mocenigo; procedente de las familias más ilustres, el patricio electo para tal ocasión se dispuso a hacer una riquísima representación en la que no pensaba escatimar en fasto. Dicha elección fue avisada a las Cortes napolitana y española por el solícito Campoformido el 27 de marzo y el 2 de febrero respectivamente¹⁰. El noble véneto pensaba ofrecer «mesa abierta en todos los lugares del tránsito» y había mandado hacer noventa y cuatro vestidos, «muy ricos, todos guarnecidos de oro y plata, así para él como para gentileshombres, pajes, ayudas de cámara, lacayos y cocheros, siendo el fondo de terciopelo los de las libreas. Lleva tres tiros de caballos, y a su proporción, se van equipando seis caballeros que deben salir en su compañía» informaba el Embajador español¹¹. El caballero Mocenigo había estado ya con anterioridad en España y guardaba un grato recuerdo de Felipe V: aprovechando que uno de sus hermanos era en aquel tiempo Embajador de la Serenísima en Madrid, Antonio acompañó al Monarca desde Burdeos a la Corte española, viéndose recompensado por el Rey con la libre entrada en su cuarto y con la disposición de alojamiento, como a uno más de sus familiares. Desde entonces, el patricio, que no dudaba en calificar de «mi señor» a Felipe V cuando lo referenciaba, era apodado con justicia por sus compatriotas como «el español». El Príncipe de Campoformido, en una conversación mantenida



Fig. 4. *Louis de Silvestre, María Amalia de Sajonia, 1738, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P2358, Madrid.*



con este personaje en los días previos a la llegada de María Amalia, reproducía en uno de sus despachos dirigidos al Primer Ministro de Don Carlos, Marqués de Salas, su afecto carácter a la Monarquía Católica. En el transcurso de la conferencia no tuvo empacho en vanagloriarse del sobrenombre con que era tildado, deseando que fuesen todos de su «genio». Mientras, el aristócrata español, recogiendo sus palabras, comentaba, «que Dios le había dado muchas facultades, y que teniendo 63 años y no pudiendo vivir mucho, no pensaba ahorrar dinero en esta ocasión. Antes gastarlo por el señor rey mi señor»¹² —terminaba por apostillar el veneciano—. No pudiendo desear mejor elección que la señalada en la persona del incondicional caballero, las Cortes de España y Nápoles reverenciaron el obsequioso dispendio de la Serenísima cuando se les dio a conocer que correrían también parejos a la magnanimidad de Venecia todos los gastos producidos por el tránsito de María Amalia de Sajonia en sus territorios. Cifra que, como señala Campoflorido, no bajaría de la nada desdeñable suma de 100.000 ducados.

Mientras tanto, desde Nápoles había emprendido camino el 22 de abril la comitiva destinada a recibir a su nueva señora en la ciudad fronteriza de Palmanova. Era este el emplazamiento escogido por el Duque de Sora, Jefe de la Casa de la Reina y Mayordomo Mayor de la misma, para que el séquito sajón que venía acompañando a la Soberana entrase en la República de Venecia. Gaetano Boncompagni Ludovisi, Duque de Sora, había sido nombrado por Don Carlos Director del viaje de su esposa en el transcurso de las jornadas italianas, mientras que la elección para la parte alemana del mismo había recaído en el Conde de Wackerbarth, Ministro de confianza de Augusto III. El Embajador español en Venecia daba cuenta a las autoridades de la ciudad lagunar de la salida de la «familia napolitana» e incluía el listado de sus componentes. Además de Sora, como Jefe de la expedición, le acompañaban: la Princesa de Columbrano (Camarera Mayor), y la Marquesa de Solera (dama de compañía), amén de un nutrido grupo para el Real Servicio [anexo A ●]¹³. Adelantándose unos días, debían llegar igualmente a Venecia el Duque de Fragnito, Superintendente de las postas del Reino de Nápoles, con el encargo de controlar el abastecimiento de caballos durante toda la ruta, y Diego Merlo, Aposentador Real, al que se encomendó la tarea de arreglar los alojamientos para el numeroso cortejo de la Reina¹⁴. De este modo, habiéndose «puesto en movimiento toda Italia para cumplimentar a esta Princesa, que de esta Dominante [Venecia] salen a su encuentro muchas señoras de la primera esfera, y que de Roma hacen lo mismo las más principales damas», —como afirmaba el Príncipe de Campoflorido— se disponía éste a llevar consigo, durante el pasaje veneciano, a su mujer [Caterina Gravina] y a su hija [Dorotea Reggio Gravina, esposa del II Marqués de Castellodosrius], «para que no echen [de] menos esta debida atención, las mismas que voluntariamente la practican»¹⁵.

El día 18 de mayo llegaban a Padua (figura 5) los miembros de la Corte napolitana, adonde Luigi Reggio se dirigió para ultimar los preparativos del recibimiento junto con el Duque de Sora. De vuelta a Venecia, el 20, mantuvo otra entrevista con el Embajador extraordinario Antonio Mocenigo, y quedaron ya fijadas definitivamente las disposiciones y pormenores de la llegada de María Amalia (figura 4).

12. Del mismo al mismo, dado en Venecia a 16 de mayo de 1738. *Ibidem*.

13. En despacho del Príncipe de Campoflorido al Colegio Senatorial, dado en Venecia a 7 de mayo de 1738. ASV, Coll., Esp., Prin., fil. 126.

14. Del mismo al mismo, dado en Venecia a 22 de marzo de 1738. *Ibidem*; y otro del mismo al Marqués de Salas, dado en Venecia a 29 de marzo de 1738, donde Campoflorido queda avisado de la llegada de Diego Merlo. AGS, Est., leg. 5715.

15. En despacho del Príncipe de Campoflorido a Sebastián de la Cueva, dado en Venecia a 22 de marzo de 1738. *Ibidem*.



Fig. 5. Jean Blaeu, PADOUE ou PADUA. Ville Capitale du Padouan aux Venetiens, grabado en Nouveau Theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, iglises, principaux edifices..., 1724, vol. I, Biblioteca Nacional de España, ER/2987, Madrid.

Movidos por la curiosidad, o quizá previendo el futuro paso de la Reina por la deslumbrante Venecia, ya que inicialmente no estaba prevista la visita a la ciudad en el itinerario original¹⁶, arribaron a la misma la Princesa de Columbrano, que se alojó en el palacio del propio Campoflorido, la Marquesa de Solera y otros caballeros de la comitiva. Tras permanecer allí dos días (21-22 de mayo), retrocedieron luego a Mestre, donde les aguardaba Sora, para continuar su viaje hacia la última etapa de su camino: Palmanova, que avistaron el 25. El diplomático español se encaminó también en esa dirección para «recibir en el confin de este Estado a la reina y servirla en todo el, hasta dejarla en el Eclesiástico, para lo cual me he puesto en el mejor tren que me ha sido posible, y espero hacer mi comparsa con lucimiento»¹⁷. Alcanzaba aquella plaza en la mañana del 26, reuniéndose con el resto de la nobleza de las Dos Sicilias, expectantes todos de la inminente llegada.

Apenas mes y medio antes, concretamente el 9 de abril, el Conde de Fuenclara había avisado con extraordinario a los Reyes, desde Dresde, de la finalización del retrato de la Princesa polaca. Mostrado por Augusto III y por su esposa la Archiduquesa María Josefa de Austria (figura 6) al Embajador español, observaba éste que «es sumamente parecido y está hecho de la misma estatura de la reina»; quedó tan complacido por el resultado que regaló treinta doblones de oro al pintor que se lo trajo, «por parecerme precioso»¹⁸. Con un deslumbrante sobrevestido rojo forrado de armiño, adornada con hermosas perlas y gracioso tocado, una mirada no exenta de majestad y prestancia, acompañada de una insinuante sonrisa que aligeraba el conjunto regio, dotada además de los símbolos por excelencia de su recién conquistada majestad, es decir, corona y cetro; el pintor, Louis de Silvestre «el joven», ofrecía

16. La organización de la ruta desde Nápoles había dispuesto que María Amalia pasase de Treviso a Mestre, y desde allí a Padua. [●].

17. Del mismo a Sebastián de la Cuadra, dado en Venecia a 23 de mayo de 1738. *Ibidem*.

18. El lienzo se recibió en Madrid el 27 de abril, y el 8 de mayo se le contestaba en los siguientes términos: «Que llegó el retrato bien acondicionado, que Sus Majestades han tenido gran satisfacción y gusto con el por la hermosura, gallardía y espíritu que descubre [...]. En despacho del Conde de Fuenclara a Sebastián de la Cuadra, dado en Dresde a 9 de abril de 1738, AHN, Est., leg. 2598.



Fig. 6. *Louis de Silvestre*, María Josefa de Austria, 1719, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Inv. n° 771, *Dresde*.

una imagen dulce y encantadora de María Amalia, que por ende sostenía delicadamente en su mano derecha la miniatura con el retrato de su aún ignoto esposo.

La salida había sido fijada para la mañana del día 13 de mayo, desde Pillnitz, a escasa distancia de Dresde (figura 7). Tras la despedida, «que no dudo ha de ser muy tierna, pues no se puede expresar el cariño mutuo de estos monarcas a su hija y el de esta reina con el que les corresponde» –informaba Fuenclara– la nueva Reina de las Dos Sicilias y su hermano, el Príncipe Federico Cristian (de dieciséis años), con sus respectivos séquitos alemanes [anexos B y C ●] emprendían camino en dirección a Palmanova¹⁹. Este Príncipe acompañaría a su hermana adoptando la falsa identidad de «Conde de Lusazia», o «Lusace» a la francesa, ya que se había determinado que su viaje

19. Del mismo al mismo, dado en Dresde a 10 de mayo de 1738. *Ibidem*.



Fig. 7. Bernardo Bellotto, llamado Canaletto, Vista de Dresde con el puente de Augusto sobre el río Elba, 1748, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. n.º 606, Dresde.

se realizase de incógnito. En realidad, las motivaciones terapéuticas eran las aducidas para la conveniencia de aquel traslado. Debido a la debilidad congénita que experimentaba en sus piernas, los médicos de la Corte polaca aconsejaron que el Príncipe adolescente fuera a tomar los famosos baños de la isla napolitana de Ischia, conocida desde la edad antigua por sus propiedades curativas. Augusto III expresó este deseo a Fuenclara durante la cena del 19 de marzo, pues mientras se alegraba observando los juegos del Príncipe Francisco Javier, su semblante tornaba melancólico cuando hacía referencia al mayor de los Infantes, arguyendo que éste era más serio: «y si yo lograra el consuelo de verle que se pudiera mantener en pie solo, lo que me hace, aunque con mucho sentimiento, resolver enviarlo a los baños de Ischia»²⁰.

Si, como hemos visto, el tránsito de la comitiva real a su paso por las ciudades de la Dominante correría a expensas del Senado veneciano, el trayecto del itinerario sajón e imperial que ahora se ponía en marcha era sufragado por el padre de la novia²¹. Del viaje que discurrió por los territorios alemanes pueden señalarse las jornadas de los días 20 y 21 de mayo, donde la comitiva se alojó en la ciudad austriaca de San Pölten, la más próxima del recorrido a la capital imperial. Allí, la joven Princesa tuvo ocasión de entrevistarse con su abuela materna, Guillermina Amalia de Brunswick-Lünenburgo (figura 8), viuda del Emperador José I, a la sazón hermano de Carlos VI, y por tanto cuñada del Emperador reinante. Ciertamente a ella se debió el éxito de las negociaciones matrimoniales, cuando, desechadas ya las expectativas de encontrar esposa para Don Carlos de entre las hijas del Emperador, le propuso a Fuenclara la mano de su nieta, hija de su primogénita, la Reina de Polonia y Electriz de Sajonia María Josefa. El encuentro entre abuela y nieta tuvo

20. Del mismo al mismo, dado en Dresde a 20 de marzo de 1738. *Ibidem* [op. cit. n. 4].

21. La notificación había llegado a la Corte española procedente de un despacho de Fuenclara fechado a 18 de diciembre de 1737. Desde El Pardo, el Secretario de Estado respondía al diplomático que había dado cuenta de este particular a los Reyes. En despacho de Sebastián de la Cuadra al Conde de Fuenclara, dado en El Pardo a 10 de enero de 1738, AHN, Est., leg. 2544.



Fig. 8. Rosalba Carriera, La Emperatriz Guillermina Amalia, 1730, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. n° P20, Dresde.

22. En despacho del Conde de Fuenclara a Sebastián de la Cuadra, dado en Gratz a 24 de mayo de 1738, AHN, Est., leg. 2598.

23. «[...]Y habiendo salido el duque [de Sora] ayer a Goritzia [sic], así para besar la mano a la reina como para conferir conmigo sobre diferentes puntos, le he dado aquellas luces necesarias para el mejor servicio de esta soberana, diciéndole que en lo demás que le ocurriere pedirme dictamen, le diré lo que entienda, pero que yo no me mezclaré en cosa alguna tocante a la dirección del viaje, así porque a él le toca por ser su mayordomo mayor, como porque la corte de Nápoles me lo previene así». Del mismo al mismo, dado en Palmanova a 30 de mayo de 1738. *Ibidem*.

lugar en un convento de la Orden de las Carmelitas de aquella ciudad, donde además recibió la visita de los representantes imperial y toscano con orden de sus respectivos señores de cumplimentarla²². Muy próximos ya a Palmanova, en la ciudad austriaca de Goritz, Sora se adelantó a besar la mano de la Reina y a conferenciar con Fuenclara sobre la dirección del viaje que transcurriría en suelo italiano²³.

EL PASAJE DE MARÍA AMALIA POR LA SERENÍSIMA: «ANTES TRIUNFO QUE VIAJE»

Finalmente, entre las seis y las siete de la tarde del día 29 de mayo, dos días antes de lo previsto, entraba en territorio véneto el séquito real que conducía a María Amalia y a su hermano. Habiéndose adelantado el Príncipe de Campoflorido tres millas y media para saludarla, era recibida apenas media milla después por el Embajador extraordinario Antonio Mocenigo que, llevando consigo tres compañías de caballería, al objeto de custodiarla en su entrada a Palmanova, saludó en nombre de la

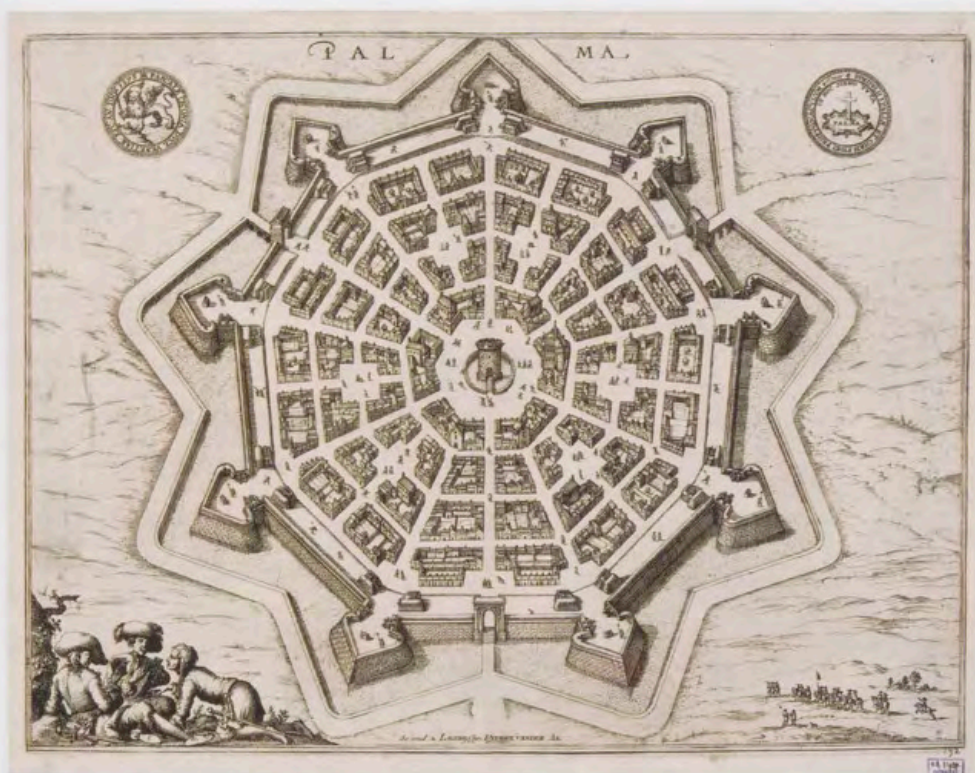


Fig. 9. Anónimo, Palma, grabado, en *La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et belles tailles douces...*, Biblioteca Nacional de España, ER/2068, Madrid.

Serenísima a la Reina pronunciando un breve discurso²⁴ (figura 9). Escoltada por la Guardia Real que Venecia había dispuesto por todas las ciudades en las que se alojara el magnífico séquito, y a cuyo frente se había designado al Conde de Cittadella; flanqueada por un concurso numerosísimo de nobleza veneciana que había acudido a recibirla; aclamada por las gentes que salían a su encuentro; María Amalia entró en la ciudad mientras se escuchaban tres salvas de respeto y multitud de disparos procedentes de las fortificaciones de aquella plaza. Durante las siguientes dos noches ambas comitivas, la sajona, que había conducido a la Reina, y la napolitana, que tomaba ahora el relevo, se alojaron junto con su protegida en el palacio del caballero Niccolò Venier, Proveedor General de la ciudad. Allí, la mañana del día 30 se realizó la ceremonia de entrega de la Reina por parte del cortejo polaco al napolitano, terminando con el besamanos del servicio sajón y la despedida definitiva de los mismos tras la cena. La mañana del 31, precedida por «dos compañías de dragones, y croatas a caballo, por su excelencia el embajador Mocenigo, por su excelencia el embajador de España [Campoflorido], y por todo el acompañamiento de Nápoles, entre las guardias a ellos destinadas, los oficiales con la espada en la mano, y siguiendo mucha nobleza veneciana que hasta allí se había dirigido»²⁵, la Reina de las Dos Sicilias se encaminó hacia Passariano. En aquel lugar le esperaba un lujosísimo recibimiento que tuvo por marco la hermosa residencia palaciega de la familia Manin. Renovada en la primera mitad del siglo XVIII por los arquitectos Domenico Rossi y Giovanni Ziborghui, la villa campestre de los Manin se abría a un patio principal seccionado por dos estanques, acotados a su vez con balaustradas y estatuas; una «residencia digna de un rey», como años más tarde la calificara el célebre Carlo Goldoni. Allí, en aquel patio, se había dispuesto en formación la guardia que la

24. En despacho del Príncipe de Campoflorido a Sebastián de la Cuadra, dado en Venecia a 28-29 de mayo de 1738, AGS, Est., leg. 5715.

25. *L'Adria Festosa*, p. 6 [op. cit. n. 1].



Fig. 10. *Hyacinthe Rigaud*, Augusto III como Elector de Sajonia, 1715, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Inv. n° 760, *Dresde*.

escortaba, y congregado a la nobleza que venía siguiéndola y que esperaba pacientemente su llegada a lo largo de la escalinata de acceso y de las dos alas porticadas que contribuían a engrandecer la visión de la fachada principal. María Amalia descendió de su carruaje mientras escuchaba música ejecutada con pífanos, oboes, cuernos de caza y timbales. Una vez en el interior, fue conducida a sus habitaciones en el primer piso y alojada enfrente de la sala destinada a su hermano. Los anfitriones no olvidaron el detalle de procurarse un retrato, a tamaño natural, del Rey de Polonia, que, situado en la habitación más exquisita, procuró gran placer a la Reina (figura 10). Pero si el palacio era suntuoso en sus interiores, los jardines de estilo



Fig. 11. Anónimo, La Regata, grabado, en *La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et belles tailles douces...*, Biblioteca Nacional de España, ER/2068, Madrid.

francés ofrecieron un agradable paseo a la comitiva, y tanto la joven Soberana como su séquito los visitaron antes de comer.

Por la tarde, el cortejo real se puso en marcha tomando camino hacia Pordenone. Viéndose obligados a cruzar el río Tagliamento, y dispuestas para tal fin nueve pasarelas sostenidas por barcas, se erigió en una de ellas un pequeño pabellón ornado a modo de reducido gabinete, comisionado por los Condes de Valvasoni. Al día siguiente, 1º de junio, tras la celebración de la misa, se dirigieron a comer al castillo de Conegliano, y de allí salieron en dirección a Treviso, para lo cual hubieron de atravesar otro flujo acuático: esta vez el río Piave. Las autoridades de la República levantaron en esta ocasión un puente que permitió a la regia caravana alcanzar la ciudad por la tarde. Recibida con las tres acostumbradas salvas procedentes de la artillería de las fortificaciones de la ciudad, saludada con igual júbilo por el Obispo, la nobleza y los habitantes que salían a su encuentro, la Reina se alojó en el palacio del *podestà* (Gobernador Civil) y Capitán de la ciudad, Lunardo Valmarana. Fue en Treviso donde el Embajador de Francia, el Conde de Froullay, hizo su audiencia pública con gran aparato. Prevenido de la llegada de la Soberana de las Dos Sicilias, Froullay había aprovechado la coyuntura del viaje real para usar los mismos trajes que recientemente le habían sido confeccionados para su entrada



pública como Embajador de Luis XV en Venecia, «y no dudo que hará una bellísima figura aprovechándose de las libreas y vestidos de su entrada», —había expresado a propósito Campoflorido—. El día 2 de junio la comitiva se dividió en dos: por un lado, el equipaje y el servicio de menor alcurnia se dirigió directamente a Padua; por otro, María Amalia, Federico Cristian, el Conde de Fuenclara, el de Wackerbarth, el Duque de Sora y el Príncipe de Campoflorido, entre otros, tomaron camino hacia Mestre. En Marghera se embarcaron en un burquelo, tipología esta de nave que asemejaba en todo a un palacio flotante (figura 11), los arriba mencionados; en otro, el resto de la Corte. Dispuestas además tres peotas (embarcación de menor tamaño pero con paridad en su lujo), para el resto de la comitiva, completaban la marcha acuática otras dos destinadas a albergar la cocina y las viandas. Campoflorido, encargado de embellecer aquellos carruajes acuáticos, describía lo acontecido aquel día:

Los hice adornar lo mejor que pude, y permitió el corto espacio de una noche que hubo de tiempo para esta disposición. Se embarcó S. M. en uno que estaba colgado con cortinas de estofa de oro y sus sillas correspondientes, vestidos los marineros de terciopelo con galones de oro [...]. En otro iban las damas o camaristas de la reina con los criados mayores, y en otro los cocineros y reposteros con la gente que debía servir la vianda. Serían las diez de la mañana cuando se empezó el viaje por el canal de Mestre y a breve rato se sirvió a S. M. con la comida. Al desembocar a la laguna se encontraron dos galeras de la República, que luego que descubrieron nuestros barcos, empezaron a hacer salvas con artillería y fusilería²⁶.

A medida que la comitiva se iba adentrando en la laguna, salían a su paso infinidad de barcos de todo género y suerte repletos de nobleza y curiosos. La cantidad era tan abrumadora que las góndolas formaron un cordón a ambos lados de las naves reales, creando una especie de canal central que se extendía hasta la isla de San Secondo, «de tal guisa, que a lo largo del trecho de la laguna, de tantas barcas como estaba repleto, parecía a los presentes que a pie seco caminar se pudiese»²⁷. Continuando hasta la punta de Santa Marta en dirección al Gran Canal, encontraron cuatro naves más: dos galeras dirigidas por oficiales vénetos y dos galeotas con la marinería, que, tras disparar las acostumbradas salvas de respeto, escoltaron al majestuoso séquito. María Amalia, muy probablemente sobrecogida por el espectáculo, quiso subir a la proa de su burquelo para contemplar mejor la grandiosidad del evento que, de sorpresa en sorpresa, acrecentaba el esplendor de ese día. El acompañamiento militar se extendió por el canal de la Giudecca hasta la Dogana, en donde, saludando nuevamente tres veces con descargas de artillería e infinidad de fusilería, contestaron con estrépito a un tiempo todos los barcos de diferentes naciones que se hallaban allí. Buena parte de la escolta militar se despidió frente a la plaza de San Marcos, dado el escaso calado del agua que tenía el Canal Grande al que se dirigía la comitiva (figuras 12 y 13). Es con seguridad este trayecto el que terminó por rendir el cortejo a los encantos de la ciudad. Dejemos nuevamente la palabra al Embajador español para describir el sentimiento general de aquel día:

Era una admiración ver la diversidad de ricas y vistosas colgaduras con que estaban adornados todos los balcones y ventanas de las casas y suntuosos palacios que hay sobre el referido Canal, llenos de damas y caballeros. Todo el pueblo estaba de las dos orillas del Canal, pudiendo decir que sólo los impedidos dejaron de acudir y

26. En despacho del Príncipe de Campoflorido a Sebastián de la Cuadra, dado en Ferrara a 5 de junio de 1738, AGS, Est., leg. 5715.

27. *L'Adria Festosa*, p. 11 [op. cit. n. 1].



Fig. 12. *Bat Lugd*, CELEBERRIMA URBS VENETIAE, grabado, en La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et belles tailles douces..., Biblioteca Nacional de España, ER/2067, Madrid.



Fig. 13. *Bat Lugd*, Veneti Domini, grabado, en La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et belles tailles douces..., Biblioteca Nacional de España, ER/2067, Madrid.



celebrar una tan plausible ocasión que la hizo mayor el general «¡viva!, ¡viva!», con que, en señal de su gozo, festejaron el paso de Su Majestad. No es creíble que cosa tan impensada tuviese tamaño aparato y un tan sumo alborozo en todos los venecianos, que con dificultad se podrá encontrar igual aun en sus legítimos vasallos²⁸.

El caluroso recibimiento dispensado por la ciudad de Venecia ese día a una niña de tan sólo trece años permanecería imborrable en el recuerdo de María Amalia el resto de sus días:

Demostró suma complacencia asomándose más de una vez para gozar de la magnificencia de los palacios y recibir las aclamaciones populares, montó también alguna vez sobre la proa del burquelo [...]. La galeota, los barcos armados, algunas peotas [y] muchas góndolas, la acompañaron por todo el Canal Grande y un gran tramo de laguna hasta Fusina, no dejando nunca de honrarla las milicias con muchos tiros²⁹, anotaba la relación oficial del Senado de aquel día.

Retomando la laguna, tras haber dejado a sus espaldas el caluroso clamor veneciano, enfilaron la desembocadura del río Brenta y, una vez enganchados varios caballos a las naves, remontaron el curso del torrente en virtud de este remolque hasta la pequeña parada que se hizo en la localidad de Mira. Allí, aprovechando para desentumecer las piernas y contemplar el paisaje, la Reina dio un pequeño paseo, embarcándose nuevamente hasta Dolo. A esta plaza, fin ideado para el itinerario fluvial, se habían hecho llegar todos los carruajes de la comitiva para continuar la marcha por tierra, pero el entusiasmo de María Amalia por el novedoso método de transporte alargó aún la ruta acuática hasta Noventa, distante tres millas de Padua. Caída ya la noche, desembarcaron definitivamente bajo la luz de las antorchas enfrente del palacio de los Condes Giovanelli, donde les aguardaban los carruajes del Embajador Mocenigo, con tiro de seis caballos, el del Capitán de Padua, caballero Tron, y el del *vice podestà* de la ciudad. Subida al primero de estos, junto con la Marquesa de Solera, escoltada por 600 soldados y por otros 200 más a caballo, llegaron al Puente de los Griegos, a cuya puerta, enteramente iluminada, se habían apostado veinticuatro sirvientes del caballero Mocenigo, uniformados todos con su librea y sosteniendo una antorcha en la mano. Como venía siendo costumbre, los bastiones de las murallas saludaron a su ilustre huésped a golpe de cañón, y discurriendo así la alegre comitiva por las calles de Padua, todas con luminarias, llegaron hasta la plaza en la que se hallaba el palacio del Gobernador Civil, morada reservada para el alojamiento de María Amalia y su Corte. En la plaza situada delante del palacio esperaban con traje de gala un regimiento de Infantería, comandado por el Coronel Napolione, y después de haber traspasado el umbral de las puertas, en el patio interior, aguardaban: un regimiento de Infantería dirigido por el Coronel La Garde, dos compañías de caballería croata a las órdenes del Comandante Conde Rados, y un cuerpo integrado por 100 granaderos bajo la supervisión del Capitán Marco Ferro, formando este último su guardia personal.

El 3 de junio, realizadas las visitas de rigor a los célebres templos paduanos de San Antonio y Santa Justina, el orden del día vino marcado por la celebración de varias audiencias públicas. La más soberbia de todas fue la protagonizada por Antonio Mocenigo: yendo al palacio en el que se alojaba este caballero, el Duque de Cicimano, Primer Gentilhombre de la Cámara de la Reina al que se le había

28. En despacho del Príncipe de Campoflorido a Sebastián de la Cuadra, dado en Ferrara a 5 de junio de 1738 [op. cit. n. 26].

29. Relación oficial de la República de Venecia del *Passaggio per questa Città della Regina della due Sicilie*. Dada en Venecia a 2 de junio de 1738, ASV, Cerimoniale, Registro 4, fols. 112v-113v.



Fig 14. Anónimo, Force d'Hercole, grabado, en La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et belles tailles douces..., Biblioteca Nacional de España, ER/2068, Madrid.

encomendado la misión de introducirlo, fue a buscarlo subido en un coche que portaba las insignias reales. El Embajador extraordinario lucía un riquísimo traje «a la imperial» guarnecido de brocados, encajes de oro y vistosas joyas. Le acompañaban seis pajes escogidos de entre la primera nobleza de Padua, vestidos con su correspondiente librea de terciopelo, punto de España y paños de plata, incluyendo veintidós lacayos más con pompa similar. Su cortejo personal le seguía en cuatro carruajes magníficamente enjaezados con postillones igualmente espléndidos, terminando la fastuosa procesión con un concurso numeroso de patricios, que, de modo particular, quisieron acompañarle. Finalizada la exposición de sus credenciales ante la Reina de las Dos Sicilias, se pasó luego a ofrecerle como regalo de la Serenísima un *dessert* de cristal y diversas figuras elaboradas en cera.

Seguidamente vino el turno del Duque de Módena, Francesco III de Este, y del Duque de Atri. El segundo, llegado ex profeso desde Madrid, tenía encomendado entregar a María Amalia el presente de sus suegros: el de Isabel de Farnesio consistía en «126.000 doblas para los gastos de viaje [...], un collar de diamantes y brillantes, y un pectoral con la forma de un jardín, enriquecido con preciosas joyas de diversas clases [...]»³⁰, mientras que el de Felipe V reunía «un collar, cruz, y pendientes obra del joyero Francisco Sainz [que costaron] la enorme suma de 145.000 pesos pagados con caudales de Indias depositados en Cádiz»³¹. El tercero y último en presentar sus respetos a la Reina fue el Embajador español Manuel de Sada y Antillón, residente en la Corte turinesa de Carlos Manuel III Duque de Saboya y Rey de Cerdeña³². Transcurrido el ceremonioso almuerzo, la Reina contempló desde el balcón principal del palacio en el que se alojaba una de las tradiciones más

30. M. A. Pérez Samper, *Isabel de Farnesio*, Barcelona, 2003, p. 283.

31. El collar disponía de chorrera y llevaba tres diamantes grandes junto con cuatro arracadas. Además, el collar, la chorrera, la cruz y las arracadas estaban guarnecidas con 288 brillantes medianos y menudos. Véanse, A. Aranda Huete, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 1999, p. 97; y M. T. Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid, 2002, p. 144.

32. Campoflorido había informado oficialmente al Senado veneciano, varios meses antes, de la intención de Sada de ir a cumplimentar a la Reina en Padua. Para permitirle el paso por la Dominante, solicitaba que se le concediesen los pertinentes pasaportes. En despacho del Príncipe de Campoflorido al Colegio Senatorial, dado en Venecia a 15 de abril de 1738, ASV, Coll., Esp., Prin., fil. 126.



célebres de la Dominante de Venecia: el juego conocido como las «Fuerzas de Hércules» (figura 14). Muy similar a los *castellers* originarios de las regiones valenciana y catalana, la demostración hercúlea de las habilidades vénetas podía desarrollarse también sobre el agua, o formar diversas alegorías, entre las que destacaron en los siglos XVII y XVIII: «el Coloso de Rodas», «la Caja de Mahoma», «la hermosa Venecia», «la Unión», «la Virgencilla», «la Gloria», y «la Fama». A pesar de que *L'Adria Festosa* no dé pormenorizada cuenta de las formas caprichosas que se ejecutaron aquel día, la diversión que experimentó la Reina quedó constatada cuando, a instancias de la misma, volvió a repetirse el espectáculo en la jornada sucesiva. La velada finalizó con la representación de una ópera en el teatro de los Obizzi, en cuya sala se erigió una escalera para que la Soberana y su séquito más distinguido no hiciesen su aparición por la puerta común de acceso. Por otro lado, se remodeló la disposición de los palcos, de tal modo que se suprimieron cinco para crear uno real, y consecuentemente más espacioso, al que se dotó de baldaquino.

El día 4, después de venerar por segunda vez a San Antonio, se daba por finalizada la estancia paduana tras la comida oficial. Puesta nuevamente en marcha, la caravana napolitana abandonaba la ciudad por la Puerta de Santa Cruz, mientras la atmósfera volvía a inundarse del característico olor a pólvora procedente de las salvas de despedida. En el camino hacia Rovigo (figura 15) se hizo necesario vadear otras dos cuencas fluviales, previéndose para la ocasión la construcción de sus correspondientes puentes, cuyos gastos corrieron a cuenta de la República: el caudaloso Adige, y el conocido como «Canal Blanco» a la altura de la localidad de Castagnaro. Avistando a media tarde la «ciudad de las rosas», como definiera Ariosto en su *Orlando Furioso* a Rovigo, la Reina se alojó en el palacio del *podestà* Bartolomeo Secondo Mora, donde recibió al Embajador español acreditado ante la Santa Sede, el Cardenal Acquaviva³³, llegado hasta allí para acompañarla durante el trayecto del viaje que habría de cruzar los Estados de la Iglesia.

La jornada del día 5 de junio selló el final de los cuidados venecianos a María Amalia y el inicio de los papales. Abandonando Rovigo, y escoltados por la guardia croata, seguían a la comitiva los Embajadores Mocenigo, Campoflorido y Acquaviva. Llegados a la ciudad de Polesella, frontera de la Serenísima con la Iglesia, esperaba uniformada una compañía de dragones al mando del Coronel Terrì. Allí, el caballero Mocenigo y sus acompañantes se despidieron de la Reina y del séquito partenopeo dando muestras de gran afecto entre sí. Una vez cruzada la frontera, el cortejo de la Reina irrumpió gritando al patricio véneto y a sus asistentes: «¡viva San Marcos!, ¡viva el embajador!»; y en señal de reconocimiento, el Duque de Sora hizo entrega al plenipotenciario de un retrato de la Reina ornado de joyas. El Príncipe de Campoflorido que, siguiendo los deseos de María Amalia, les acompañó una jornada más, la programada hasta Ferrara, escribía al Secretario de Estado español que la Reina-niña iba «con perfecta salud, muy alegre y divertida», distinguiéndola de «hermosa y discreta», y señalando que en las representaciones pictóricas que hasta ahora se habían hecho de ella existía «la diferencia de lo vivo a lo pintado»³⁴. Por su parte, el Conde de Fuenclara, que había sido el primer responsable de la petición de mano de la Princesa y partícipe directo del periplo real desde sus inicios en Dresde, anotaba en uno de sus despachos a la Corte española el inigualable trato dispensado por Venecia:

33. Troyano Acquaviva, Cardenal: Embajador español ante la Santa Sede de 1735 a 1747. Véase M. A. Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española. Repertorio diplomático. Listas cronológicas de representantes: desde la Alta Edad Media hasta el año 2000*, Apéndice 1, Madrid, 2002, p. 252.

34. En despacho del Príncipe de Campoflorido a Sebastián de la Cuadra, dado en Ferrara a 5 de junio de 1738, AGS, Est., leg. 5715.

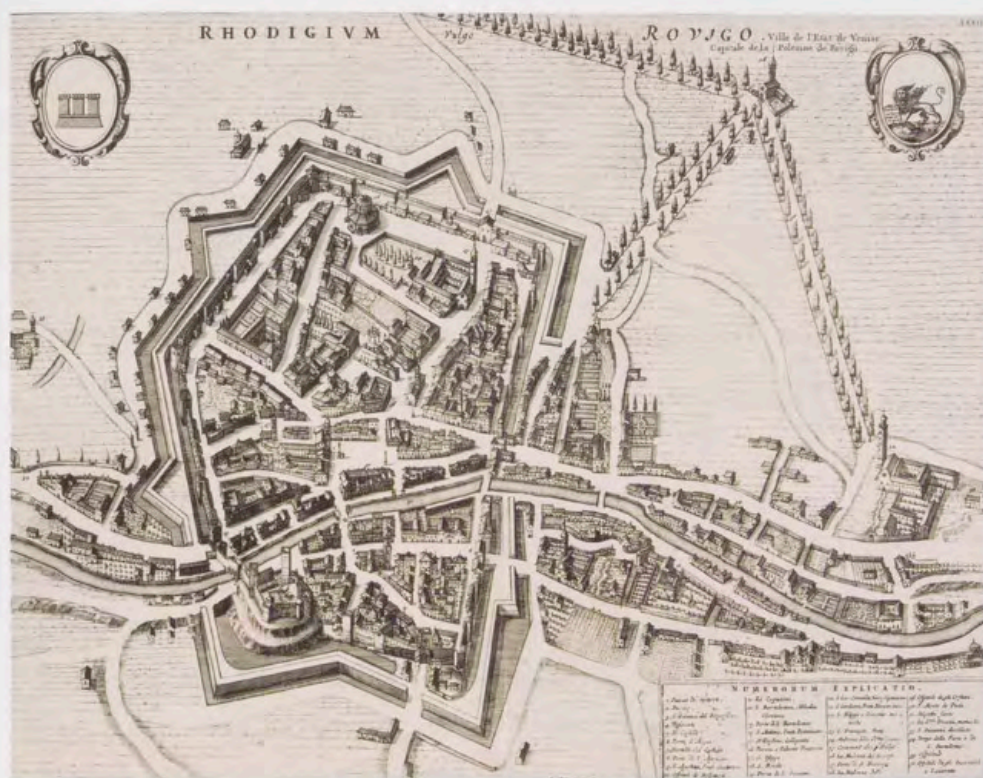


Fig. 15. Jean Blaeu, RHODIGIVM-ROVIGO, grabado, en *Nouveau Theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, igleses, principaux edifices...*, 1724, Biblioteca Nacional de España, ER/2987, Madrid.

En todas partes se esmeran en hacerla los mayores honores y aplausos, pero en ninguna como en el Estado Véneto, pues ha salido toda aquella nobleza a las ciudades de Palmanova, Treviso y Padua con las mayores demostraciones de satisfacción³⁵.

El anhelado encuentro de la pareja real se produjo finalmente en Portella, ciudad confinante del reino de Nápoles con los Estados papales, el 17 de junio. Transcurrido apenas un mes de viaje desde que saliera de Dresde, podemos imaginar la mezcla de diferentes sensaciones que María Amalia de Sajonia experimentó en él. El alto designio que guiaba su traslado representó para la joven Reina una demostración de cortesías, agasajos y ocasiones festivas, hasta entonces desconocidas, debidas a su recién asumido rango de Soberana de las Dos Sicilias. Pero si el nuevo rol adquirido suponía un comportamiento que estuviese a la altura de las expectativas que el destino le había fraguado, ello no era óbice para que la Princesa polaca, acostumbrada al calor familiar de la Corte sajona, rozara la fascinación y disfrutara de un viaje en el que las ciudades de Italia se rindieron a su paso. Prueba inquebrantable de su nuevo estatus real, parejo al goce visual y a la sorpresa más exquisita y refinada, se conjugó en la encantadora ciudad lagunar. Acogida con un dispendio proverbial, y exaltada como una nueva Nereida, María Amalia surcó en su palacio flotante las aguas de la «Real Señora Adriática», mientras tomaba conciencia de una realidad conquistada:

Verdaderamente esta princesa, comenzó a ser reina en su entrada en el Estado de la Serenísima República, especialmente cuando hizo el pequeño recorrido por el Canal Grande: habiendo salido de boca de sus ministros, que el pasaje por el Estado Veneciano se podía llamar antes triunfo, que viaje³⁶.

35. En despacho del Conde de Fuencalra a Sebastián de la Cuadra, dado en Faenza a 7 de junio de 1738, AHN, Est., leg. 2598.

36. *L'Adria Festosa*, p. 16 [op. cit. n. 1].

** El presente artículo forma parte de mis investigaciones sobre la figura del IV Príncipe de Campoformio, Luigi Reggio Branciforte (1677-1757), y de su actividad diplomática al servicio de Felipe V en la República de Venecia (1737-1740) y en la Corte de Francia (1740-1746). Ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación *El final de la Italia española*, referencia: HUM2007-62309/HIST, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación; y de la Acción Integrada, España-Italia 2008-2009, con referencia: HI2007-0154.

EL ENTORNO DE LA ALMUDAINA: PROYECTOS URBANÍSTICOS PARA EL HORT DEL REI: 1850-1963

María Díez Ibargoitia

Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles. Patrimonio Nacional

El desarrollo industrial y el auge turístico transforman la imagen y los usos del espacio en las ciudades durante el último tercio del siglo XIX. La sociedad española finisecular experimenta una revolución técnica y cultural, cuya principal manifestación es un vuelco a «vivir la ciudad»: los recorridos en automóvil demandan avenidas y grandes paseos, el modo de entretenimiento se localiza en teatros y cafés, y con todo ello la ciudad moderna se va ordenando.

Las ciudades costeras del Mediterráneo comenzaron los proyectos de zonificación de los paseos marítimos y accesos a la ciudad; Valencia lo hizo en 1837 y Barcelona en 1856. Palma presentó sus primeros proyectos en 1868, y fue en los años posteriores cuando se materializaron las primeras propuestas de urbanización. Los proyectos se focalizaron en la reforma del centro de la ciudad y en la zona de acceso a la misma. Allí se concentraron cuatro actividades: la reforma del paseo del Borne, la creación de una puerta a la ciudad desde el Muelle, la construcción de un monumento y la de un jardín, correspondiendo al Huerto del Rey. La propuesta de remodelación urbana afectaba a todo el centro histórico de la ciudad y La Almudaina (figura 1), y, en concreto, el Huerto del Rey, pues estas zonas conformaban el núcleo central del acceso y de la imagen que desde ese punto ofrecía la ciudad.

El *Hort del Rei* no fue simple espectador de la evolución de la ciudad, sino que, con el pasar de los siglos, fue adecuando su aspecto a la imagen que ha definido cada época.

Lo que hoy día es jardín público y antesala de la ciudad de Palma, durante el siglo VIII, hasta el XIII, fue jardín, huerta y recreo palaciego de los Reyes o Delegados.

Desde el asentamiento árabe como alcazaba –siglo X–, este terreno estaba cercado por una muralla con tres torres moriscas defensivas, que rodeaban el cauce de la Riera. En el siglo XI, en su ángulo suroeste, se levantó una fuerte torre –que miraba al mar y a la Riera– que, como un edificio anexo, fue utilizada mucho después como depósito de materiales de construcción¹. Según se aprecia en un artículo de 1977, gran parte de este recinto pudo ser astillero para las embarcaciones de los emires árabes². El resto del Huerto hemos de suponer que fue un jardín palaciego hispano-árabe, ideado como un espacio cerrado, formando una unidad con la alcazaba.

* Este artículo forma parte de la investigación histórica que la autora ha realizado dentro de los estudios previos al Plan Director de La Almudaina de la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional. Agradezco a José Luis Sancho la información facilitada de sus anteriores investigaciones sobre el Palacio Real de La Almudaina, al igual que su dirección y el asesoramiento que ha orientado este trabajo; a la Directora de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional, Doña Elisenda Galcerán Solsona; a Don Luis Pérez de Prada, los medios que me han facilitado para realizar esta investigación; y al Archivo General de Palacio, por el servicio de digitalización, que han hecho posible la recuperación y conocimiento del material que aquí se presenta.

1. F. Estabén Ruiz, *La Almudaina, castillo real de la ciudad de Mallorca*, Palma, 1975, p. 26.

2. Según croquis de FER en «Viejos arsenales. La Draçana y espalmador de la Almudaina» en *Honderos*, n° 74, 1977.



Fig. 1. Vista a La Almodaina desde el Huerto del Rey, A.G.P. Álbum, Inv. n° 10209668, Madrid, Patrimonio Nacional.



Transformado el alcázar en Palacio cristiano en el siglo XIII, este recinto se convirtió en Sitio de recreo para el Rey. En los dos siglos siguientes conservó este uso recreativo, hasta que en el siglo XV se transformó en un Huerto para abastecer la vida de Virreyes y Gobernadores en La Almudaina. Allí se cultivaban cipreses, palmeras, naranjos, limoneros, viñas, ciruelos y otros árboles, y también cebollas, coles, perejil, lechugas, etc. Disponía de dicho Huerto un jardinero que allí vivía y que, aparte de lo anterior, cuidaba animales que el Rey unía a los presentes que se enviaban a los Soberanos del norte de África³.

Es en el siglo XIX cuando se alteró el espacio destinado a Huerto y se planteó la remodelación urbana, que evolucionó hasta su definición en la edificación de parcelas, destinadas a solventar las primeras demandas turísticas y de entretenimiento de la ciudad (figura 2).

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PLAN DE REFORMA DE PALMA

La ciudad de Palma experimenta sus primeras transformaciones en el periodo que media entre 1833 y 1868. En este primer momento las actuaciones que se llevaron a cabo estuvieron centradas en los barrios extramuros de la ciudad, vinculadas a iniciativas particulares que no contemplan planteamientos globales. Fue a partir de 1868 cuando se atendió al problema básico del urbanismo decimonónico, el del ensanche de las ciudades. La mejora del espacio urbano se concretó en la regularización y adcentamiento de la red viaria y en la mejora de la relación de arquitectura y entorno. La desamortización conllevó una importante modificación de la red urbana, al derribarse un gran número de conventos y abrir en sus emplazamientos nuevas plazas y vías.

En 1896 se convocó un concurso para resolver el tema del ensanche, y se falló el resultado en 1901, con la propuesta del ingeniero Calvet de la ordenación de la ciudad extramuros. Este plan dio pie, a principios de siglo XX, a que se presentaran una serie de propuestas encaminadas a adaptar la ciudad a las nuevas necesidades circulatorias, higiénicas y sociales. Todas ellas tenían en común su carácter utópico y la ausencia de respeto hacia las cuestiones históricas, artísticas y arquitectónicas que configuraban el núcleo antiguo. Su inviabilidad quedó demostrada por el hecho de que ninguna se llevara a la práctica, si bien mantuvieron un estado de opinión favorable a la reforma, que culminaría con el *Plan General de Alineaciones y Reforma* (1941), de Gabriel Alomar⁴, un proyecto pensado a cincuenta años vista, con hoteles, teatros, campos de deporte, islas flotantes, jardines y hasta un campo de aviación⁵.

Parece ser que fue el arquitecto Francisco Roca Simó quien abordó por primera vez el tema, proponiendo la apertura en la ciudad antigua de una serie de calles, con un trazado similar al utilizado por Haussmann en París⁶. Sin embargo, fue el arquitecto municipal Jaime Aleñá Guinard en 1912 quien primero materializó la idea en su *Anteproyecto de Reforma de Palma*, publicado en 1916⁷. La remodelación del casco

3. A. Campaner y Fuertes, *Cronicón mayoricense. Noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 a 1800*, Ed. Luis Ripoll, Palma, 1967, p. 133.

4. M. Seguí, «Propuestas urbanísticas de Gaspar Bennazar», en *BSAL*, XXXVIII, 1981, p. 477.

5. M. Bennazar, *Gaspar Bennazar: S'Arquitecte*, Panorama Balear, Ed. Luis Ripoll, Palma, 1980, n° 97.

6. Nota 14 de M. Seguí: No hemos podido constatar la existencia de esta propuesta. Sin embargo, Bennazar, en la citada conferencia titulada «Historia de lo actuado sobre la reforma e indicaciones del autor del presente proyecto» (1916), hace referencia a este trabajo, señalando su total disconformidad con el mismo.

7. Véase J. Aleñá, *Anteproyecto de Reforma de Palma*, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, Palma, 1916.

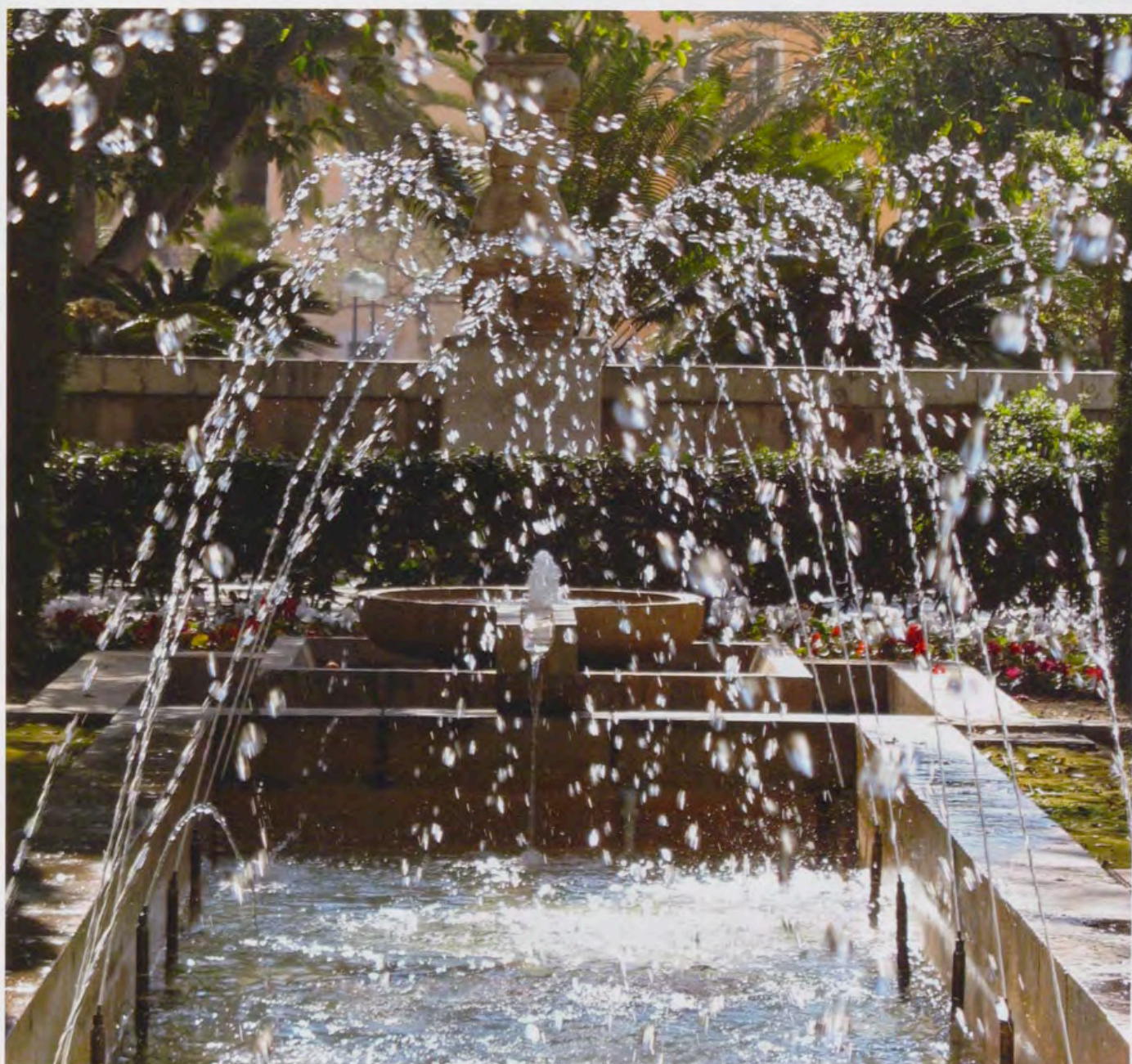


Fig. 2. Fotografía actual del arriate en el Huerto del Rey, 2009.

antiguo llegó al año siguiente, con la propuesta de reforma de Bennazar. Su afán por resolver los problemas de la ciudad a largo plazo le llevaron a redactar un plan inviable, dado su carácter utópico y poco conservador. Su realización hubiera supuesto una profunda alteración del núcleo antiguo, sin respetar zonas de importancia histórica o bien edificios de valor artístico y monumental, lo que explica que únicamente se materializaran los proyectos relativos a la Gran Vía Cort-Borne y a las escalinatas de La Seo, y aún de forma parcial.

No obstante, su importancia radica en el hecho de que por primera vez se abordaron los problemas de la ciudad antigua, no en forma teórica y parcial, sino apuntando soluciones globales. Los aspectos en él tratados, como la comunicación entre la parte alta y baja de la población, el mercado y la urbanización de la plaza del Olivar, la transformación del Huerto del Rey, serán posteriormente replanteados



por Guillermo Corteza, desde un plano exclusivamente teórico, y más tarde por Gabriel Alomar, quien, retomando toda la herencia anterior y aportando su personal visión del urbanismo, redactó en 1941 su *Plan General de Alineaciones y Reforma*⁸.

LA URBANIZACIÓN DEL HORT EN LOS SIGLOS XIX Y XX

A mediados del siglo XIX se habían dirigido al Real Patrimonio diversas peticiones para el arrendamiento del Huerto del Rey⁹, que hasta entonces había sido utilizado por los Capitanes Generales con residencia en La Almudaina para «su uso, aprovechamiento y utilidades»¹⁰.

Hasta 1834 el *Hort* permaneció oculto tras una tapia de mampostería, sustituida entonces por una verja de madera a iniciativa del Capitán General Conde de Montenegro, con el fin de obtener mayor ventilación y abrir el jardín a la vista exterior¹¹. En 1847, la Corona concedió al Ayuntamiento una porción del Huerto angular al solar del convento de los Mínimos, para enlazar la nueva cuesta de Santo Domingo con la calle Marina. El Huerto del Rey, por entonces, tenía varias salidas y fue mutilado en su esquina norte al abrirse la nueva calle del Conquistador, en 1851, calle cuyo trazado se hizo sobre terrenos antes ocupados por la calle de las Torretas, el convento de Santo Domingo, el convento de los Mínimos, la parte baja de la cuesta de La Seo y la esquina noreste del Huerto del Rey¹². Existe, de ese mismo año, la noticia de que la obra se hallaba muy avanzada y se estaba sustituyendo la verja de madera por otra de hierro¹³.

A la par que se concede una porción del *Hort* al Ayuntamiento, un particular, Marcelino Vallduri, vecino de Barcelona, en 1855, pide la cesión del jardín para edificar viviendas. Alega para ello que el Huerto «afea aquella calle que más bien es un lodazal»¹⁴. Propone la construcción de edificios de tres pisos en la parte baja del Huerto, la lindante con la línea de la calle¹⁵. En 1855 la Comisión de Obras Municipal informa de modo favorable tal solicitud, reconociendo las ventajas que se derivarían de la edificación. Se opone únicamente a la concesión particular, y aconseja que sea por subasta pública¹⁶. La idea no se llevó a término, y en 1873 se insistió de nuevo en la concesión, en este caso por parte del Ayuntamiento.

Estas peticiones dirigidas a la edificación de viviendas, como se ha visto, se fundaban en la necesidad de embellecer la entrada a la ciudad por la puerta del mar, a la que daba el *Hort del Rei*. El Real Patrimonio comenzó a considerar algunas de las ofertas, atendiendo prioritariamente a que las futuras construcciones no quitasen luz ni vista al Palacio, y evitando en lo posible la especulación, para lo cual se parcelaría el terreno antes de su concesión. Concesión que significa el arriendo a un particular y la permanencia de la titularidad por parte de Patrimonio.

Se levantó entonces un edificio destinado a representaciones teatrales y circenses, inaugurado en diciembre de 1875, el llamado *Teatre Circ Balear*. Lo construyó Tomás Abrines, asesorado por Joaquim Pavia. Parece ser que era como una carpa (*un envelat*) de 16 metros de altura y 36 de diámetro, con colores blancos y rojos, en forma de templete chino (figura 3) [imagen A ●].

8. M. Seguí, 1981, pp. 478-479 [op. cit. n. 4].

9. Archivo Municipal de Palma, desde ahora AMP, Sign. 2-5-24.

10. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, caja 7530/723, doc 3.

11. AMP, leg. 921, expdte. 7245. Comunicación del Capitán General al Ayuntamiento en 7 de marzo de 1834, solicitando madera para la obra.

12. Véase Plano del BSAL de implantación de monumento a Raymundo Lulio, agosto de 1890.

13. D. Zaforteza, *La ciudad de Mallorca: estudio histórico-toponímico*, tomo III, 1988, pp. 52 y ss.

14. Nota 64 en p. 440 de C. Cantarellas Camps, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Institut d'Estudis Balearics, Palma, 1981.

15. AMP, leg. 1023, expdte. 8795 (5 fols.).

16. *Ibidem*.



Fig. 3. Anónimo, Entrada al Circo Balear, hacia 1875, AGP, Administración Balear, caja 7536, Madrid, Patrimonio Nacional.

A la izquierda del Circo, su Café, siempre abierto al público, y en cuyo interior se reunía la Sociedad llamada «Juventud Mercantil», todo ello con su correspondiente jardín. En el otro extremo del Circo, un velódromo para aprender a montar en bicicleta, con dos barracones: uno para las máquinas, y el otro para mesas de billar¹⁷(figura 4). Además, existía una cochera y cuadra que ocupaba con su carruaje el propietario Don Teodoro Cerda, Apoderado del Señor Conde de Sallet y de la arrendataria de los terrenos, la Señora Viuda de Bonafi. El terreno contiguo se alquiló para construir un barracón con un estudio cinematográfico. Todo este conjunto de edificaciones se derribó en junio de 1900 para construir en el mismo lugar el Teatro Lírico y su Café.

Enterado el Ayuntamiento de Palma del propósito de enajenar el terreno, por parte del Real Patrimonio, al propietario Don Teodoro Cerda, el Ayuntamiento solicitó a la Corona la concesión de una parte del Huerto del Rey: «un trozo de terreno que se utiliza y riega como huerta, de extensión de unas cien varas de longitud por cuarenta de latitud»¹⁸. El fin sería habilitar dicho terreno para construir un jardín de recreo, sembrado con árboles y plantas de adorno. Sería preferible, según el Ayuntamiento, la creación de un parque público, a la concesión del *Hort del Rei* para la edificación de casas que romperían la independencia del castillo y lo ocultarían a la vista. El mismo Ayuntamiento de Palma se encargaría de costear las obras necesarias para la habilitación del parque en caso de que la Corona le cediese los terrenos.

Sin embargo, a pesar de la petición del Ayuntamiento, y de las protestas del Capitán General, que con la enajenación del Huerto se vería privado de

17. Fotografías AGP, Administración Balear, caja 7536.

18. AGP, caja 7532/781, doc. 4.

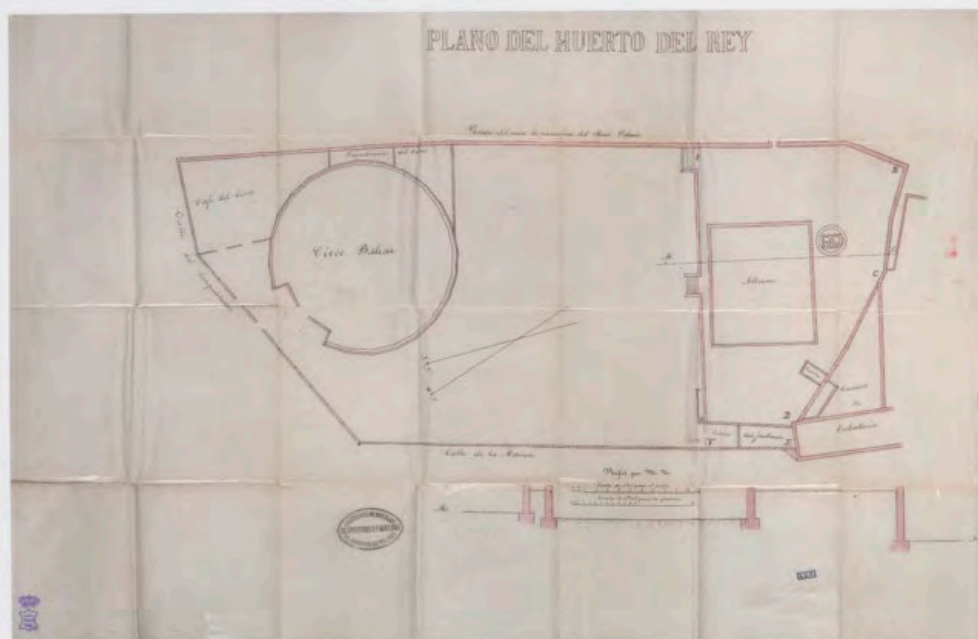


Fig. 4. Anónimo, Plano del perímetro del Huerto del Rey, 1875, AGP, PL-3810. Procede de la caja de Administración Balear, 1303/4, Madrid, Patrimonio Nacional.

los rendimientos que éste le producía, la concesión se hizo finalmente a favor de los constructores¹⁹. Así, en 1900, se comienza la edificación, en los terrenos cedidos, de un Teatro, propiedad de Don José Tous Ferrer, que se inaugurará el 1 febrero de 1902, con la escenificación de la ópera *La Bohème* de Puccini (figura 5). El edificio lo levantaron Gaspar Bennazar y Jaime Aleñá Guinard, y estaba situado en el ángulo que forman la calle del Conquistador y la calle de la Marina, en el mismo lugar del *Teatre Circ Balear*.

El Teatro se levantó en el mismo momento en que los más importantes representantes del modernismo catalán, Gaudí y Domènech i Montaner, construían en el centro de la ciudad. Pero la obra de Bennazar y Guinard, siendo de corte modernista, no bebe tanto del modernismo mallorquín, inevitable consecuencia del catalán, como de la Secesión vienesa: dos tipos de modernismo que, procediendo del mismo origen, el belga, tienen rasgos tan diferenciados. Bennazar había estudiado en la Escuela de Madrid, donde continuamente llegaban noticias de la arquitectura moderna europea, a través de las revistas extranjeras, viajes y congresos en los que participaban los Profesores de la Escuela. La arquitectura de Otto Wagner en Viena era lección de referencia en las aulas de la Escuela de Madrid, y Bennazar la aprende y aplica en sus primeras obras como Arquitecto Municipal de Palma. Como rasgo primordial: lograr que el material visible al exterior sea al tiempo que un elemento constructivo, un elemento decorativo. La influencia de la Secesión es visible en el diseño de líneas rectas, los remates de cornisa, los arcos rebajados en los vanos, los modillones que decoran la fachada, o las columnas que sostienen el pórtico de entrada. Todos estos elementos son constantes en la obra de Otto Wagner. En cuanto a la decoración interior, lo más destacable eran los materiales, tanto constructivos como decorativos, que consiguen singularizar al modernismo mallorquín con respecto al desarrollado en

19. AGP, caja 7531/762, doc. 5. En Escritura pública de 7 de agosto de 1900 se hace entrega del Huerto del Rey al arrendatario Don José Tous Ferrer por seis años, con un alquiler de 3.250 pesetas, facultándole para edificar en el solar un teatro de madera y hierro, y para destinar a jardines una parte del resto de la superficie de la finca arrendada.



Fig. 5. E Tnjol, Fachada del Teatro Lírico, hacia 1915, AGP, Archivo Fotográfico, Inv. n° 10124191, Madrid, Patrimonio Nacional.



20. M. Bennazar, 1980, [op. cit. n. 5].

21. AGP, caja 7324, doc. 2, folleto 1912.

22. AGP, caja 7324/1, doc. 22. En abril de 1931, cuando la República incauta los bienes de la Corona, el Huerto del Rey contaba con las siguientes edificaciones:

«Dos naves de cocheras

Una estación de tranvías, con columnas y armaduras de hierro

Dos almacenes

Un edificio que, en su planta primera albergaba las oficinas de la Compañía de Tranvías, y en la baja, dividida en dos partes, un taller de fotografía y una platería.

El Café-Restaurante Alhambra, con dos entradas, una por la calle del Conquistador y otra por el jardín anterior del teatro, con planta baja destinada a café restaurante y cocinas, y planta principal destinada a hotel. Más tarde se instaló una terraza de verano.

El teatro Lírico, de 48 m de fondo por 40 de ancho, con columnas y armaduras de hierro.

El Hotel Alhambra, que en la planta baja tenía tres tiendas a la Calle de la Marina, y una vivienda, estando el resto ocupado por habitaciones, comedor con columnas de hierro azotea y otras dependencias».

PL-2825.

23. AGP, PL-3809 [imagen E ●].

24. Plano de reforma del Cuartel de Caballería de Palacio, BN, B-6280.

25. AGP, caja 7324/4, doc. 25.

otras zonas. Los trabajos de forja de hierro, las cerámicas y piedras de excelente diseño y finura, el *marés* y las piedras de revestimiento de Santanyí y Porreres confieren un carácter especial a todos los edificios²⁰.

De conservarse este Teatro hubiera sido una obra de referencia en la historia de la arquitectura española, por ser una de las primeras construcciones modernistas de nuestro país, anterior a edificaciones tan significativas como el Palacio de las Comunicaciones de Madrid (1904-1918) o el Hospital de Jornaleros de Maudes (1908) de Antonio Palacios. Bennazar y Palacios terminaron la carrera con un año de diferencia, en 1899 y 1900 respectivamente, lo que acerca a las dos figuras, ya sea por compartir los intereses por la arquitectura ecléctica europea o por aplicarla en sus primeras obras siguiendo las enseñanzas de la Escuela.

Junto al Teatro llamado Lírico se construyó poco después el Hotel Restaurante Lírico²¹ [imagen B ●]. Un edificio modernista suscrito más bien al *Art Nouveau* belga, que hereda el modernismo catalán, en contraposición al descrito anteriormente de la Secesión vienesa. Adosado a estos edificios, Don José Tous levantó también un gran edificio en planta baja, entresuelo y dos pisos con magníficos locales para tiendas en la primera, convirtiendo los pisos superiores y parte del bajo en el Grand Hotel Alhambra, lujosísimo hotel de casi cien habitaciones, con todos los adelantos modernos. Su Café «La Alhambra», que sustituyó al Hotel Restaurante Lírico, estaba adosado al hotel, y con entrada independiente a la calle. De diseño moderno, recuerda a los hotelitos que en esos años se levantaron en El Viso de Madrid; muros rasgados y lisos, con superficies muy despejadas y mobiliario de diseño racionalista [imágenes C y D ●].

Junto a él, dos pabellones, que conservan algunas instalaciones del anterior propietario: el taller de fotografía, y una lujosa tienda y taller de joyería, ambos con vivienda, cuya parte interior contenía cocheras y un edificio destinado a subestación de tranvías eléctricos²². La distribución de estos edificios se aprecia bien en el plano de emplazamiento que aquí se muestra (figura 6).

El terreno que ocupaba el Cuartel de Caballería desde principios del siglo XIX corresponde, en fachada, al terraplén de la Cortina y Muelle del Mirador y al primer tramo de la calle de la Marina²³. El Cuartel contaba además con dos patios, uno de escaso tamaño, y otro, más grande, en cuyo centro se encontraba la alberca, de la que el Ayuntamiento tanto se quejaba por desprender malos olores. En 1870 se plantea la reforma del Cuartel y se presenta un proyecto de Leopoldo Scheidnagel, conservado en la Biblioteca Nacional²⁴ y que, al parecer, no llegó a realizarse [imagen E ●].

En 1902, el Real Patrimonio firmó un acuerdo de prórroga de arrendamiento hasta el 31 de mayo de 1926, y otra más adelante con término a 31 de diciembre de 1947. José Tous Ferrer aprovechó la lluvia de peticiones para solicitar la continuación del contrato, comprometiéndose a edificar un nuevo hotel y a modificar el Teatro Lírico, así como a encargarse de la construcción de jardines en el espacio que ocupaban por entonces los almacenes, oficinas y tiendas²⁵.

Don José elevó una instancia solicitando otra prórroga de veinte años para renovar las instalaciones del hotel y amortizarlo económicamente. La extensión de lo vendido era de casi 5.000 metros cuadrados, y lindaba por el Norte con la calle

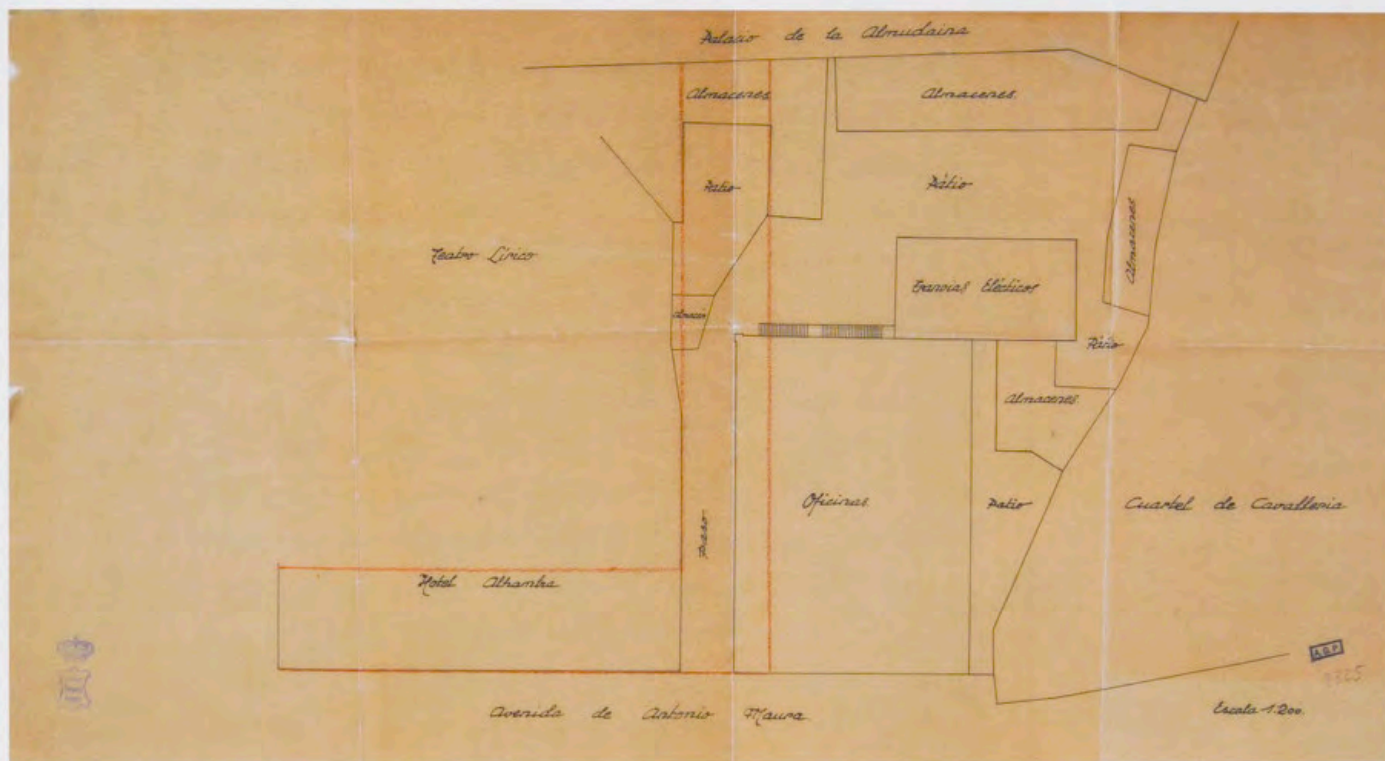


Fig. 6. Anónimo, Plano de ubicación de edificaciones en el Huerto del Rey, 1937, AGP, PL-2825/1. Procede de la caja de Administración Balear 7324/15, Madrid, Patrimonio Nacional.

del Conquistador; por el Oeste, con la calle de la Marina; por el Sur, por un Cuartel de Caballería; y por el Este, con el muro del Palacio²⁶. El Señor Tous consiguió mantener el contrato de arriendo hasta 1968²⁷, a pesar del acuerdo de la Dirección General de Bellas Artes desde 1945 de la enajenación de los terrenos del *Hort del Rei*, una vez caducado el contrato, pasando a ser propiedad, desde ese momento, del Patronato de Jardines Artísticos y Parajes Pintorescos de España, inscrito en la Dirección General de Bellas Artes²⁸.

En ese mismo año de 1945, el Ayuntamiento de Palma solicitó a Patrimonio Nacional la construcción de unos jardines que realzasen la belleza de la entrada a la ciudad y del Palacio de La Almudaina²⁹. Al Real Patrimonio le compensaba administrativamente conservar la renta de parte del terreno del Huerto y plantea construir los jardines en el espacio del Cuartel de Caballería y la parte delantera del Huerto, reservándose la esquina de la avenida de Antonio Maura y calle del Conquistador, para dejar el Teatro Lírico reformado y construir el nuevo «Hotel Alhambra». Estéticamente, en efecto, la mejor solución era la conversión de la totalidad en jardines, que es la que finalmente se llevó a cabo. La propuesta del Ayuntamiento estaba bien planteada y estudiada. En 1937, el Ayuntamiento organizó un concurso o exposición de anteproyectos de urbanización de la entrada de Palma, estudiando por primera vez una posible reestructuración de la zona para introducirla en el nuevo discurso turístico, y en él se contemplaba la posibilidad de incluir un jardín público en el Huerto del Rey.

26. AGP, leg. 1303, doc. 29.

27. AGP, caja 7324/9, doc. 26.

28. Patronato que en 1942 solicitó a Patrimonio Nacional la reconstrucción de este terreno, AGP, caja 7324/8, doc. 27.

29. AGP, caja 7324/4, doc. 25.

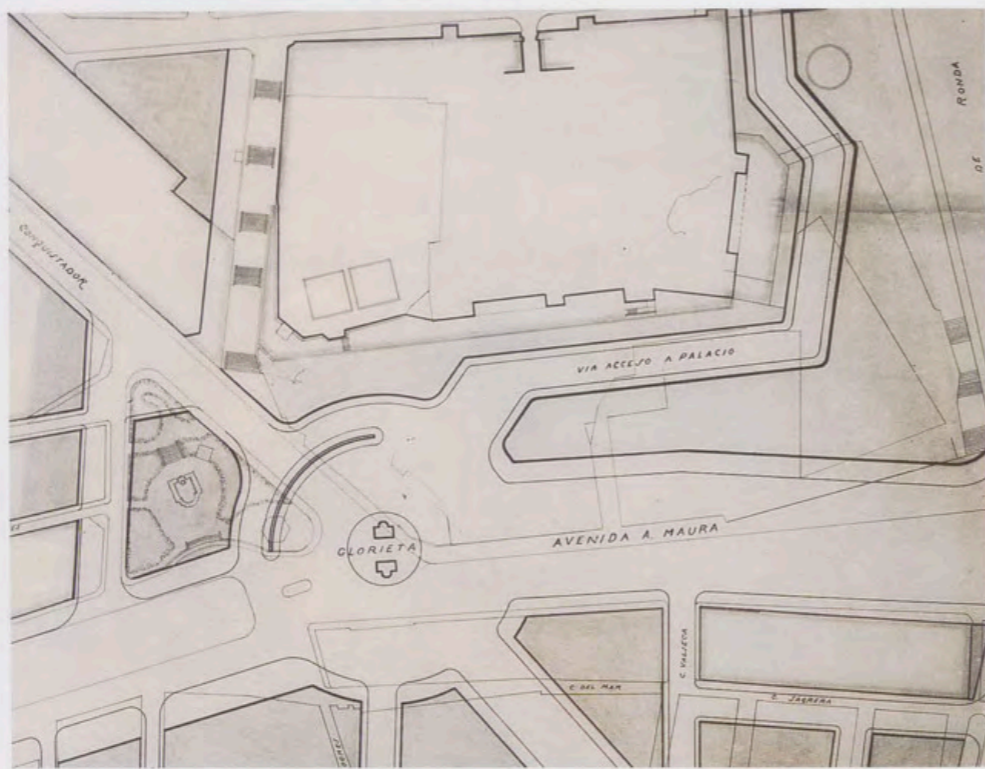


Fig. 7. Planta de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Dios, Patria y Franco», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n° 10209662, Madrid, Patrimonio Nacional.

CONCURSO DE ANTEPROYECTOS DE URBANIZACIÓN DE LA ZONA DE ANTONIO MAURA, 1937

Al concurso que convocó el Ayuntamiento en 1937 para la urbanización del casco antiguo se presentaron —que conozcamos— cinco proyectos con varios planos cada uno, cuyas fotografías se conservan en una álbum en el Archivo General de Palacio de Patrimonio Nacional³⁰. Cada uno de los proyectos se identifica por un lema, ya

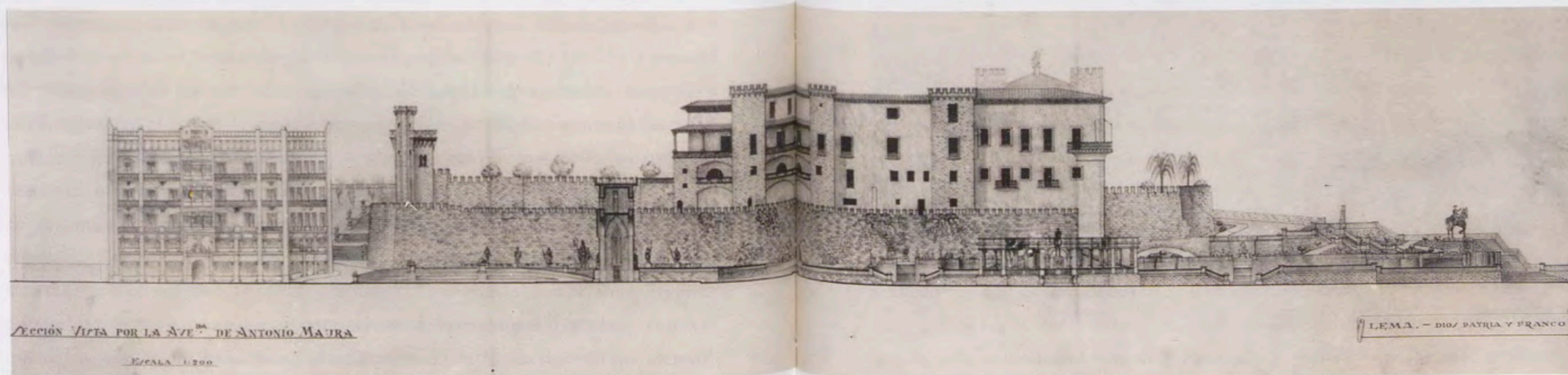


Fig. 8. Perspectiva de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Dios, Patria y Franco», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n° 10209663, Madrid, Patrimonio Nacional.

que desconocemos la autoría: «Dios, Patria y Franco», «Entrada marítima a la ciudad», «Tres etapas», «Recias murallas» y «Acrópolis». El análisis de cada proyecto es de enorme interés, no sólo por las soluciones urbanísticas que proponen para la zona, sino porque cada uno introduce una propuesta de remodelación para el *Hort del Rei* que es lo que aquí más trataremos.

El primer plano de la carpeta del concurso parece un trazado informativo para los concursantes sobre el área del Huerto del Rey, donde están descritos cuidadosamente los terrenos ocupados por el Cuartel de Caballería, Café Alhambra, Teatro Lírico, oficinas, almacenes y depósitos de la Compañía de Tranvías eléctricos de la ciudad³¹.

En cuanto a los proyectos presentados, el primero consta de tres planos que tienen como lema: «Dios, Patria y Franco»³² (figuras 7 y 8). Las tres vistas: alzados de la fachada sur y oeste y planta, proponen una corrección de las alineaciones en el Borne. Se aprecia en el trazado la propuesta de una Gran Vía, que parte de la plaza de Correos hasta la calle del Conquistador, y la eliminación de alineaciones en la ciudad vieja, ampliando la plaza de La Seo. Desarrolla también la glorietta, y es el único proyecto en el que desaparecen los jardines del *Hort* para dar paso a una vía de acceso a La Almudaina, que subiría desde la glorietta por las fachadas oeste y sur, hasta las del Mirador, eliminando la posibilidad de cualquier jardín. La ideología de este plano, un replanteamiento hoffmaniano de la ciudad vieja, que aparece disfrazada con un arco de triunfo en la glorietta y una aparatosa estatua de Franco con un espolón situado bajo el Palacio de La Almudaina. La zona residual queda, entre la vía de acceso a Palacio y la calle Antonio Maura, ajardinada, pero sin especial significación. La realización de este proyecto hubiera supuesto la eliminación de su entorno histórico, como es la plaza de La Seo y sus jardines, y la construcción de una plaza entre ésta y la Lonja, que finalmente no se hizo; en su lugar se construyó la Comandancia de Marina.

Es posible que el siguiente plano, el correspondiente a la fotografía inv. n° 10209664, formara parte de un sexto proyecto que hoy no se conoce. El detalle pertenece a un edificio neoclásico en el lugar del nuevo acceso a la ciudad.

30. AGP, Álbum fotográfico, Inv. n° 10209660/74.

31. AGP, PL-2825/1.

32. AGP, álbum fotográfico, Inv. n° 10209662-63.

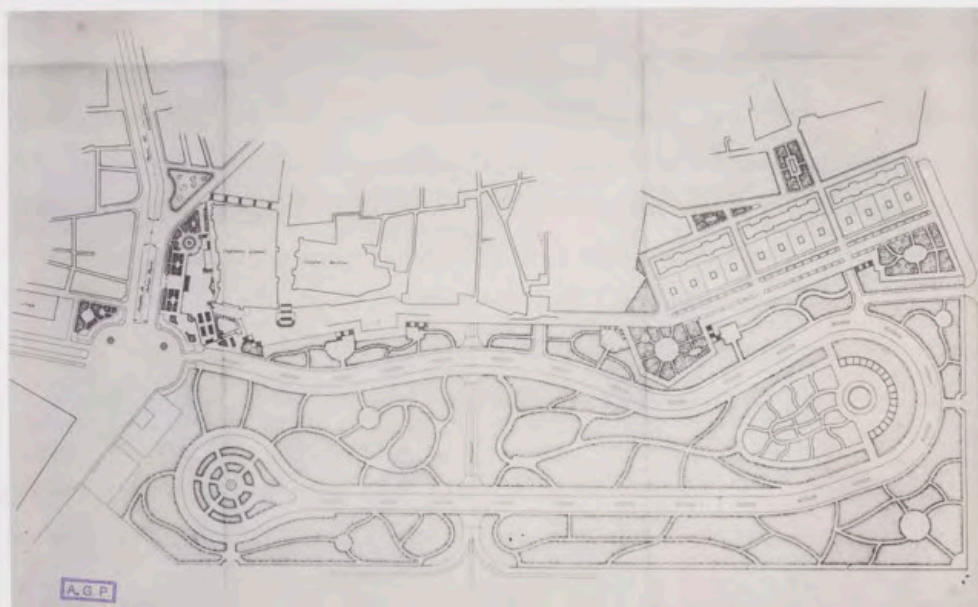


Fig. 9. Planta de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Entrada marítima a la ciudad», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n.º 10209665, Madrid, Patrimonio Nacional.

El segundo proyecto completo que se conserva consta de cuatro vistas: una planta³³ (figura 9), una perspectiva general de la entrada marítima³⁴ (figura 10) y dos detalles en perspectiva con vistas a La Almudaina desde el *Hort del Rei* y desde el arco de la Dressana³⁵. Este proyecto es el más ambicioso. En su planta general se planea tomar bastante terreno al mar para un parque con paseo, dos glorietas, un trazado recto y otro sinuoso que penetra en la ciudad. Urbanísticamente, se propone la construcción de una manzana de casas modernas que se levantaron definitivamente en los años cuarenta. La entrada marítima a la ciudad se plantea con una plaza en hemiciclo circundada por pórticos. El arranque del paseo, con bulevares y edificios estilo «Gran Vía» en la manzana comprendida entre la Lonja y la calle Antonio Maura. El espacio en torno a La Almudaina y el arco de la Dressana lo libera con jardines clásicos, tratado aquí con carácter universal, eliminando las murallas del siglo XVI para dar paso a una avenida. La Almudaina aparece bien cuidada, con un jardín en la terraza que da a la Dressana y con una avenida rectilínea en la zona ganada al mar que se uniría al Borne en una gran plaza presidida por un obelisco. La muralla del XVI serviría de apoyo a una escalinata; y la zona del arco de la Dressana queda tratada como un jardín con fuente central y un eje longitudinal que lo atraviesa de lado a lado, cortado por dos transversales que forman con él dos pequeñas plazuelas. En las perspectivas en detalle, aparece el Palacio y un jardín cerrado por una pared con pilastras, tras el que se adivina otro con gran masa arbórea. La otra vista presenta el arco de la Dressana con un jardín.

El tercer proyecto toma como lema «Tres etapas», y tiene un carácter marcadamente racionalista³⁶. Consta de dos planos con una planta general (imagen G) y una perspectiva del conjunto (figura 11). El proyecto se define por plantear el alzado y ajardinamiento de la calle Antonio Maura hasta llegar a una gran glorieta con obelisco que da paso a una avenida de gran tamaño que mira al mar. Una escalinata monumental salva las alturas de la glorieta al acceso de La Almudaina e inicia un paseo frente al mar.

33. AGP, álbum fotográfico, Inv. n.º 10209665.

34. AGP, álbum fotográfico, Inv. n.º 10209666.

35. AGP, álbum fotográfico, Inv. n.º 10209667-68 [imagen F].

36. AGP, álbum fotográfico, Inv. n.º 10209669-70.

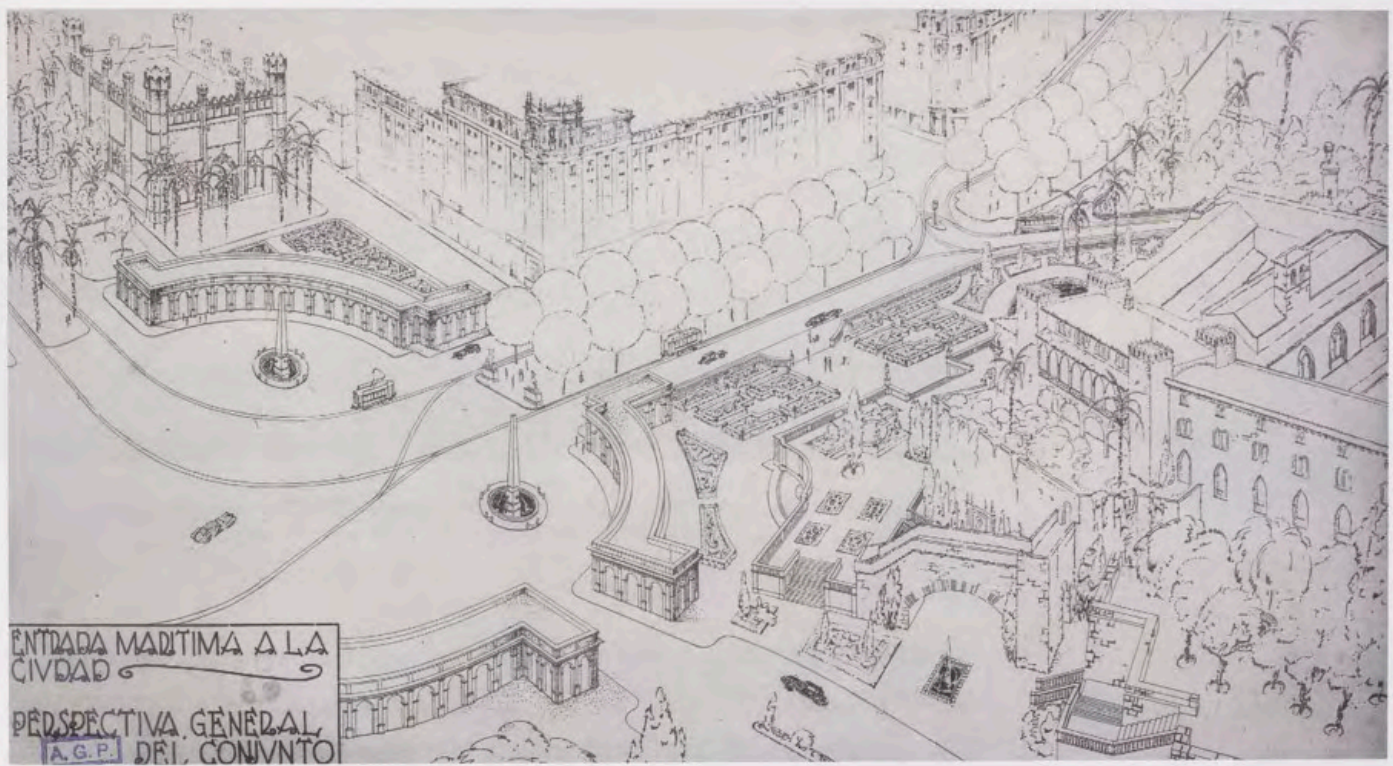


Fig. 10. Perspectiva de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Entrada marítima a la ciudad», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n° 10209666, Madrid, Patrimonio Nacional.

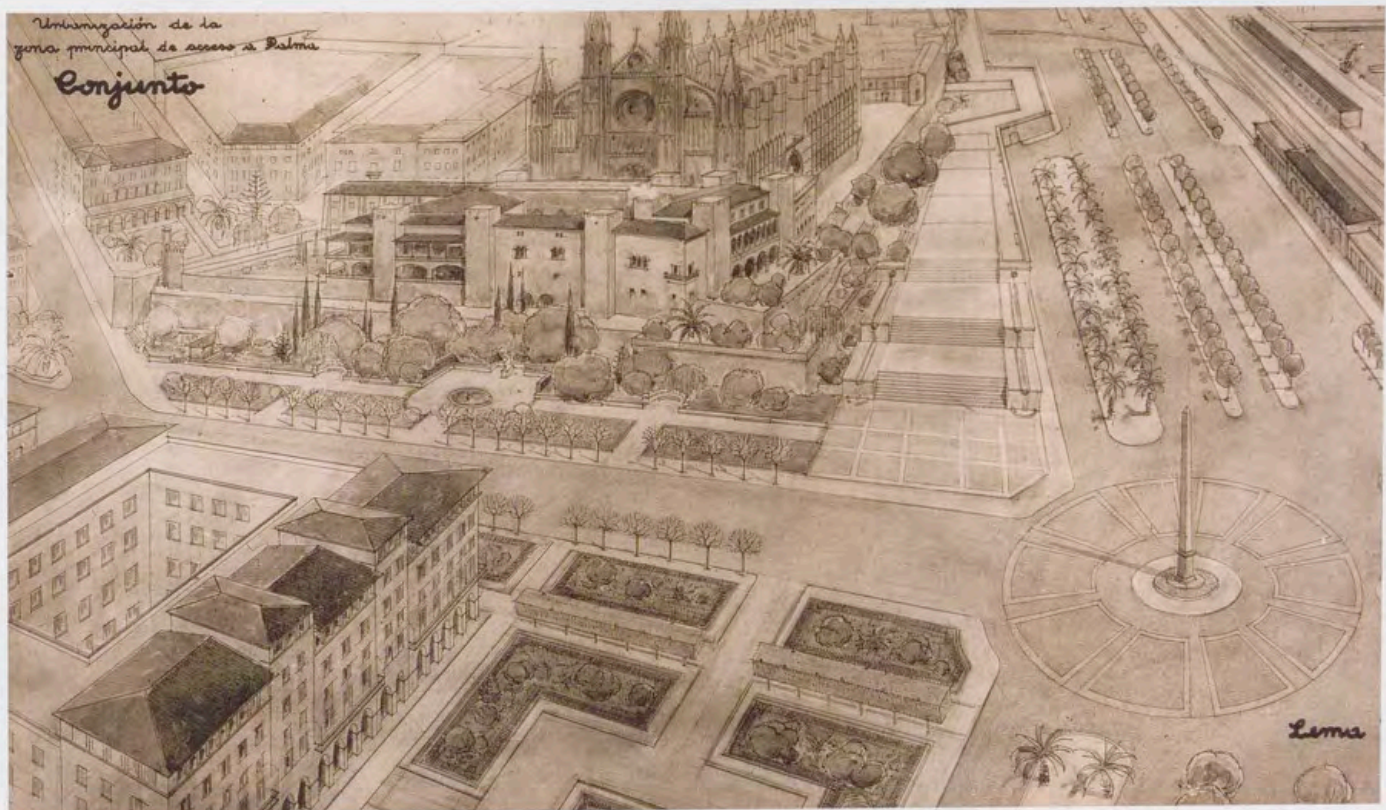


Fig. 11. Perspectiva de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Tres etapas», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n° 10209670, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Perspectiva de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Recias murallas», 1937, AGP. Álbum fotográfico, Inv. n° 10209673, Madrid, Patrimonio Nacional.

Tanto en el alzado como en la planta se aprecia, en el proyecto para el *Hort del Rei*, un eje central que atraviesa el Jardín, al que se accede desde Antonio Maura por tres calles. En la calle central enseguida se abre una gran plaza con fuente y estatua de Franco, y las calles laterales terminan en dos hemisiclos. Tanto la composición como los aterrazamientos están tratados de manera muy monumental. Es interesante en la perspectiva del conjunto la vista del espacio correspondiente a la actual Casa March, entonces zona destinada a jardines privados, así como la vista de la fachada oeste de La Almudaina antes de su transformación en la década de los sesenta.



Fig. 13. Planta de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Recias murallas», 1937, AGP. Álbum fotográfico, Inv. n° 10209671, Madrid, Patrimonio Nacional.

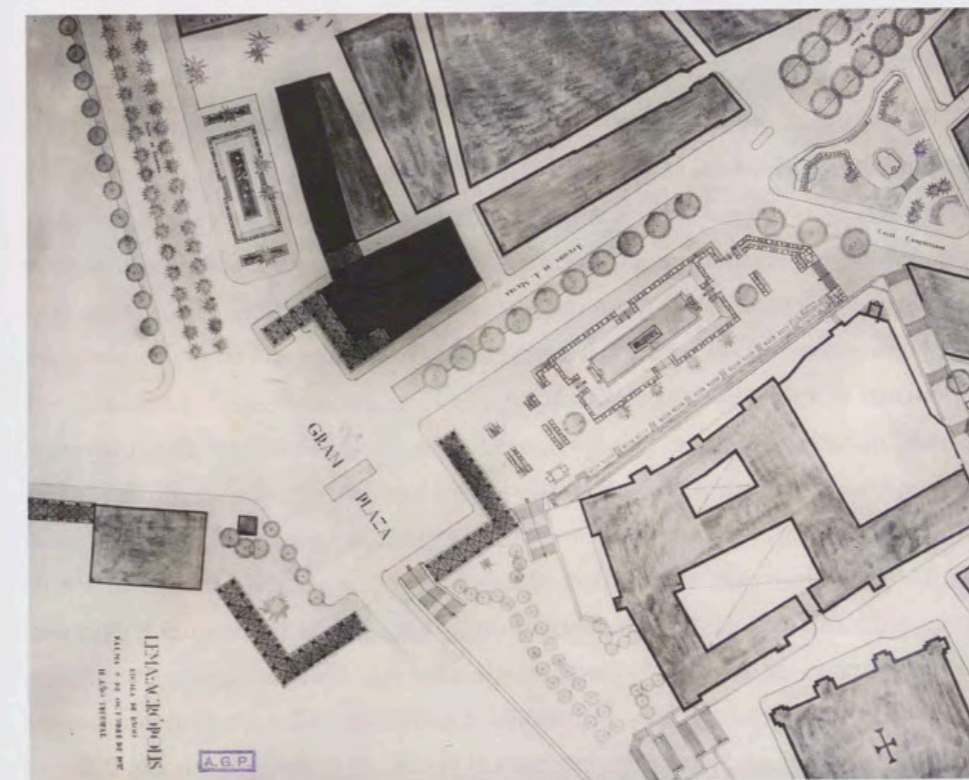


Fig. 14. Planta de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Acrópolis», 1937, AGP. Álbum fotográfico, Inv. n° 1020974, Madrid, Patrimonio Nacional.

El siguiente proyecto tiene como lema «Recias Murallas» y consta de dos planos, una planta y una perspectiva del conjunto³⁷ (figuras 12 y 13). Se trata de un proyecto que se adecúa bien a las necesidades y entorno de la zona. No toma mucho espacio al mar y lo que propone es una zona ajardinada tanto en la fachada sur como en la oeste del Palacio, mediante aterrazamientos para salvar los niveles del terreno. El arco de la Dressana se elimina cubriéndose de jardines que llegan hasta la escalera del Mirador. El acceso a la ciudad lo resuelve con una gran avenida, la de Antonio Maura, dignificada con un bulevar arbolado, un enorme palacio de gobierno de estilo barroco mallorquín

37. AGP, álbum fotográfico, Inv. n° 10209671-73.

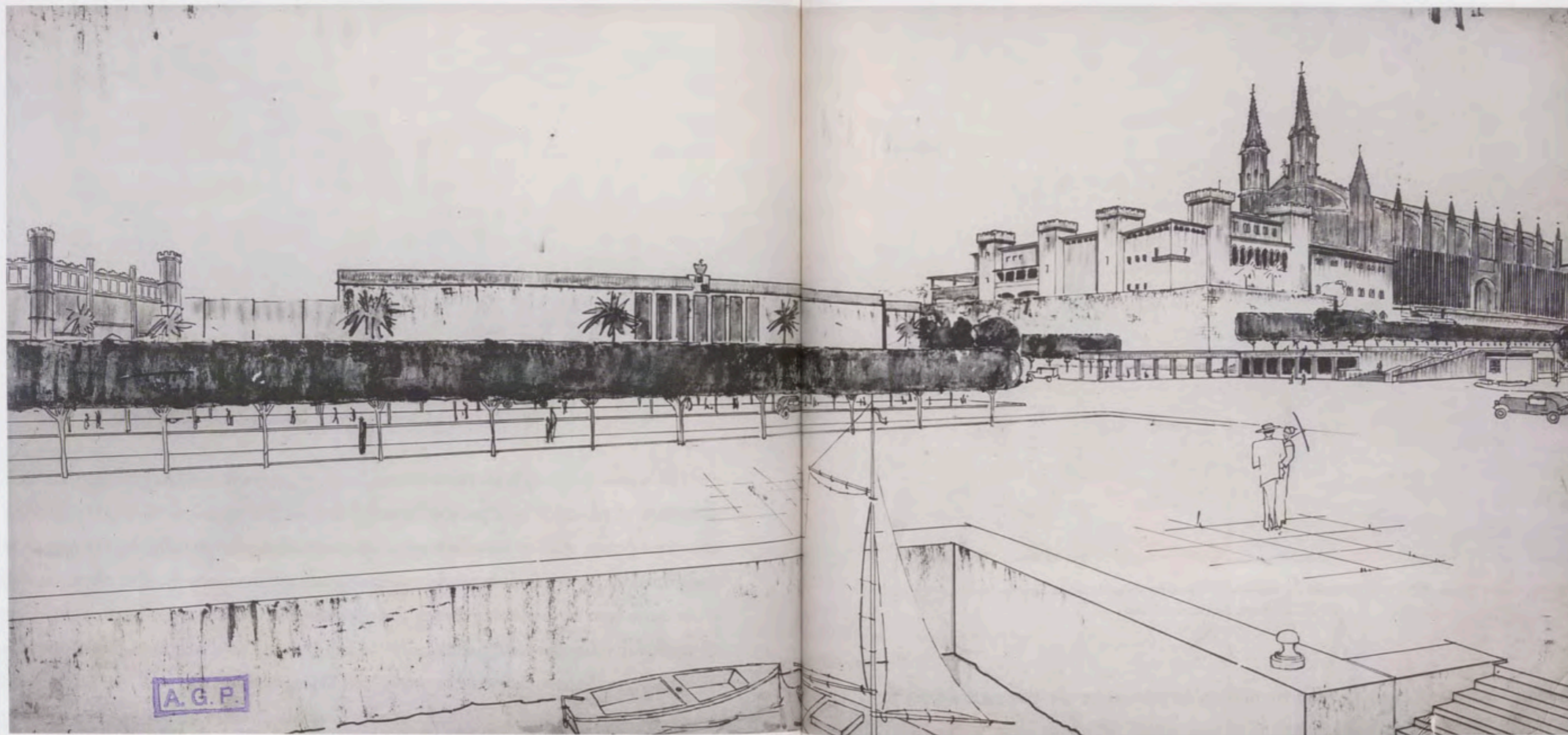


Fig. 15. Perspectiva de anteproyecto de urbanización para concurso con lema «Acrópolis», 1937, AGP, Álbum fotográfico, Inv. n.º 1020972, Madrid, Patrimonio Nacional.

y un obelisco que actúa como eje centralizador de La Almudaina, la Lonja y el Borne.

El último de todos los proyectos reza el lema «Acrópolis»³⁸ (figura 14). Presenta una gran plaza cuadrada que da acceso a la ciudad y que sirve de embocadura a la avenida de Antonio Maura y al nuevo paseo marítimo. Los jardines están pensados en dos terrazas: una en la fachada sur —desaparece el arco de la Dresanna como en el proyecto anterior— y la otra en el *Hort*, jardín que resuelve de manera muy parecida a como lo hará finalmente Alomar, dándole un tratamiento de estilo nazarí con estanque.

Un último plano es el que conforma la perspectiva del proyecto «Acrópolis». Posee un carácter muy racionalista, característico de los años treinta (figura 15). La gran plaza permite la entrada en la ciudad, aunque sin existir en el dibujo monumento o isleta como en la planta. La avenida de la Lonja, sin embargo, sí que se corresponde con la vista en planta, con un bulevar y una plaza ajardinada que precede a un edificio que parece un palacio de gobierno, porticado y muy horizontal. La vista del *Hort* coincide en varios elementos: las dos escaleras que dan paso al jardín de la fachada sur del Palacio y la columnata que separa la avenida de Antonio Maura de los jardines de Palacio como para darle una independencia. Esa misma columnata en el patio

anterior se repite en el lado del paseo marítimo, mientras que en el plano al que ahora nos referimos no aparece.

Posterior en seis años es el proyecto de Alomar para la urbanización del acceso a la ciudad desde el puerto y la restauración de los jardines del *Hort*. Este proyecto, que se debe conectar con los planes de reforma urbana que llevó a cabo en esos años, no se efectuó, pero resulta interesante la comparación con el que desarrolló en 1966 para recuperar el *Hort del Rei*. En este proyecto, del que conservamos tres planos³⁹: la planta general del conjunto y los alzados de las fachadas sur y oeste, vemos que el Huerto del Rey se divide en dos partes: una, con crucero a base de ocho compartimentos en el terreno correspondiente al utilizado anteriormente por el Cuartel de Caballería; y la otra, con un jardín diseñado con calles sinuosas (figura 16).

Con un tratamiento paisajista plantea el jardín que hay entre el arco de la Dressana y la muralla del Palacio, donde se proyecta una glorieta circular rodeada por tres compartimentos. Tanto este ajardinamiento como el formal Huerto del Rey se abren con sendos arcos [imagen H ●].

El plano de planta (PL-2824) da información histórica muy interesante, como es el estado del huerto privado de la Reina, con las dos albercas y un jardín de cuatro parterres y fuente circular en el centro. Alomar además plantea en este

38. AGP, álbum fotográfico, Inv. n.º 10209674-72.

39. AGP, PL- 2822-2824.



Fig. 16. Gabriel Alomar, Proyecto de urbanización de acceso a la ciudad y restauración del Huerto del Rey, 1943, AGP, PL-2824, Madrid, Patrimonio Nacional.

plano el ajardinamiento y monumento de la isleta que da paso a la calle del Conquistador y al Palacio March.

Como se ha señalado, el proyecto descrito no se llevó a cabo, y Alomar tendrá que esperar hasta 1963 para retomarlo e insistir a las autoridades competentes sobre la necesidad de llevar a cabo esta reforma del Huerto del Rey.

EL PROYECTO DE REFORMA DEL HUERTO DEL REY POR GABRIEL ALOMAR, 1963

El Ayuntamiento de Palma consigue por fin expropiar los terrenos del Huerto del Rey al Real Patrimonio y encarga a Gabriel Alomar el proyecto. Seis meses después, Patrimonio pide a su vez un informe a Alomar sobre el Anteproyecto que el Ayuntamiento pensaba realizar en el Huerto del Rey⁴⁰. Alomar, que desde 1963 era miembro Comisario del Patrimonio Artístico Nacional, hizo que la Comisaría de esta institución hiciese suya la iniciativa de llevar a cabo el proyecto que de tantos sitios se demandaba.

Para llevar a cabo la reforma se le concedió un Plan Especial con el que se solucionó la tramitación jurídica, y se le adjudicó de modo definitivo la reforma al arquitecto municipal Gabriel Alomar en noviembre de 1966. El proyecto teóricamente lo compartía con Francisco Pietro-Moreno, buen especialista en jardines y conservador de La Alhambra en Granada, que actuó únicamente como Asesor. Antonio, hijo de Gabriel Alomar, llevó la dirección de las obras.

40. Carta de Gabriel Alomar a Don Francisco Íñiguez, Fondo Alomar, Arxiu del Consell Balear, Palma de Mallorca.



Fig. 17. Fotografía actual de fuente en el Huerto del Rey, 2009.

Alomar concibe el proyecto desde el empeño por devolver a los jardines su carácter original de jardín hispano-musulmán. El Plan de Reforma de la ciudad de 1943 recogía ya esta aspiración. Por entonces el proyecto se tildó de utópico, hasta que Don Máximo Alomar, Alcalde de la ciudad en 1966, encargó a la Dirección General de Bellas Artes que lo sacara adelante.


Una vez que el Ayuntamiento expropió el terreno a los herederos de Don José Tous Ferrer, y se incorporó a las propiedades del Ayuntamiento de Palma, se realizó una valoración de las edificaciones que desde 1902 ocupaban el Huerto; las más importantes: el Teatro Lírico, el Café Riskal y el Hotel Alhambra, calificándolas de poca calidad y promoviendo su demolición. Hoy en día esta evaluación sería algo más que cuestionable, puesto que dichas edificaciones serían buena muestra de la arquitectura modernista en la isla, así como del interés existente por entonces en el levantamiento de teatros y cafés, que acogieran la vida cultural y la reunión de intelectuales en las grandes ciudades de principios de siglo XX.

Para plantear el diseño del nuevo Huerto, Gabriel Alomar estudió bien la configuración de los jardines hispano-musulmanes, al igual que las restauraciones modernas que en años anteriores se llevaron a cabo en los jardines de las Alcazabas de Málaga y Almería, en los que, como él comenta en carta al Alcalde, «se ha logrado rehacer el espíritu y el ambiente que podemos suponer tuvieron los que existían en el mismo lugar siglos antes»⁴¹. En este proyecto defiende que el jardín de La Almudaina no debe ser útil tan solo como parque público, sino que conviene que sea un jardín vivo, lo que, indica, puede lograrse estableciéndose en el mismo varios elementos de atracción, que no lleguen a destruir el carácter íntimo que exige su estilo (figura 17).

41. Carta de Gabriel Alomar al Alcalde de Palma, el 29 de noviembre de 1966. Fondo Gabriel Alomar, Arxiu del Consell Balear.



En el primer diseño de 1943 recordamos que propuso un jardín con dos zonas: la zona sur del terreno con una alberca y jardín ordenadamente árabe y el correspondiente a la fachada oeste del Palacio de la Reina con un vergel, «con árboles de grande y mediano porte»⁴², destinando la parte que ocupaba el Café Riskal a un pequeño café y una amplia terraza para mesas. En la planta general del plano de este primer diseño se aprecia el acceso principal a la ciudad que da al mar, proyectada con una zona ajardinada rodeando la zona del arco árabe, fachada del Tinell y escaleras del Mirador.

En el proyecto definitivo varía el diseño del jardín y lo acerca más a la tradición hispano-árabe, ideando un jardín dividido en cuatro partes: la terraza alta, el primer arriate, el segundo, y la terraza baja. Los arriates centrales los diseña de tal forma que puedan cerrarse por la noche por medio de verjas para su mejor conservación [imagen I ].

El jardín contaba con algunos elementos históricos que requirieron un estudio pormenorizado y una introducción de sumo respeto y cuidado en el nuevo espacio. Me refiero a la muralla del siglo XVIII, declarada en 1926 «Monumento histórico-artístico», el arco árabe y el portal gótico engastado en el anterior.

La muralla, que había sido cortada para abrir el interior de la ciudad hacia el puerto, requería una terminación en forma arquitectónica. Con este fin, Alomar optó por continuarla en ángulo, mediante un lienzo, paralelo a la avenida. Para salvar la autenticidad de la muralla, en el lugar donde ésta termina se estableció una distinción, utilizando una piedra de diferente calidad, para diferenciar lo antiguo de lo nuevo.

El espacio resultante de la continuación de la muralla se cerró con unos arcos abiertos en el lienzo. Este espacio se conservó para albergar, extraordinariamente conservado, uno de los elementos históricos y arqueológicos más interesantes de La Almudaina, el gran arco árabe por el que entraban, hasta el mismo pie del castillo, las embarcaciones de los Soberanos. Para mayor propiedad de la restauración, se creó una alberca debajo del arco. Insertado en el arco árabe se hallaba el portal de medio punto y largas dovelas datado en el siglo XV, que se colocó en el jardín, cerrando los arriates centrales y como elemento de paso a la terraza alta que sirve de acceso al interior de la ciudad. En el lado opuesto, fue la mitad del claustro del antiguo convento de Santa Catalina de Siena (del siglo XVIII) lo que le sirvió de cerramiento de los arriates.

En cuanto a los elementos arquitectónicos complementarios, como fuentes, rejas, etc., se introdujeron en el jardín procurando que estuvieran armonizados con la tradición árabe, al igual que se procuró el cuidado de las plantaciones para que respondieran a las condiciones climáticas y a la tradición local del lugar.

Es preciso con todo esto señalar que el proyecto de reconstrucción llevado a cabo por Don Gabriel Alomar responde magníficamente a las necesidades y significado que demandaba este espacio. El mérito de su trazado, considerado desde su concepción original de jardín hispano-musulmán, le otorga un valor único, por lo que se requiere la voluntad de protegerlo como jardín histórico, para que en un futuro se eviten alteraciones específicas que terminen por desfigurar⁴³.

42. Como señala en plano AGP 2824.

43. Los planos del proyecto de Gabriel Alomar y las fotografías del Concurso de Urbanización de 1937 fueron citados en 1995 por José Luis Sancho en *La Arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 587-589.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL — CUARTO TRIMESTRE DE 2009

BRILLOS EN BRONCE. COLECCIONES DE REYES

La Exposición *Brillos en bronce. Colecciones de Reyes*, inaugurada por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, presentó en las Salas Génova del Palacio Real de Madrid el conjunto de pequeños bronce reunidos por los Monarcas españoles a lo largo de la Dinastía de los Austrias y de los Borbones. La Colección que actualmente custodia Patrimonio Nacional es una de las más importantes a nivel europeo.

El recorrido por las salas de la Muestra, comisariada por María Jesús Herrero Sanz, Conservadora de Escultura de Patrimonio Nacional, y por Rosario Coppel, especialista en Escultura, es un repaso por las distintas etapas del pequeño bronce, que surgió en Italia durante los primeros años del Renacimiento, como objeto precioso de colección. Sus inicios coincidieron con el afán coleccionista de antigüedades, y



Vista general de la primera Sala.



Giuseppe Piamontini, Retrato ecuestre de Carlos de Borbón con peluca larga, ca. 1735, Inv. n.º 10002348, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Perspectiva de la Sala IV.

la razón de su éxito estuvo basada en la facilidad de reproducción. La Colección española, como se refleja en la Exposición, se inicia con la Dinastía de los Austrias; son especialmente relevantes los reinados de Felipe II y Felipe IV, que sientan las bases de la Colección Real. Con la llegada de los Borbones se produce un cambio de gusto en la Corte, que se plasma en las preferencias artísticas de Felipe V. En las últimas décadas del siglo XVIII Carlos IV realiza importantes adquisiciones de todo tipo de obras de arte, pero muy especialmente de bronce.

El Espinario recibe a los visitantes, junto con otros ejemplos de las primeras reducciones de estatuas antiguas, como *Marco Aurelio ecuestre* o la representación de dioses y héroes como *Apolo*, *Venus*, *Baco*, o *Hércules* y sus famosas doce hazañas, el grupo de *Laocoonte* y los retratos «a la antigua», tanto ecuestres como en forma de busto. En cada sala el montaje vincula las piezas con otras manifestaciones artísticas como la pintura, los grabados o libros impresos.

Felipe IV y la misión de Velázquez en Italia queda reflejada en la serie de retratos de personajes antiguos, un león de escayola vaciado de los doce realizados en Roma por el ayudante de Bernini, Matteo Bonucelli, y con las copias reducidas de las obras que más admiración produjeron en su momento, el *Hermafrodita*, el *Toro Farnesio* y la *Fuente de los Cuatro Ríos*.

Por medio de los grabados de los siete *Planetas* y *Baco*, que hoy se encuentran en el Palacio Real de Madrid, nos acercamos a estas magníficas estatuas de Jacques Jonghelinck, piezas únicas por su tamaño e iconografía.

El *Álbum del Marqués del Carpio*, una joya documental de gran valor artístico, como conjunto de dibujos de la segunda mitad del siglo XVII, constituye otra de las grandes sorpresas de esta Muestra, al exponerse por primera vez.

Carlos III ordenó hacer modelos en yeso de algunas de las piezas más representativas de las excavaciones de



Vista general de la Sala X.

Herculano y Pompeya para vaciar en bronce. Ante la enorme expectación existente por el conocimiento de esas obras, comenzaron a reproducirlas por medio de grabados en un serie de volúmenes titulados *Antichità di Ercolano esposte*. En esta Exposición se halla el correspondiente a la escultura en bronce.

Por último, Carlos IV aportó a la Colección una representación completa de esta manifestación artística, al adquirir en 1803 la colección reunida por el Conde de Paroy, en su mayor parte compuesta por retratos ecuestres de la Dinastía borbónica; bronce franceses, en su mayor parte reducciones

de la escultura monumental de los jardines de Versalles y Marly; copias del «antiguo» y de modelos de Giambologna, y sus sucesores, Antonio y Giovanni Francesco Susini, Pietro y Ferdinando Tacca, que se continuaron haciendo tanto en Italia como en Francia durante los siglos XVII y XVIII; y una importantísima representación del Barroco florentino, con cuatro de los doce grupos que Anna Maria Luisa de Médicis había encargado a los mejores bronceístas del momento.

La Exposición, con 130 piezas, en su mayor parte bronce, incluye también pinturas, vaciados en yeso, porcelana, dibujos, grabados y libros. El núcleo



Giovan Battista Foggini, Laocoonte, ca. 1720, Inv. n° 10003089, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Anónimo, Antinoo, siglo XVIII, Inv. n° 10002698, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

principal lo componen los bronce de Patrimonio Nacional, pero el argumento expositivo se completa con préstamos de importantes instituciones nacionales e internacionales, como el Museo Nacional del Prado; Museo Arqueológico Nacional; Museo de la Casa de la Moneda, Madrid; The Detroit Institute of Arts; The National Gallery, Londres; Bibliothèque Nationale de France, París; Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas; Castello Sforzesco, Milán; The Society of Antiquaries, Londres; y colecciones privadas florentinas.

El Catálogo de la Exposición cuenta además con ensayos de algunos de los más reputados expertos en la materia, como Geneviève Bresc-Bautier, Jonathan Marsden y José Luis Sancho; y con la colaboración de Luc Smolderen, Alan P. Darr, Dimitrios Zikos, John Winter, Beatrice Cacciotti, Carmen García-Frías Checa, Carmen Díaz Gallegos, Valentín Moreno Gallego y José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. Muchos de ellos participaron en el Encuentro de expertos celebrado en el Palacio Real de Madrid con motivo de la Exposición.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2009

MÚSICA

FESTIVAL DE MÚSICA DE OTOÑO EN LA CASA DE LAS FLORES

Los fines de semana de los meses de octubre, noviembre y diciembre se ha celebrado el *Festival de Música de Otoño en la Casa de las Flores* del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. La primera actuación estuvo a cargo de Rui Borges, flauta, Irena Kavcic, flauta, y Enrique Bernaldo de Quirós, piano, que interpretaron obras de Bach, Schumann, Martin, Takemitsu, y Poulenc. Por su parte, el Cuarteto Albéniz deleitó a los centenares de asistentes al segundo encuentro con obras de Haydn y Schubert, mientras que el pianista David Kadouch eligió para su recital obras de Haydn, Liszt, Schumann, y Debussy. Las sopranos Laia Falcón y Carolina Grammelstorff, acompañadas de Ángel Cabrera, piano, pusieron voz al último concierto del mes de octubre, con obras de Händel, Rodrigo, Falla, Saint-Saëns, Chopin, Debussy, Strauss, Berg, Sibelius, Schoenberg, Weill, Poulenc y Penella.

Las manos prodigiosas del pianista Iván Martín celebraron el día de Todos los Santos con obras de Scarlatti, Haydn, Chopin y Granados. Dentro del Festival, la Real Colegiata fue el escenario elegido



por la agrupación *Capilla Renacentista* para su concierto, con obras de Palestrina y Guerrero. Un día más tarde, el *Trío Greenwich* se entregó a un repertorio más moderno, con obras de Franck, Debussy y Ravel. De nuevo la Real Colegiata se llenó de música una semana después, con la actuación de la *Coral Cristóbal de Morales*, que interpretó un variado repertorio de obras de Palestrina, Morales, Victoria, Orologio, Arcadelt, Cabezón, Anerio, Van Berchem, Viadana, y Aichinger, que dio paso al concierto, al día siguiente, del *Trío Ensemble Madrid-Berlín*, con obras de Bach, Messiaen, Camille Saint-Saëns y Schubert. Otro grupo de virtuosos, el *Trío Vértigo*,

deleitó a los asistentes con obras de Rachmáninov, Bridge, Brahms, Satie, Tavener y Liszt. El final del mes llegó con un concierto especial del *Trío Haydn Eisenstadt*, organizado por Patrimonio Nacional en colaboración con *Haydn2009* y *Haydn Festival Eisenstadt*, en conmemoración del bicentenario del músico austriaco, que incluyó, además de las obras del genial compositor, otras de Sánchez-Verdú y Krammer.

El cierre del exitoso Festival corrió a cargo de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y el violonchelista Adolfo Gutiérrez, con la interpretación de diversas piezas de Bach.

MÚSICA SACRA DEL SIGLO XVI EN YUSTE

El Real Monasterio de Yuste fue el escenario elegido para la celebración del concierto de Música Sacra del siglo XVI. El recital estuvo protagonizado por el grupo *Ministriles de Madrid*, acompañados de la *Coral Cristóbal de Morales* y con la organista Vanesa Pérez Carvajal, quienes interpretaron un amplio repertorio de piezas de la época.

XXVI CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

El XXVI Ciclo de Música de Cámara



comenzó en octubre con la actuación del Cuarteto *Kopelman* en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Los Stradivarius de la Colección Palatina sonaron con los compases de Alexander Borodin, Dimitri Shostakovich y Johannes Brahms en un variado repertorio. Por su parte, el *Cuarteto Mandelring* de Hamburgo fue el grupo encargado del siguiente recital, que incluyó obras de Bedrich Smetana y Leoš Janáček. El broche de oro a este año incomparable en música de cámara, organizado por Patrimonio Nacional, lo pusieron el *Quartetto della Scala de Milán* y el Cuarteto de Solistas de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, que en una actuación sin precedentes hicieron sonar ocho Stradivarius en el Palacio.

FESTIVAL DE BANDAS MILITARES EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Se ha celebrado el Primer Festival de Música Militar en la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid. En él participaron las Unidades de Música del *Grupo de Regulares de Melilla*, del *Ejército del Aire*, de la *Armada*, de la *Legión Española*, del

Ejército de Tierra y de la *Guardia Real*.

En la primera parte interpretaron marchas militares; y en la segunda, música tradicional española y de diferentes regiones. Esta edición es fruto del Convenio firmado entre Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de la capital, la Comunidad de Madrid, la Cámara de Comercio, CEIM y el Ministerio de Defensa.

MÚSICA EN NAVIDAD

Como en años anteriores, los Reales Sitios acogieron diversos conciertos extraordinarios con motivo de la Navidad. El Palacio Real de El Pardo, en colaboración con la Junta Municipal de Fuencarral-El Pardo, fue el escenario para la actuación de *Vokal Ars*, que interpretó música sacra de diversos compositores. Por su parte, los *Coros de la Escuela Municipal de Música Maestro Alonso* ofrecieron obras del *Cancionero de Uppsala* y villancicos tradicionales, en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Entre los recitales navideños, destacaron especialmente los conciertos didácticos de *Blossom Street Singers*, un grupo vocal dinámico y joven, proveniente del Trinity College londinense, con un

variado repertorio que abarca música coral de todos los periodos y estilos. Sus actuaciones tuvieron lugar en el Convento de Santa Isabel y en el Real Monasterio de la Encarnación.

Por otra parte, la Capilla del Palacio Real de Aranjuez acogió la actuación de la *Coral Real Capilla de Aranjuez* y la *Coral Infantil de la Escuela Municipal de Música Joaquín Rodrigo* de Aranjuez, quienes interpretaron obras navideñas y villancicos internacionales de M. Flecha, X. Sarasola, G. Holst, A. Trueba, G. F. Haendel, Pachelbel/N. Goemanne, I. Berling/H. MacCarthy, K. Shaw, J. Eilers y J. Rutter. El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso fue el escenario elegido por Patrimonio Nacional para el concierto de la *Orquesta de Cámara Reina Sofía*, dirigida por el solista Nicolás Chumachenco, que interpretó obras de Mozart y Vivaldi.

Para finalizar, en el Palacio Real de Madrid tuvo lugar un concierto extraordinario de la *Coral de Bilbao* con villancicos de todas las épocas y orígenes, nacionales e internacionales.

EXPOSICIONES

BRILLOS EN BRONCE.

COLECCIONES DE REYES

Su Alteza Real la Infanta Doña Elena inauguró la Exposición *Brillos en Bronce. Colecciones de Reyes*, acompañada por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, en las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid. El acto contó asimismo con la presencia del Gerente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, José Antonio Bordallo Huidobro, el Presidente y el Director de la Fundación Banco Santander, Alfonso Escámez López y Borja Baselga Canthal, respectivamente, la

Vocal Asesora de Programas Culturales de Patrimonio Nacional, Pilar Martín-Laborda, y el Director de Actuaciones Histórico-Artísticas sobre Bienes Inmuebles y Museos, Juan Carlos de la Mata, entre otras personas.

LOS STRADIVARI DE CREMONA VISITAN EL PALACIO REAL

De forma excepcional, durante el mes de diciembre se expusieron en el Palacio Real de Madrid los stradivarius de la «Colección Cremona», junto a los de la Colección Palatina custodiada por Patrimonio Nacional. La Colección italiana consta de doce instrumentos, que representan las tres grandes familias (Amati, Guarneri y Stradivari) que han hecho famosa a Cremona en la lutería desde mediados del siglo XVI. Los instrumentos procedían del Palacio Municipal de la ciudad italiana, cuna del famoso lutier Antonio Stradivari (1644-1737); la Colección cuenta con un violonchelo y tres violines, dos de los cuales viajaron a España para esta Exposición, «Il Cremonese 1715» –violín símbolo mismo de la Colección de Cremona– y el «Vesuvius». Para este encuentro en Madrid se dispuso un cuarteto utilizando una espléndida viola de un coleccionista inglés, realizada en el

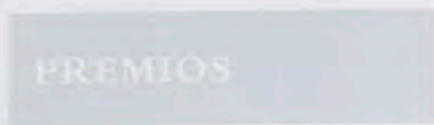


taller de Stradivari, gemela de la más famosa «Gibson». De esta forma, pudo escucharse en concierto un octeto de Stradivarius en el Salón de Columnas del Palacio Real como cierre de la Muestra.

EN TORNO AL PESEBRE. BELENES QUITIÑOS DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Coincidiendo con el Bicentenario de la independencia de los países hispanoamericanos, Patrimonio Nacional expuso en una de las Salas Génova del Palacio Real de Madrid dos belenes quiteños en honor a Ecuador. La Exposición, comisariada por Concha García, Directora del Museo de América, contaba con el «pesebre» quiteño del Museo de América y el «pesebre» quiteño del Museo Arqueológico de Bogotá. Ambos conjuntos datan del siglo XVII y se mostraron en un montaje sorprendente e innovador, con motivo de las Fiestas de Navidad.

Bajo la Presidencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía se celebró la entrega del XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que recayó en José Emilio Pacheco en esta edición. Un año más, el acto incluyó el Homenaje a los poetas fallecidos, galardonados con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: Don Mario Benedetti (Premio 1999); Don José Antonio Muñoz Rojas (Premio 2002); y Doña Blanca Varela (Premio 2007). Intervinieron en el acto, además de Su Majestad la Reina y del premiado, el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña de Valicourt; el Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca, José Juan Gómez Asencio; y el Secretario del Jurado, Joaquín García Carrasco. La velada poética contó además con la lectura de textos de Blanca Varela por José Manuel Gandía, acompañado por la música del londinense Trío Vértigo.



ENTREGA DEL XVIII PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

XVIII CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid tuvo lugar la entrega de Premios del XVIII Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil y Juvenil, presidida por el



Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña. El Primer Premio fue para Sara Barcala González, del Colegio *Mater Amabilis* de Madrid. El segundo para Diego Zamudio Gómez, del Instituto de Enseñanza Secundaria Salvador Dalí, de Madrid. Y el tercero para Irene García-Junceda Mena, del Colegio Zuloaga, de Villaviciosa de Odón. El acto, que contó con la intervención del reputado pintor Antonio López y del insigne dibujante José María Pérez, *Peridis*, fue amenizado por el concierto de villancicos internacionales del grupo *Blossom Street Singers*.

CONFERENCIAS

CONFERENCIA BIOGRÁFICA SOBRE FRANZ JOSEPH HAYDN

El Profesor-Doctor Hartmut Krones, Director del Instituto Schönberg de la Universidad de Viena, pronunció una conferencia biográfica sobre Franz Joseph Haydn (1732-1809) en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, con motivo del bicentenario de la muerte del compositor austriaco. A continuación, los asistentes pudieron disfrutar de un concierto

extraordinario interpretado por el *Trío Haydn Eisenstadt*.

ENCUENTRO DE EXPERTOS EN BRONCES

Con motivo de la exposición *Brillos en bronce. Colecciones de Reyes*, la Vocalía de Programas Culturales de Patrimonio Nacional organizó, en la sala de conferencias del Palacio Real de Madrid, el encuentro de expertos en torno a la Muestra. Entre los ponentes internacionales destacó la presencia de Volker Krahn, Conservador Jefe de la colección de Escultura, Staatliches Museum de Berlín; Claudia Kryza-Gersch, Conservadora de la Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum de Viena; Stéphane Castelluccio, Investigador del Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines et Sociales, de París; y Stefano Casciu, Vicedirector de la Galleria Palatina. Palacio Pitti en Florencia. Entre los especialistas españoles, además de las Comisarias de la Exposición, María Jesús Herrero y Rosario Coppel, hay que destacar la presencia de Margarita Estella, Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y de José María Luzón Nogué, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

PARTICIPACIÓN EN LOS CURSOS DE OTOÑO DE LA UNIVERSIDAD MENÉNDEZ PELAYO

Patrimonio Nacional ha participado por primera vez en los *Cursos de Otoño de la Universidad Menéndez Pelayo*, Campus de Sevilla, con un programa sobre los Reales Alcázares, dirigido por José Luis Sancho.

PUBLICACIONES

PRESENTACIÓN DE *LA REAL CASA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ*, DE JAVIER JORDÁN DE URRÍES

El 1 de octubre, en la sala de investigadores de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, tuvo lugar la presentación del libro *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, del Conservador de Patrimonio Nacional Javier Jordán de Urríes y de la Colina. En el acto, presidido por Yago Pico de Coaña, Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, intervinieron: Chantal Gastinel-Coural, de *Mobilier National*, Francia; Juan José Junquera y Mato, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid; y Santiago Saavedra Ligne, de Ediciones El Viso.

LA REAL CASA DEL LABRADOR



DE ARANJUEZ

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2009

DÍA DE LA FIESTA NACIONAL



SUS MAJESTADES LOS REYES ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, la tradicional recepción con motivo de la Fiesta Nacional, en la que estuvieron acompañados por los Príncipes de Asturias, las Infantas Doña Elena y Doña Cristina y Don Iñaki Urdangarín.

CENA DE GALA



SUS MAJESTADES LOS REYES, acompañados de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, ofrecieron una Cena de Gala en el Palacio Real de Madrid, en honor de Sus Excelencias el Presidente de la República Libanesa y Señora de Sleiman.

V ENCUENTRO FUNDACIÓN COTEC EUROPA



V ENCUENTRO DE LA FUNDACIÓN COTEC Europa para la innovación tecnológica, copresidido por Su Majestad el Rey, el Presidente de la República italiana, Giorgio Napolitano, y el Presidente de la República de Portugal, Aníbal Cavaco Silva, celebrado en el Palacio Real de El Pardo.