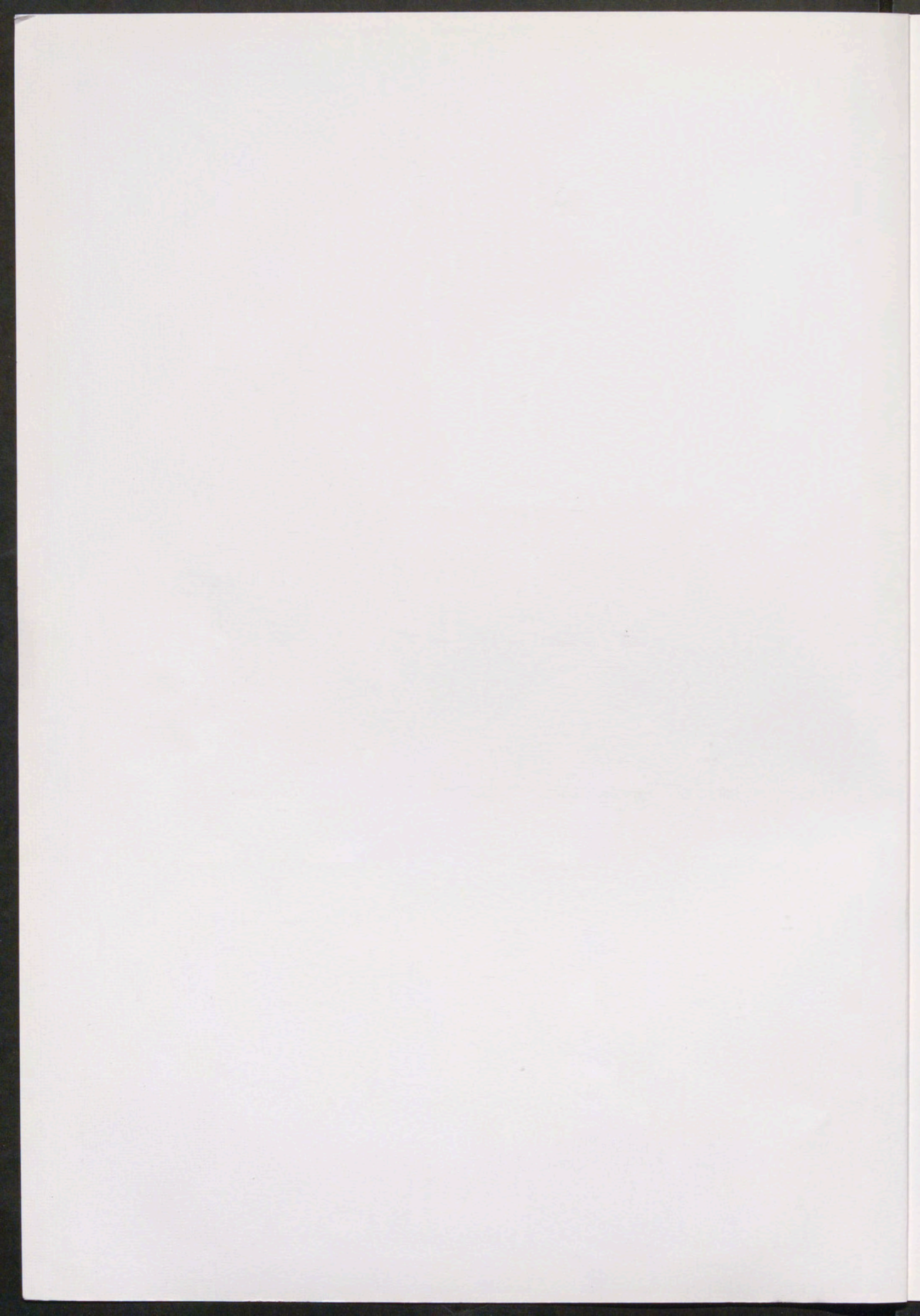


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N° 189 TERCER TRIMESTRE DE 2011 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





Reales Sitios

AÑO XLVIII N^o 189 TERCER TRIMESTRE DE 2011



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Gerente

Pablo Larrea Villacián

Vocales

María Ángeles Albert de León

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Mateo Isern Estela

Cristina Latorre Sancho

Soledad López Fernández

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Juan García González-Posada

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

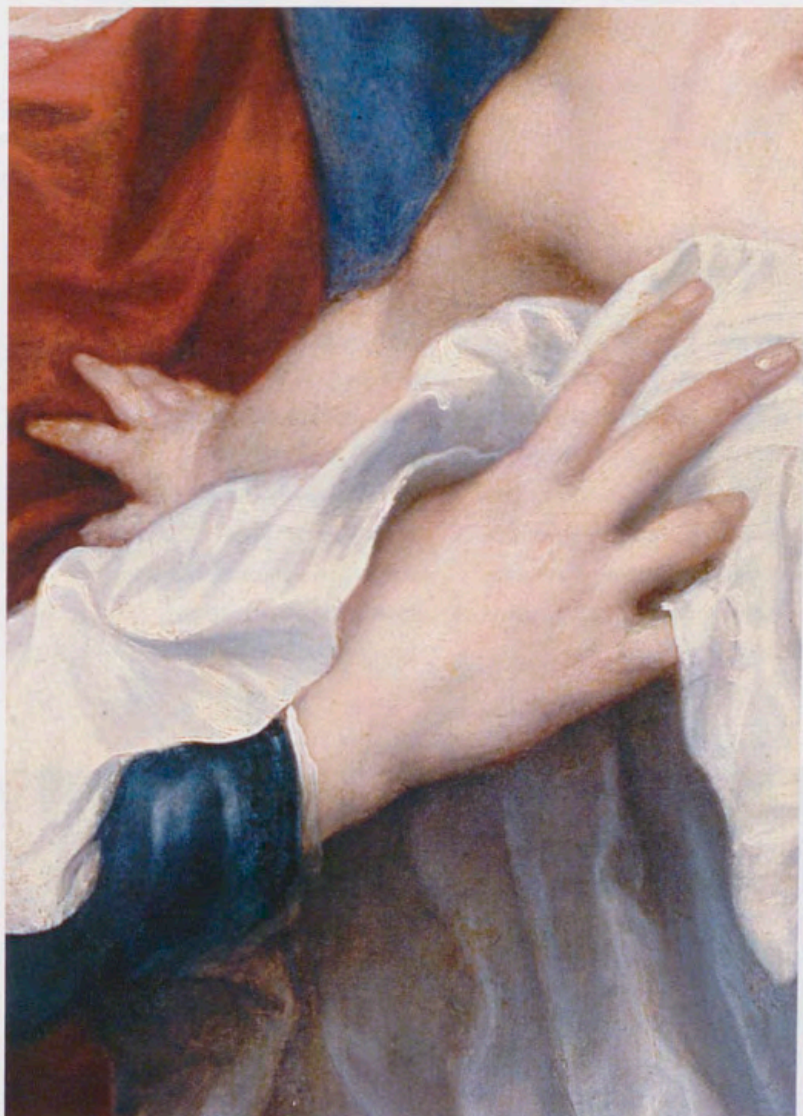
Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Plácido Arango Arias

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



*Anton van Dyck, La Virgen con el Niño, detalle, Fitzwilliam Museum,
Inv. n^o PD. 48-1976, Cambridge.*

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N.º 189 TERCER TRIMESTRE DE 2011

4

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

La Virgen con el Niño de Van Dyck del duque de Medina de las Torres, identificada en el Monasterio de El Escorial

El presente artículo saca a la luz un cuadro de Van Dyck que el II duque de Medina de las Torres, Rodrigo Núñez de Guzmán, regaló a Felipe IV para adornar El Escorial. Además del estudio histórico de la obra en la documentación, el autor la pone en relación con el resto de versiones del tema conocidas del pintor.

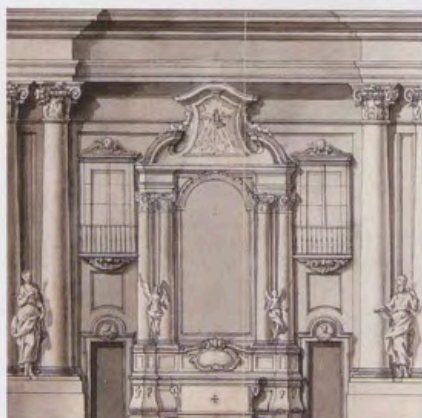


16

JUAN FRANCISCO
HERNANDO CORDERO

La capilla palatina de Riofrío

El estudio de este espacio palatino del siglo XVIII a través de los diferentes proyectos planteados por el arquitecto Vigilio Rabaglio y el escultor Huberto Dumandré, la interpretación de su decoración, el análisis de su funcionalidad y sentido, constituyen algunos aspectos que contribuyen a devolver a este conjunto la importancia que merece.



38

MARÍA LETICIA SÁNCHEZ
HERNÁNDEZ

La tapicería Los Hechos de los Apóstoles (siglo XVII) en el Monasterio de la Encarnación de Madrid

Una espléndida serie de 17 paños sobre los Apóstoles se custodiaba en el Monasterio madrileño para determinadas ceremonias litúrgicas. La autora realiza un pormenorizado análisis del conjunto, hoy en el Palacio Real de Madrid, actualizando la tradicional interpretación de la serie y anotando las citas bíblicas en las que se inspiran las escenas.



52

MARIO ÁVILA VIVAR

Relaciones del P. Jerónimo Gracián con las series angélicas de los monasterios reales madrileños. Origen y evolución de las series de los siete Príncipes de los Ángeles

Las series angélicas constituyen una seña de identidad y una de las peculiaridades más significativas del Barroco. En este artículo, además del estudio de los excelentes ejemplos que posee Patrimonio Nacional, se profundiza en las fuentes iconográficas para estas representaciones religiosas tan poco estudiadas.



73

Exposiciones Temporales

78

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

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

La versión en CD de alguno 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
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Tellez Videras

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
Tel.: 91 457 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

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.patrimoniomonal.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: Julio Soto

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

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-11-001-5
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.

LA VIRGEN CON EL NIÑO DE VAN DYCK DEL DUQUE DE MEDINA DE LAS TORRES, IDENTIFICADA EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Matías Díaz Padrón

Museo Nacional del Prado

1. M. Díaz Padrón, «Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: *La Santa Cena* y *La mujer adúltera*», *Archivo Español de Arte*, 153-160, XL, 1967, pp. 215-237; *idem*, «Van Dyck: *El Martirio de San Sebastián* del Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York», *Goya*, 316-317, enero-abril, 2007, pp. 45-50; C. García-Frías Checa, «*El Martirio de San Sebastián* de Antoon Van Dyck. Una obra de la antigua Colección escurialense recuperada por Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, XLVI, 180, 2009, pp. 28-41; la *Santa Rosalía* del Museo del Prado, en El Escorial por las mismas fechas, se omite en la última monografía de S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar y H. Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven y Londres, 2004; M. Díaz Padrón, «Van Dyck: The painting *Virgin and Child with the Repentant Sinners* from the Foresacristy of El Escorial, identified at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* (en prensa).

2. No la citan E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vols., Freren, 1988, ni la última monografía de S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar y H. Vey, 2004 [op. cit. n. 1]. Si consta en M. Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, tesis doctoral de la Universidad Complutense, Madrid, 1976, tomo II, p. 502.

3. Fray Francisco de los Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial única maravilla del mundo...*, Madrid, ed. 1657, p. 65. [6].

4. [6].

5. [6].

6. [6].

7. F. J. Bouza Álvarez, «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)», *Boletín del Museo del Prado*, XXVII, 45, 2009, p. 67.

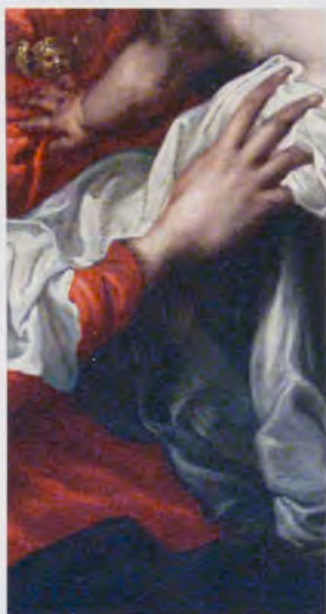
Del exquisito conjunto de pinturas de Anton van Dyck que seleccionó Felipe IV y dieron noticia la *Memoria* de Diego Velázquez y la *Descripción* del P. Francisco de los Santos para adornar las estancias más bellas de El Escorial, en los últimos años ha sido posible localizar varias perdidas o extraviadas después de la invasión napoleónica¹. El lienzo de *La Virgen con el Niño* estaba relegada sin localizar en el marasmo de aquellos años o tenido por copia del pintor por múltiples motivos que intentamos razonar (figura 1).

Ignorado el lienzo en las monografías del pintor y catálogo de su obra², estaba en fecha próxima a la vida del pintor, bien documentada y gozaba de sentidos elogios, como en las cuatro ediciones de la *Descripción de El Escorial*, a las que entregó todo su esfuerzo el P. Santos, y en la tan discutida *Memoria* de Velázquez. En 1657 vio la pintura fray Francisco de los Santos en El Escorial, en el atrio de los Capítulos: «... y otra de nuestra Señora con el Niño en los brazos, que es de mano de Vandic y de mucha excelencia, dió el Rey Filipo Quarto, para que no haya Pieça en esta Casa, que no esté enriquecida con sus cuidados»³, prueba de que Felipe IV la donó directamente. Todas las pinturas reunidas en aquella pieza tenían la misma medida: «de alto más de vara y media, y de ancho más de una vara»⁴, aproximadamente algo más de 130 x 90 cm. Pero no está presente sólo en páginas del padre Santos, también debió de verla Velázquez sin precisar su asunto. Lo reconocemos implícito entre las «cinco por acomodar, respecto de que sus tamaños no han sido los convenientes; y así han sido puestas en los Capítulos mientras llegan otras que se esperan, para que todas tengan lugar»⁵, escribe Velázquez en la *Memoria* que se le atribuye de 1656.

La Virgen con el Niño vino junto con *La Virgen con el Niño y los pecadores arrepentidos* que don Rodrigo Núñez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres, regaló al Rey⁶. Este noble fue su primer propietario. Hoy ha sido posible demostrarlo por su presencia en dos inventarios de su colección, registrados en 1641 y 1649⁷. El primero durante su mandato como virrey de Nápoles (1637-1644), y el segundo poco antes del envío de la obra a Madrid. En la publicación de ambos



Fig. 1. Anton van Dyck, *La Virgen con el Niño*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014577, Madrid, Patrimonio Nacional.



inventarios de la colección del noble no se asocia con los lienzos de El Escorial. *La Virgen con el Niño* consta en el de 1641 así: «[82] Una Madonna con un Bambino di palmi sei d'altezza, e cinque con tutta la cornice indorata di mano del detto». Esta partida está citada a continuación del registro de *La Virgen con el Niño y los pecadores arrepentidos* también de Van Dyck, destinada a la Antecapilla de El Escorial en las mismas fechas⁸. Y nuevamente en el segundo inventario de 1649, con errónea atribución a Rubens, a continuación del citado lienzo, con el que marcha a la par en el listado de los inventarios: «Una Madonna vestita di rossa, et manto torchino con un Bambino in braccia sopra un panno bianco co' cornice indorata et detto sopra tauola opera di rubens»⁹. Desde aquí pasa pronto al Monasterio de El Escorial. Vendrán luego los testimonios (adelantados en estas páginas) del P. Santos y de Velázquez, y permanecerá en los Capítulos durante más de siglo y medio.

El P. Santos, en ediciones sucesivas de la primera *Descripción*, narra con mayor precisión las pinturas del conjunto del atrio de los Capítulos:

Al otro lado sobre la primera Puerta, corresponde al San Iuan [de Ribera] vn original de Antonio Vandic, que es vna Nuestra Señora con el Niño en los braços, de mucha valentía y excelencia. Todos estos son de vna medida [de alto más de vara y media, y de ancho más de una vara].¹⁰

Junto a ellas, un *Salvador* de Tiziano y *Las Bodas de Caná* de Veronés. Todas las pinturas

son dadiva a esta Casa de su patron, y Dueño el Señor Rey Filipo Quarto el Grande, que quiso enriquecer estos capitulos, como lo hizo en la Sacristia, y en otras partes, para que no huiesse en el mundo mas que ver en materia de adornos de Pintura, assi como en lo demàs ay muy poco que se pueda poner en comparación.¹¹

Las cuatro restantes obras del conjunto son la *Anunciación* de Federico Barocci; *San Jerónimo* de Lorenzo Lotto (figuraba como de Tintoretto); una copia de *La Virgen con el Niño*, *Santa Catalina* y *San Sebastián*, de Correggio, y un *Martirio de Santa Justina* de Luca Giordano que entrará posteriormente¹².

Después de los testimonios del P. Santos y Velázquez, el lienzo de Van Dyck aparece citado en el manuscrito anónimo de 1698, quizás de Alonso de Talavera, «sobre la puertecilla siguiente [del atrio o zaguán] está una Nuestra Señora, es de Antonio Van Dick, flamenco»¹³. Numerosos testigos en el siglo XVIII nos confirman su permanencia en el mismo lugar. No pasó desapercibido al *vago italiano* (Norberto Caimo) en 1755:

Dall'altro lato sopra la pirma porta corresponde al Ribera il celebre Vandik con una Vergine, che porta il Bambino, lavoro che mostra tutte le pittoresche bellezze [...] Le quatro reiferite opere sono state date da Filipo IIII. Le oltre quattro poste in quess'atrio conservansi dal tempo di Filippo II.¹⁴

Tampoco a Andrés Ximénez (1764)¹⁵ y Antonio Ponz (1773):

Las salas de los capítulos, situadas al mediodía de la fábrica, [que] tienen su entrada por el claustro baxo, á cuyo piso están. Se reducen a tres piezas: la del medio es como antecámara de las otras dos, y contiene las pinturas siguientes: [...] De Vandycck es una nuestra Señora con el Niño, hermoso quadro, y pintado con el mejor gusto de color.¹⁶

8. Fray Francisco de los Santos, ed. 1657, p. 65 [op. cit. n. 3]. Véase M. Díaz Padrón, en prensa [op. cit. n. 1].

9. F. J. Bouza Álvarez 2009, p. 71 [op. cit. n. 7].

10. Fray Francisco de los Santos, ed. 1667, p. 69v; ed., 1681, p. 58 [op. cit. n. 3].

11. *Ibidem*, ed. 1667, p. 70.

12. *Ibidem*, ed. 1681, p. 58.

13. G. de Andrés, «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 173, 1971, p. 51.

14. N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* [a Messer Girolamo Cardano], Pittburgo [Milán], ed. 1760, pp. 104-105.

15. A. Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico templo, panteón, y palacio: compendiada de la descripción antigua, y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montea, aumentada con la noticia de varias grandezas...*, Madrid, 1764, p. 82.

16. A. Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1773, ed. 1788, tomo II, pp. 123-124.



Fig. 2. Atrio de los Capítulos de El Escorial en 1681 según B. Bassegoda: A. van Dyck, *La Virgen con el Niño*, *El Escorial*. Y de izquierda a derecha: F. Barocci, *Anunciación* (perdido); L. Lotto, *San Jerónimo penitente*, *Museo del Prado*; L. Giordano, *Martirio de Santa Justina*, *El Escorial*; copia de Correggio, *Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Sebastián*, *El Escorial*; Tiziano, *El Salvador* (perdido); J. Ribera, *San Juan Bautista*, *colección particular, Ginebra*; P. Veronés, *Bodas de Caná*, *Museo del Prado*.

El autor del anónimo manuscrito publicado por Ángel Custodio —que hoy sabemos es Ceán Bermúdez— omitió las pinturas del atrio por considerar innecesario repetir la carta cuarta nº 28 de la primera edición de Antonio Ponz. Así, está implícito el lienzo que tratamos, limitándose a afirmar que allí estaba lo mejor de El Escorial¹⁷. Para Antonio Conca (1793) la pintura de *La Virgen con el Niño* es un bellissimo cuadro del mejor gusto de Van Dyck, «como pure si è Nostra Signora col Bambino un bellissimo Quadro tra'belli del Wandick dipinto con quel miglior gusto di colorito, che sapeva dare alle sue immagini»¹⁸.

La estancia del atrio se abría a los Capítulos prioral y vicarial. El montaje se debió a Velázquez y de ello da testimonio muy directo el P. Julio Chifflet, capellán de honor del Rey, a quien acompañó Velázquez en su visita a la colección del Monasterio. El P. Chifflet fue testigo de la generosidad del Rey en aquella casa y del quehacer de Velázquez como museólogo, «atrae los ojos por la excelente pintura y amplitud del espacio»¹⁹. Tomó nota de las pinturas de Van Dyck, entre las que estaría la que nos ocupa²⁰, y tuvo comentarios para los marcos labrados y dorados en compañía del marqués de Aytona, a quien Van Dyck retrató «en el más bello caballo del género»²¹.

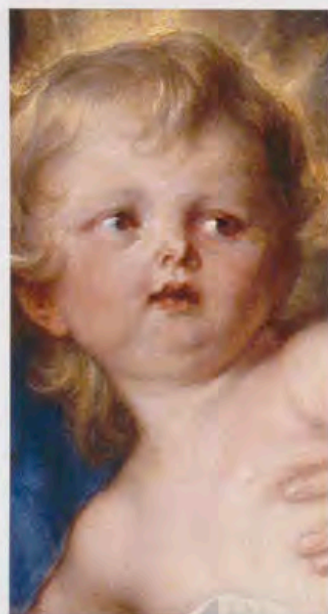
17. «Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores año de 1776», en A. Custodio (ed.), *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1962, tomo V, vol. 3, pp. 259-260.

18. A. Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione*, 2 vols., Parma, 1793, II, p. 85.

19. G. de Andrés, *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, t. VII: *Visita de Julio Chifflet al Escorial (1656)*, Madrid, 1964, p. 407.

20. *Ibidem*, pp. 409-410.

21. *Ibidem*, p. 411.



22. B. Bassegoda, *El Escorial como museo*, Barcelona-Gerona-Lérida, 2002, p. 190.

23. J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, p. 108, n.º 804. (Archives Nationales de France [en adelante ANF], París, Papiers Joseph Bonaparte, 381, AP 15, dossier 6, «Inventario de los Quadros y obras de Escultura existentes en este R1. Palacio de Madrid», 19 de marzo de 1811. Firmado por Feraud, administrador general de los muebles de la Corona, y Manuel Álvarez, conserje de Palacio).

24. «Van Dyck. La Virgen y Jesús». P. Beroqui, «Apuntes para la historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, II trimestre, 1931, p. 96; I. Hempel Lipschutz, «El despojo de obras de arte en España durante la guerra de la Independencia», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XXIII, 1961, p. 249.

25. V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial en el que se comprenden los del Real Palacio, casino del Príncipe y capilla de la Fresneda*, Madrid, 1857, n.º 541.

26. B. Bassegoda, 2002, p. 191 [op. cit. n. 22].

27. M. Díaz Padrón, 1976, tomo II, p. 443, fig. 36 [op. cit. n. 2]; ídem, en prensa [op. cit. n. 1].

28. B. Bassegoda, 2002, pp. 78-79 [op. cit. n. 22].

La decoración del atrio estaba ya completa cuando figuró en la citada edición del P. Santos de 1667, pero en la de 1657 y en la *Memoria* de Velázquez de 1656 había cinco pinturas de las que no se precisaba el asunto. Entre ellas estaría *La Virgen con el Niño* de Van Dyck. La distribución, según el plano de Bonaventura Bassegoda, sería la siguiente: *San Juan Bautista* de Ribera y *Cristo bendiciendo* de Tiziano (perdido). En el muro frontal *La Virgen con el Niño* de Van Dyck emparejado con *La Anunciación* de Federico Barocci (perdido). En el lado norte *Las bodas de Caná* de Veronés y en el sur *San Jerónimo* de Lorenzo Lotto, *La Virgen con Santa Catalina* y *San Sebastián*, copia de Correggio, y el *Martirio de Santa Justina* de Luca Giordano²² (figura 2).

Como es bien conocido, el descalabro de las colecciones del Monasterio por la invasión napoleónica va a alterar la historia del lienzo. Lo localizamos en 1811 en el Palacio Nuevo en la «otra cámara del dormitorio de la reyna», precisando su procedencia escurialense: «66- La Virgen y el Niño Jesús. Idem [Vandik] traída del Escorial»²³. Un año antes del inventario, las pinturas citadas de El Escorial están documentadas con este destino en las relaciones de Frédéric Quilliet para enviar al Palacio por «Orden del rey intruso, en 15 de octubre de 1810»; entre ellas localizamos *La Virgen con el Niño*²⁴.

Devuelta al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial la cataloga Vicente Poleró con el número 541, visible en blanco en la esquina inferior derecha: «541. Copia de Van-Dick. Nuestra Señora y el niño Dios. Alto 4 pies, 1 pulg, 1 lin; ancho 3 pies, 7 pulg, 10 lin»²⁵. Desde aquí no ha sido fácil documentar las vicisitudes de la obra.

El estado de conservación y las desafortunadas restauraciones han impedido apreciar la calidad y deleite que tantos visitantes y viajeros nos transmiten. Esto justifica la catalogación de Vicente Poleró como copia, que ha continuado hasta fechas próximas²⁶. La historia documental y crítica del cuadro transcurre paralela a la de *La Virgen con el Niño y los pecadores arrepentidos*, denostada por las mismas razones²⁷.

Las sombras y las luces se acusan demasiado por efecto del barniz, y de igual manera el grave barrido del fondo sombreado. La observación directa permite apreciar zonas del diseño original en las mejillas, barbilla y dedos del Niño, y en el cuello, labios y nariz de la Virgen. Asimismo, se observan repintes en el cabello del Niño, los ojos de la Virgen, parte baja del manto y esquina inferior izquierda, igual que pérdida de color y grietas bajo el codo de la Virgen, manto, y franja superior derecha, tratadas con *rigatinos*, en un intento por lograr la unidad tonal. El barniz intensifica los rojos saturados de la túnica y las carnaciones. Los deterioros más graves se deben a la proximidad de la tela al frío muro de piedra del atrio. Rafael Mengs dio la alarma a los poderes públicos en 1777. Pidió la intervención de restauradores mediante una inteligente crítica que reconocemos al paso del tiempo. Dice así: «El efecto de parecer todas rechupadas y heridas por estar todas colgadas en paredes de piedra viva como es el berroqueño»²⁸. A esta llamada de atención se sumó Andrés de la Calleja, pintor de Carlos III, «un pintor filósofo, saturado de erudición en tiempos de carencia académica y poesía prosaica en que



Fig. 3. *Anton van Dyck, La Virgen con el Niño, Fitzwilliam Museum, Inv. n° PD. 48-1976, Cambridge.*



Fig. 4. Anton van Dyck, La Virgen con el Niño, Dulwich Picture Gallery, Inv. n° 90, Londres.



Fig. 5. Anton van Dyck, Dibujo del rostro de la Virgen, British Museum Print Room, Inv. n° 1847.3.26.14, Londres.

era pecado mostrar el juego de la novedad»²⁹. Pensamos que la primera forración debió de llevarse a cabo por estas fechas, como respuesta a la propuesta del mencionado Calleja. Años más tarde, a propósito de los lienzos escogidos en el Monasterio para el museo de Napoleón y otros emplazamientos, Manuel Napoli denunció el estado en que se encontraban las obras, que sin duda incluía la situación del lienzo de *La Virgen con el Niño*, al señalar que fueron desmontadas del muro y bastidor «los que han venido de El Escorial —escribe— por economía»³⁰, o quizás por comodidad.

La Virgen con el Niño de El Escorial es una tercera versión de Van Dyck del tema, síntesis de las dos conocidas del Fitzwilliam Museum de Cambridge (Inv. n° PD. 48-1976)³¹ y la Dulwich Picture Gallery de Londres (Inv. n° 90)³² (figuras 3 y 4). Más cercanos a la primera son el rostro y velo de la Virgen de la versión escorialense, y

29. P. Beroqui, «Apuntes para la historia del museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVIII, 1930, p. 198.

30. M. Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, *Mr. Frédéric Quillet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso [1809-1814]*, Madrid, 1933, p. 91 (20 de febrero de 1811).

31. *National Art-Collections Fund. 73rd Annual Report*, 1976, p. 33; E. Larsen, 1988, n° 646 [*op. cit.* n. 2]; H. Vey en S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar y H. Vey, 2004, p. 254, III.11 [*op. cit.* n. 1].

32. E. Larsen, 1988, n° 647 [*op. cit.* n. 2]; F. Healy, «Images of the Madonna and Child and The Holy Family in Van Dyck's Oeuvre», en H. Vlieghe (ed.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout, 2001, p. 104; H. Vey en S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar y H. Vey, 2004, p. 255, III.12 [*op. cit.* n. 1].



Fig. 6. Anton van Dyck, Dibujo del Niño, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. n° Van Dyck 12, Rotterdam.

coinciden en el diseño del broche con querubín; con la segunda la proximidad se halla en el muslo descubierto del Niño. El brazo más destacado coincide mejor con la versión de Dulwich, pero renuncia a los rayos de oro en las cabezas como en la de Cambridge. Comparte con ambas la arquitectura del fondo y la voluta del primer plano, barridas en el lienzo que tratamos.

Para realizar la obra, Anton van Dyck partió de fórmulas procedentes de Rubens³³ y Tiziano y tomó apuntes en su *Cuaderno de bocetos italianos*³⁴. El rostro de la Virgen se repite en *La Caridad* de Dulwich (Inv. n.º 6494)³⁵ y en la *Santa Rosalía* del Museo del Prado (Inv. n.º P1494)³⁶. El dibujo referente a ese rostro de la Virgen lo conserva el British Museum (figura 5)³⁷, y al del Niño el Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (figura 6)³⁸.

De gran calidad son también los grabados derivados de esta afortunada composición. Ignorado por la bibliografía extranjera existe uno de Manuel Salvador Carmona (figura 7). Podría pensarse que correspondiera a la versión de El Escorial por su localización en España, pero está más próximo a la de Cambridge³⁹. No sería extraño que la conociera por la publicación de Ottley de 1818⁴⁰. El grabado de Paul Pontius (figura 8)⁴¹ es una copia literal de la versión de Dulwich. Las diferencias del lienzo de El Escorial con los grabados conocidos prueban su entidad propia.

Varias copias similares a la composición de El Escorial nos permiten imaginar el diseño de la columna y voluta semiborradas. Añadimos a las versiones citadas las otras colecciones; Liechtenstein en Vaduz⁴², Frans Dierick⁴³, Petegem-Deinze⁴⁴, Cesare Giovannoni en Milán⁴⁵, Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra⁴⁶ y la Galería Arcadia de Brujas⁴⁷. Otra copia de la parte superior de la composición la conserva Patrimonio Nacional en el Palacio de Aranjuez⁴⁸.

La Virgen de medio cuerpo dirige la mirada al cielo, con el Niño en sus rodillas, vuelto el rostro hacia la derecha. El fondo en penumbra ha sufrido los deterioros anunciados por la humedad del muro de piedra. Puede verse la tenue línea del dibujo del basamento y fuste de la columna a la derecha, los rayos que nimbaban la cabeza de la Virgen, y la voluta de las réplicas citadas. El esquema triangular dinamiza las diagonales contrapuestas del esquema de la Virgen y el Niño, bajo la luz frontal, que contribuye a destacar su presencia en el primer plano. El cuerpo desnudo de Jesús contrasta con la túnica roja y manto azul de la Virgen, ceñido por un broche con querubín en el cuello y velo que cubre los cabellos.

Iconográficamente esta imagen asume el humanismo contrarreformista que implica a la Virgen en el triunfo de la Iglesia sobre el paganismo. María es prefiguración de la Iglesia sosteniendo a Cristo. Ella es la *Sedes Sapientiae*, y su devoción en la España católica fue decisiva para la inspiración del pintor flamenco. La columna evoca la flagelación de Cristo y la roca su fortaleza⁴⁹. Van Dyck transmite el *pathos* sublime de la devoción ungida por la belleza de su sentimiento estético. Responde a la negación del protestantismo. La Virgen era para los católicos la maravilla más hermosa del universo⁵⁰, y difícil es ir más allá en belleza y resignada pasión que en la visión de Van Dyck. Para los devotos españoles es difícil eludir la imagen de la Virgen que el paso del tiempo había

33. [●].

34. [●].

35. E. Larsen, 1988, n.º A160/3 [op. cit. n. 2]; D. Davies y J. Green (eds.), *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, Londres, 1999, pp. 63-66; H. Vey en S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar y H. Vey, 2004, p. 298, III.64 [op. cit. n. 1].

36. M. Díaz Padrón, 1976, II, pp. 447-449 [op. cit. n. 2]; E. Larsen, 1988, II, p. 184, n.º 455 [op. cit. n. 2]; M. Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la Pintura Flamenca del siglo XVII*, 3 vols., Madrid, 1995, I, pp. 472-475. De hecho se repite en las varias repeticiones de la *Santa Rosalía* del duque de Wellington (Londres), Galería Nacional de Palermo y Colección Houston y en *La Virgen interesona* de la National Gallery de Washington.

37. British Museum Print Room, Londres, Inv. n.º 1847.3.26.14; H. Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Bruselas, 1962, p. 202, n.º 135.

38. Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv. n.º Van Dyck 12; H. Vey, 1962, p. 203, n.º 136 [op. cit. n. 37].

39. [●].

40. W.Y. Ottley, *Engravings of the Most Noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London*, III, Londres, 1818, n.º 14.

41. [●].

42. E. Schaeffer, *Van Dyck: des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst*, vol. 13, Stuttgart-Leipzig, 1909, p. 437.

43. E. Larsen, 1988, II, n.º A146/1 [op. cit. n. 2].

44. *Ibidem*, n.º A146/9.

45. *Ibidem*, n.º A146/10.

46. F. Elsig, *L'art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise (XVII^e et XVIII^e siècles) au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Ginebra, 2009, p. 111.

47. *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 27 de septiembre de 2002, n.º 34, «Foire et Salons».

48. Óleo sobre lienzo, 60 x 77 cm, Patrimonio Nacional, Inv. n.º PI-23016P. Inventariada en 1818: [●].

49. [Mateo 21:42 y Pedro 2:8]. [●].

50. E. Måle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 29.



Antoni Vandijk pinx.

Manuel Salvador Carmona sculp.

SANCTA

VIRGO.

DEDICATA ILL.^{MO} ET EXC.^{MO} D. D. CLAUDIO.
*Praefecto Castrorum Exercituum
 Tribuno, nec-non Honorario Libero
 Picturae, &c.*



ALEXANDRO DE VILLANOVA, COMITI VINCI.
*Regis, Legionis Regiae Corsicae
 Consociatoe Academiae Regiae
 Sculpturae S.*

*Extracta Tabella Nomini Comitis Vincii post Exemplar
 à Curia Arch. Nobilit. re. de Curia in grand. Curia*

*Antoni Vandijk pictum, in ligno altit. 4 p. latit. 3 p.
 Et Basilliano Seruo Salvador*

18 208

Fig. 7. Manuel Salvador Carmona según Van Dyck, La Virgen con el Niño, grabado, Biblioteca Nacional de España, Sign. IH 1711-64 (391314), Madrid.



Fig. 8. Paul Pontius según Van Dyck, La Virgen con el Niño, grabado.

hecho más bella y perfecta. Los católicos pusieron en ella todo lo que veían de bondad, dulzura y pureza. La cristiandad se resistió a la reforma protestante que sustrajo la inspiración de los poetas y artistas⁵¹. La visión de la Virgen de Van Dyck fue la respuesta a toda la dinámica que la Contrarreforma, a través de España, imprimió en el corazón de los fieles.

51. *Ibidem*, p. 50.

LA CAPILLA PALATINA DE RIOFRÍO

Juan Francisco Hernando Cordero

En 1751, durante el reinado de Fernando VI, la entonces Reina Viuda, Isabel de Farnesio, lejos de resignarse y de asimilar una situación de segundo orden alejada de la Corte de Madrid, impulsó la gestación de un complejo palatino que simbolizara su imagen de representación y de poder político, tanto a nivel nacional como internacional. De este modo, el Real Sitio de Riofrío se convertía en el tercer proyecto arquitectónico *ex novo* que ordenaba construir en la España del siglo XVIII, y lo hacía con una impronta plenamente italiana.

El fallecimiento del rey Fernando VI en 1759, apenas ocho años después de iniciarse el proyecto de edificación de este conjunto palacial, propició un significativo cambio en la situación personal de Isabel de Farnesio. La entronización de Carlos III suponía el final de su destierro en tierras segovianas y su regreso a la capital y a los palacios de Madrid, El Pardo y Aranjuez. Dejaba de tener sentido la construcción de un palacio donde pasar dignamente sus últimos años de vida, en compañía del único de sus hijos que no había podido acomodar en algún ducado italiano, el cardenal-infante don Luis.

Lo que Vigilio Rabaglio diseñara como un vasto proyecto arquitectónico centrado por un palacio de planta cuadrada, directamente inspirado en el Palacio de Sachetti, rodeado de un conjunto paisajístico con jardines, parterres y edificaciones cortesanas lúdicas, religiosas y militares, quedó cercenado en 1766 por la muerte de Isabel de Farnesio.

El hecho de no adjudicar el Palacio a ninguno de sus herederos, la situación geográfica del mismo, completamente aislado y algo alejado de Madrid, su estado inacabado, a falta de realizar todo el proceso de decoración y ornato previo a cualquier fase de amueblamiento, que hubiera posibilitado un mínimo interés por algún miembro de la Familia Real, fueron circunstancias que propiciaron el abandono de un proyecto inmobiliario pensado exclusivamente por y para el deleite de su difunta promotora (figura 1).

A pesar de no finalizarse, el Palacio Real de Riofrío alberga tres espacios que resultan muy significativos para explicar el concepto barroco que hubiera tenido este conjunto: las escaleras imperiales, el patio y la capilla. Es precisamente por esta última por la que se inició la construcción del inmueble y por la que se comenzó el programa arquitectónico-decorativo, del que hoy apenas quedan algunos vestigios en el solado marmóreo y en algunos paramentos. Sin embargo, su fisonomía, su entidad respecto al resto del edificio, así como el carácter íntimo y per-



Fig. 1. Fachada principal del Palacio de Riofrío desde la Casa de Oficios.

sonal que se extrae de la posible funcionalidad, otorgan a esta capilla un interés especial para abordar su estudio y recuperación histórica.

EL SITIO REAL DE RIOFRÍO

Vigilio Rabaglio fue el arquitecto encargado de diseñar el *capricho italiano* que Isabel de Farnesio decidió erigir en el recién adquirido término de Riofrío, a tan sólo once kilómetros de distancia de San Ildefonso. El sentido que la Reina Viuda quiso imponer a este conjunto se centraba en la creación de un complejo arquitectónico que rivalizara o evocara al Palacio Nuevo de Sachetti, cuya construcción se inició bajo su reinado junto al difunto Felipe V.

La «rivalidad» de Isabel de Farnesio con su hijastro Fernando VI y el malestar por su alejamiento de la Villa y Corte, unido a su pesar por no haber logrado para el pequeño de sus hijos, el infante don Luis, un destino acorde a su rango, a excepción del capelo cardenalicio y el Arzobispado de Sevilla, provocaron en un



1. J. F. Hernando Cordero, «Los diseños del Sitio Real de Riofrío en la Colección Rabaglio», *Reales Sitios*, 181, 2009, pp. 42-59. La Colección Rabaglio se compone de 460 obras sobre papel verjurado, en su mayoría dibujos de arquitecturas (planos y alzados), trazas de altares y retablos, motivos ornamentales, estarcidos, academias y unos cuantos manuscritos. Entre esos dibujos se encuentran los 14 diseños relacionados con el proyecto palatino de Riofrío.

2. V. Tovar Martín, «La Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid: Un Espacio Rococó en clave italiana», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 31, 1992, pp. 103-153.

arranque de orgullo la concepción de este nuevo complejo palatino que sirviera como residencia compartida para ambos.

Vigilio Rabaglio pergeñó un conjunto de diseños entre octubre de 1751 y abril de 1752 en los que incluía plantas, alzados y secciones ideados para este nuevo Sitio que resultaron del total agrado de Isabel de Farnesio. De estas propuestas sólo se conocen, hasta la fecha, 14 dibujos, integrados en la denominada Colección Rabaglio y depositados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en los que se puede apreciar el ideario y el planteamiento arquitectónico que Rabaglio propuso a la Reina Viuda. Son los dibujos que el tesinés se llevó consigo a su patria natal cuando abandonó España en torno a 1760 y constituyen la prueba documental de su trayectoria profesional en la España farnesina.

El análisis de las plantas, tanto del piso bajo como principal, y de una sección transversal del Palacio, nos permiten conocer la propuesta estructural y estética que Rabaglio pensó para la capilla palatina¹.

PLANTEAMIENTO PLANIMÉTRICO-MORFOLÓGICO

Tanto en su forma como en su ubicación, el espacio de la capilla obedece a los deseos de Isabel de Farnesio. Quería una capilla íntima, personal, que estuviera cerca de sus estancias privadas, por lo que no resultaba necesario ningún signo de ostentación exterior que indicara su emplazamiento. El dormitorio de la Reina Viuda se localizaría en las piezas centrales de la crujía exterior de la fachada norte del piso principal, abierto a las excepcionales vistas de los jardines y fuentes, así como del soto y de los cantiles que delimitaban su término.

Por esta circunstancia, la capilla tenía que alojarse en la crujía interior de este mismo lado norte y sus dimensiones condicionarían al arquitecto a tener que plantear un espacio de planta elíptica que evocase, de nuevo, fórmulas clásicas del Barroco romano de Bernini y Borromini.

No era la primera vez que Rabaglio aplicaba este tipo de plantas a un espacio religioso. En la década de 1740 trabajó junto a Santiago Bonavía, por encargo del infante don Luis, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de la capital madrileña, actual iglesia de San Miguel, donde utilizó variantes elípticas para cubrir diferentes tramos de la nave, transepto y testero, logrando con ello una marcada sensación de espacialidad².

La forma elíptica de la planta de la capilla de Riofrío genera un espacio centralizado que aprovecha al máximo la superficie destinada a su ubicación en la crujía interna de la fachada norte. Una vez definida su localización y fisonomía, resultaba obligado abordar el alzado y la altura que debía tener la capilla, o mejor dicho, si el acceso a la misma se produciría desde la planta baja, siguiendo el modelo de San Ildefonso, o desde los *quartos del piso principal*, como en el Palacio Real Nuevo de Madrid. A pesar de que no ha aparecido documentación escrita que definiera tales cuestiones, los planos de Rabaglio relativos a la planta baja evidencian que,

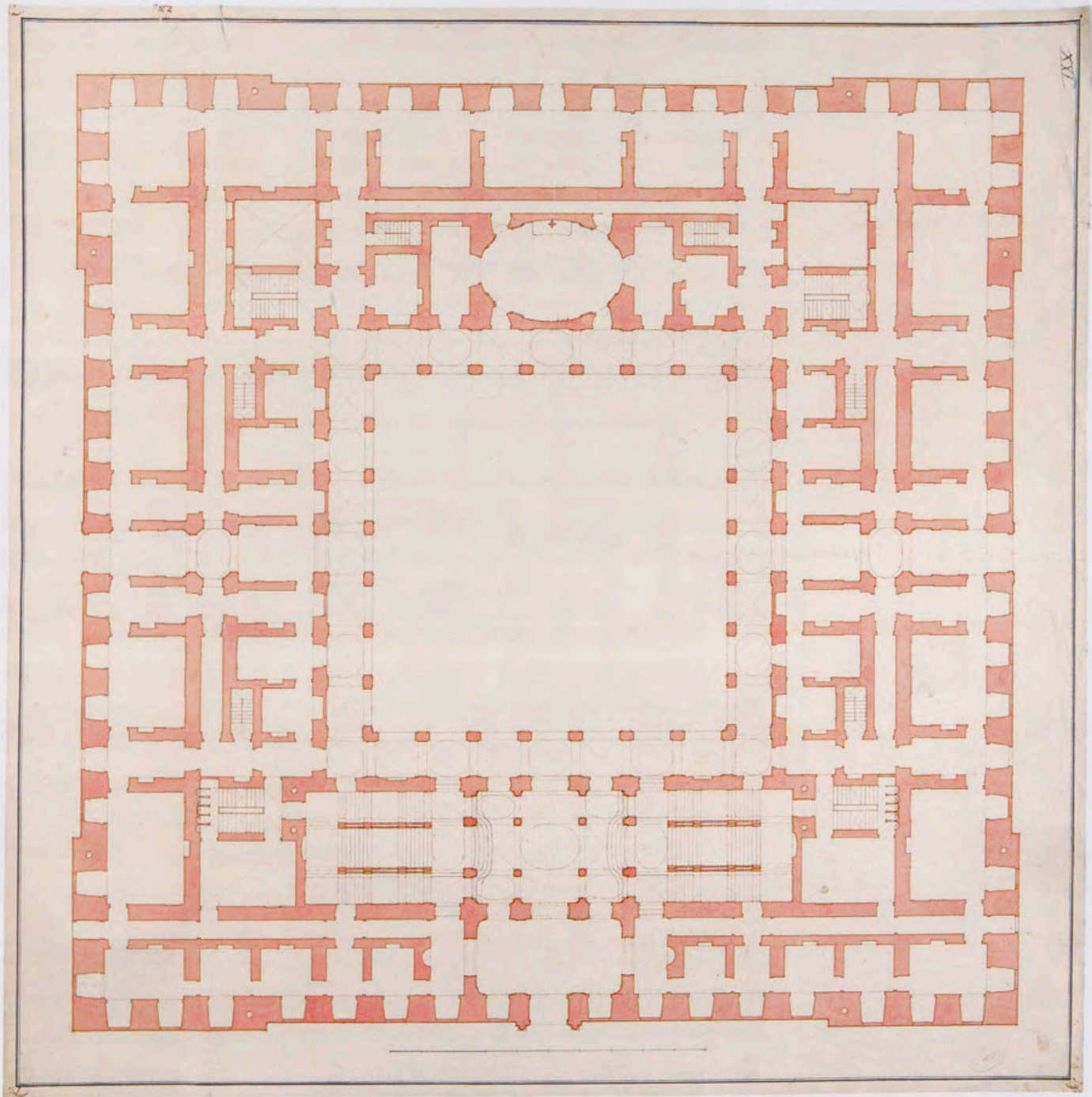


Fig. 2. *Vigilio Rabaglio*, Planta baja del Palacio de Riofrío, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RBG/P-34, Madrid.

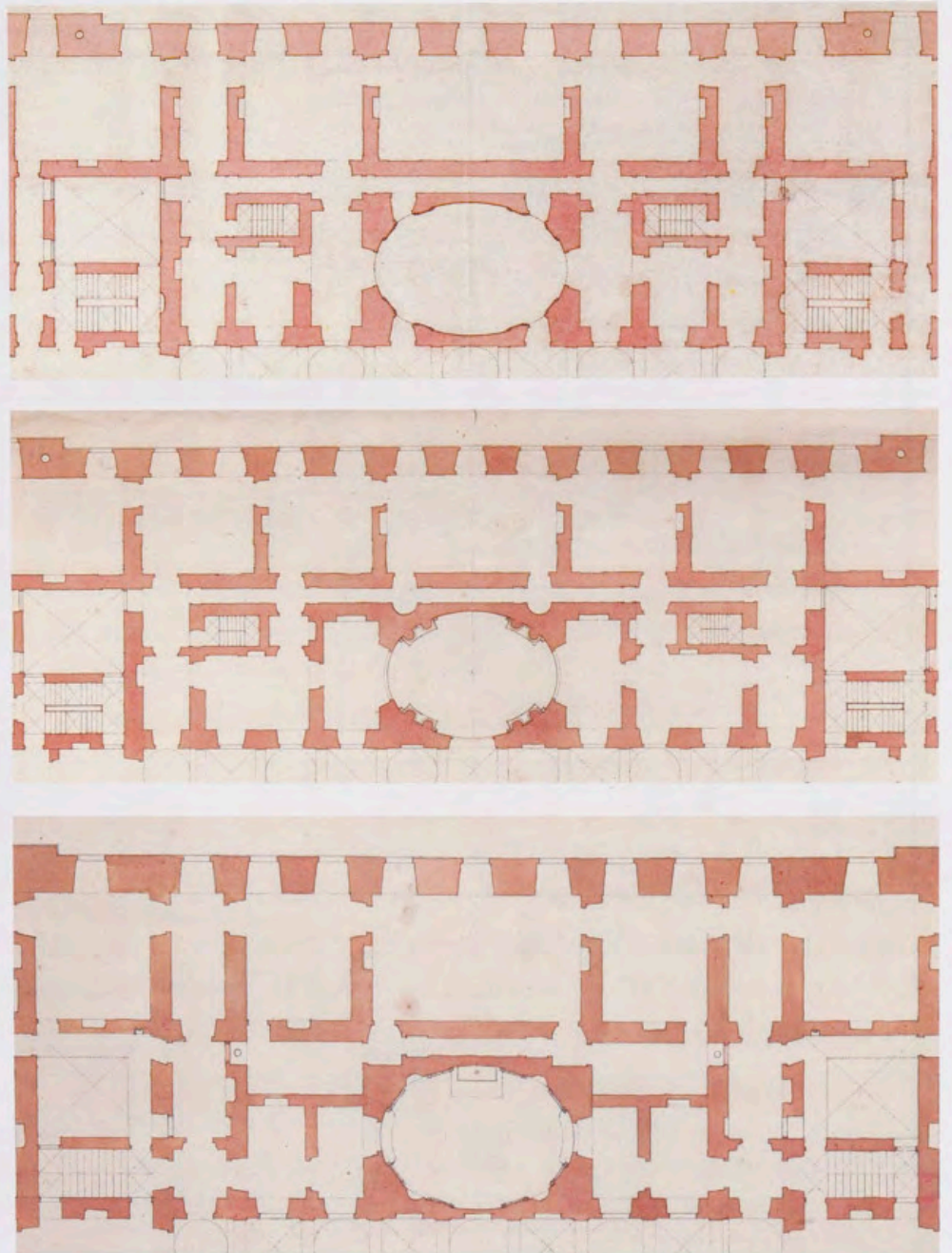


Fig. 3. Detalles de los planos con las propuestas de Vigilio Rabaglio para la capilla de Riofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P-35, 36 y 37, Madrid.

3. *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Cat. Expo., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1997, pp. 143-144. Según los planos de la planta baja del Palacio incluidos en la Colección Rabaglio, tanto en la propuesta que aparece en el proyecto general del Sitio (RBG/P-30), como en la segunda propuesta de jardines (RBG/P-33) y la diseñada de forma individual (RBG/P-34), todas reflejan la misma disposición.

desde el primer momento, Isabel de Farnesio se decantó por el modelo granjeño para poder seguir los oficios desde una posición elevada, por lo que la capilla debía erigirse desde la planta baja del Palacio³ (figura 2). Según estos diseños, el arquitecto no planteó la apertura de una gran puerta que identificara su localización y permitiera el acceso de los personajes reales desde el patio, sino cuatro pequeños accesos en las diagonales que contribuirían a potenciar un marcado sentido dinámico y escenográfico. A estas cuatro entradas se añadirían otros dos accesos a las sacristías, que la flanquearían tanto a oriente como a occidente, a las cuales también se podría acceder directamente desde el patio.

Sin embargo, Rabaglio plantea en sus diseños para la planta principal tres soluciones diferentes sobre la disposición, ubicación y tamaño de las tribunas, desde las que escucharían los oficios litúrgicos tanto Isabel de Farnesio como el infante don Luis, así como para la decoración arquitectónica interior a base de pilastras o columnas sobre pedestal⁴ (figura 3).

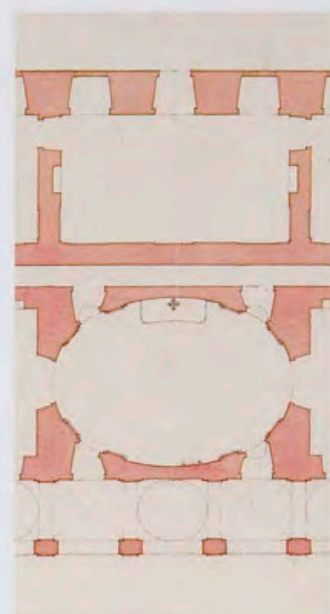
En su primera propuesta sugiere un esquema muy similar al que por fin se llevaría a cabo y que enlaza perfectamente con su planteamiento para la planta baja, basado en la apertura de dos tribunas principales a oriente y occidente y otras cuatro más pequeñas situadas en los ejes diagonales que coinciden con los accesos del piso bajo. En cuanto a su organización interior, apenas se destacan unas estrechas pilastras que enmarcarían dos retablos o altares enfrentados, en sus lados meridional y septentrional.

La segunda variante plantea un modelo de capilla mucho más atrevido y barroco, simplificando el número de tribunas a tres, las destinadas a los personajes regios, a las cuales se accedería desde sus estancias privadas, y una central abierta a la galería del patio. El espacio interior se articularía a través de cuatro pares de columnas adosadas sobre pedestal, y el resultado sería mucho más efectista.

La tercera solución presenta una propuesta completamente diferente a las anteriores, tanto desde el punto de vista de su articulación interior como por el número de tribunas y de estancias que la flanquean. En esta ocasión Rabaglio optó por una capilla cuya elipse resultaba menos marcada, alterada interiormente por siete pares de pilastras adosadas que flanqueaban cuatro hornacinas y dos grandes tribunas, ubicadas en los extremos oriental y occidental de la misma. El resultado es un conjunto con una mayor representación decorativa de carácter escultórico, que completaría el programa iconográfico del retablo ubicado en el lado septentrional.

Por las semejanzas con la propuesta planteada por Rabaglio para el alzado longitudinal del Palacio (figura 4), parece que la opción que más gustó a Isabel de Farnesio fue una fórmula mixta entre la primera y la tercera, en la que se potencian los ejes diagonales a través de la pauta puerta-hornacina-tribuna, que contribuye a remarcar la simetría de todo el conjunto⁵. En esta sección del Palacio se aprecia con claridad el marcado desarrollo vertical que tendría el espacio, que abarcaba las tres plantas del edificio y se elevaba respecto al resto de estancias de la planta baja.

Esta propuesta de Rabaglio establecía una capilla dividida en dos cuerpos claramente diferenciados separados por un entablamento, que coincidía con la altura de la cornisa del piso principal en la crujía exterior. El cuerpo inferior abarcaba las dos primeras plantas y quedaba unificado por un entramado de pilastras corintias pareadas sobre altos pedestales de orden internacional, lo cual generaba un entramado de calles para los accesos, balcones y hornacinas. El sentido ascensional de la capilla se acentuaba, además de por su desproporción entre planta y alzado, por la búsqueda de la luminosidad del piso alto, con un resultado efectista plenamente barroco. En cuanto al cuerpo superior, llama la atención que Rabaglio no se atreviera a realizar una propuesta de cuadratura al fresco, tal y como sí hace



4. *Ibidem*, pp. 144-145. El análisis detallado de la zona de la capilla en cada una de los planos de la planta principal del Palacio de Riofrío, permite definir las tres propuestas que Rabaglio planteó para el desarrollo interior de este espacio; la primera correspondería al plano RBG/P-35, la segunda al RBG/P-36, y la tercera al RBG/P-37.

5. *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, 1997, p. 146 [op. cit. n. 3].



Fig. 4. *Vigilio Rabaglio*, Sección longitudinal del Palacio de Riofrío, detalle de la capilla, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P-41, Madrid.

6. P. Martín Pérez, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid, 1989, p. 229. En esta obra se destaca la figura de Francesco Sasso como uno de los pintores que presentaron diseños para la decoración de las bóvedas del Palacio: «Llegó a san Ildefonso en 1756 y se empleó en hacer retratos del Infante Don Luis y de otros. Hizo una pintura al fresco de Judith con el fin de que gustando a la Reina le sirviese de prueba para Riofrío en el caso de que se pintara al fresco ese palacio una vez concluido. La reina lo tomó a su servicio asignándole un sueldo anual de 9.000 Rv».

7. *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, 1997, p. 146 [op. cit. n. 3].

en los cuartos abiertos al jardín y a la plaza de armas, pero resulta obvio que este espacio estaba predestinado a decorarse con una cúpula que ensalzase las virtudes cristianas de su promotora⁶ (figura 5). El hecho de tener que hacer coincidir la altura de la capilla con las estancias de la tercera planta, obligó al arquitecto tesinés a repetir el esquema de balcones del cuerpo bajo.

La decoración escultórica se centraría en carnosos frontones, capiteles y detalles de azucenas en el entablamento, complementados por las figuras de santos que se ubicarían en las hornacinas. Rabaglio no incluyó en esta propuesta un retablo que presidiera todo el conjunto, sin embargo sí lo hizo en otro diseño de la Colección Rabaglio mucho más grandilocuente y efectista⁷ (figura 6). Catalogado como un boceto para la posible capilla de Riofrío, éste nos muestra un sentido completamente distinto, más parecido al concepto ejecutado en la capilla del Palacio de Sachetti o al planteado por Rabaglio como cabecera de la iglesia conventual de San Francisco abierta a la plaza principal en el propio Sitio. Este diseño, de mayor tamaño y mejor proporción, nos revela un planteamiento mucho más espectacular mediante la potenciación del espacio centralizado a través de una gran bóveda, decorada con un fresco dedicado a la Santísima Trinidad. Su planteamiento, en lo que respecta al concepto de iluminación, también dista



Fig. 5. Cúpula de la capilla del Palacio Real de Riofrío.

bastante del relativo a la sección anteriormente comentada, con la apertura de un óculo de grandes dimensiones y profusamente decorado.

En este dibujo, Rabaglio propone una capilla presidida por un altar central que albergaría un cuadro sin determinar, flanqueado por dos columnas corintias sobre pedestal que soportan un ático presidido por una representación del Espíritu Santo. Completarían el conjunto las figuras de santos en las hornacinas y los intercolumnios, así como *putti* en la cornisa, que repiten modelos y fórmulas clásicas del Barroco italiano. Sin embargo, el espacio destinado a albergar la capilla, así como el sentido íntimo y personal que se le quiso asignar desde el principio, coartó cualquier proyecto de estas características.

EL INICIO DEL PROCESO CONSTRUCTIVO

La construcción del Palacio se inició precisamente por la capilla el 24 de octubre de 1752, coincidiendo con el sexagésimo cumpleaños de Isabel de Farnesio. Entre los actos de celebración se había previsto llevar a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, que consistiría en enterrar en sus cimientos una caja solada de plata sobredorada, que a su vez iría inserta en otra de mármol, con todas las monedas en curso de oro, plata y cobre, y en la que también se incluiría una medalla conmemorativa, realizada para la ocasión en la ceca segoviana, en la que figurarían el año de su realización, el retrato y las armas de Isabel de Farnesio⁸.

El autor de dicha medalla fue el grabador y platero Juan Fernández de Peña, quien utilizó 18 doblones de oro y se basó en el diseño de las armas

8. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), San Ildefonso, caja 13.593. Carta de Cascos Villademoros al pagador Francisco de Vidarte, del 22 de octubre de 1752, en la que le comunica que ha recibido las monedas para la ceremonia de colocación de la primera piedra.

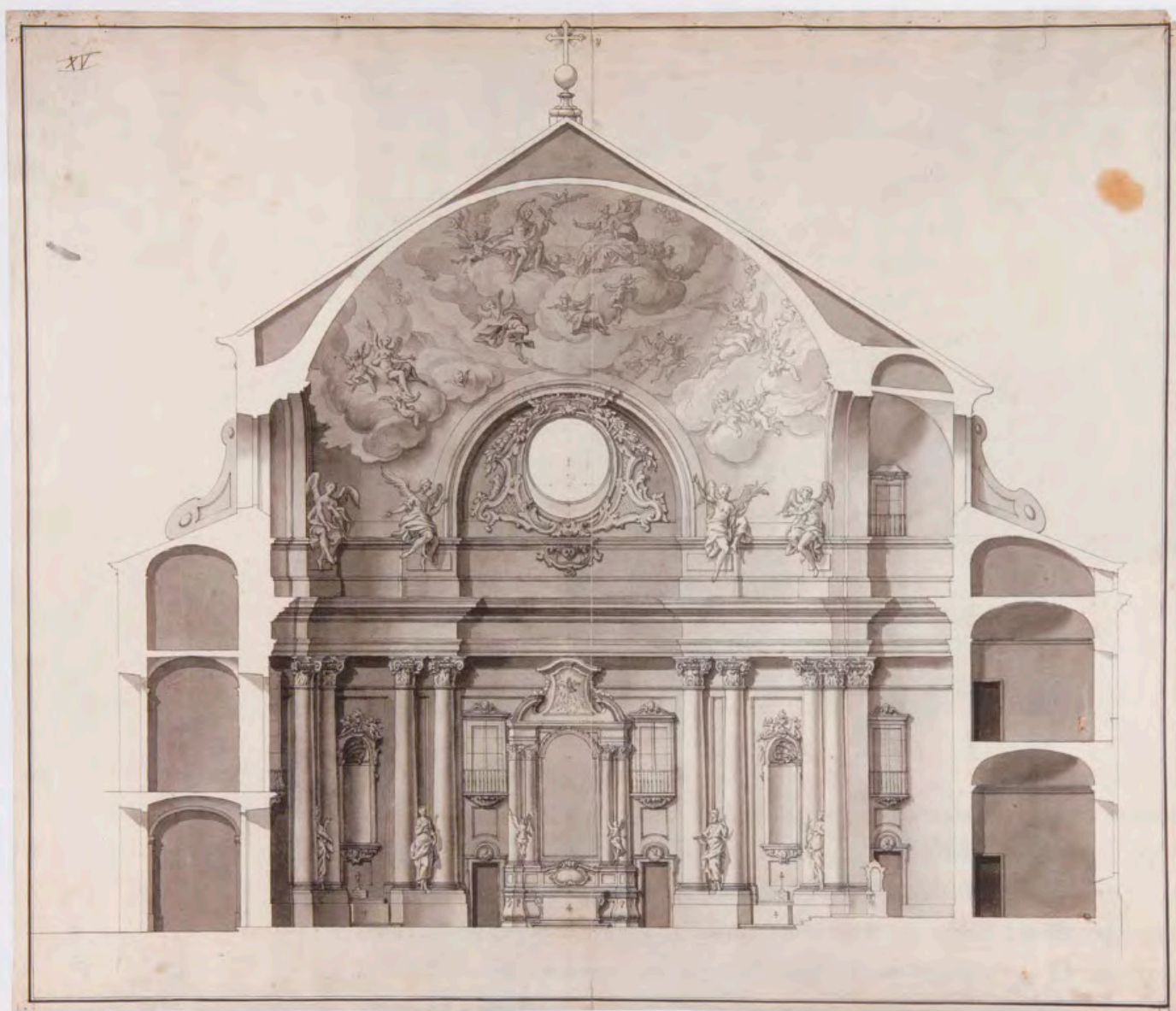


Fig. 6. Vigilio Rabaglio, Proyecto de capilla para el Palacio de Riofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P-42, Madrid.

9. E. Santiago Páez, «En busca de un semblante. El retrato de Felipe V», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Cat. Expo., Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia), Madrid, 2000, p. 390: «Francisco Antonio Meléndez fue "Pintor de Miniaturas" del Rey Felipe V y el primero en proponer a este monarca la creación de una Academia de Bellas Artes al estilo de las que había en Italia o Francia». Fue el padre de Luis Meléndez, uno de los mejores bodegonistas europeos del siglo XVIII y hermano de Miguel Jacinto Meléndez, pintor que seguía la tradición de Carreño de Miranda y que realizó varios retratos de Felipe V y de Isabel de Farnesio a su llegada a España.

10. AGP, Reinado de Fernando VI, caja 440. Carta de Juan Cascos Villademoros a Francisco Indaburu, 3 de agosto de 1752.

de la Reina que le fueron entregadas y en dos dibujos de su efigie realizados por Francisco Meléndez, pintor de miniaturas de Felipe V e Isabel de Farnesio, al cual conocía desde su llegada a España⁹. El rostro de la Reina Viuda debía evocar el poder que ésta todavía tenía en sus feudos, y además debía destacar la fuerza y las virtudes de la soberana, idealizando su belleza pese a su avanzada edad. Los esbozos no debieron de ser muy afortunados, tal y como se desprende de los comentarios que realizó el secretario de despacho Juan Cascos Villademoros en una carta enviada al tesorero Francisco Indaburu:

[...] como no se le parece a S.M. mucho el retrato, procurará Vm ver si lo pueden hacer más semejante, bien entendido que no ha de ser de Viuda, sino a lo Heroico, como está el que le envió.¹⁰

Según los pagos realizados por Indaburu del mes de septiembre de 1752, se desprende que Francisco Meléndez recibió como compensación y agradecimien-

to por los retratos que hizo de la Reina para la realización de dicha medalla «seis pañuelos de seda, dos pares de guantes y dos botes de tabaco»¹¹.

A la ceremonia no asistió la Reina Viuda y ésta fue presidida en su nombre por el serenísimo infante don Luis, acompañado por el secretario de despacho Juan Cascos Villademoros, celebrándose después una merienda para los trabajadores¹².

Los trabajos se iniciaron con un ritmo lento debido a una serie de enfrentamientos entre el arquitecto director de las obras, Vigilio Rabaglio, su ayudante Carlos Frasuquina, el medidor Joseph de la Calle, el juez veedor de la obra, Juan de Berrueta, y el secretario del despacho de la Reina, Juan Cascos Villademoros. La no asignación de un sueldo a Rabaglio y las sospechas de que éste fuera uno de los dos socios anónimos de la recién formada maestranza encargada de llevar a cabo los trabajos, generaron un clima de desconfianza en el círculo de la Reina hacia el tesinés, quien abandonó el proyecto en febrero de 1753, apenas un año después de iniciadas las obras¹³.

Sus sucesores en la dirección del proyecto, Carlos Frasuquina y Pedro Sermini, continuaron con la ejecución del Palacio y de la capilla tal y como Rabaglio los había diseñado. Los trabajos evolucionaron de una forma rápida e intensa, hallándose en 1758 el Palacio casi terminado, a excepción de las techumbres, e iniciado el planteamiento del programa de ornato y decoración interior de las plantas baja y principal. Los encargados de diseñar, dirigir y controlar dicho programa fueron Jaime Marquet y Huberto Dumandré. Si bien el paso del primero por Riofrío fue bastante efímero, pues se limitó exclusivamente a las trazas de los diseños de forja, rejerías, barandas y cerrajería; Huberto Dumandré se hizo cargo de todo el programa iconográfico y decorativo de carácter escultórico, centrado sobre todo en las escaleras imperiales y en la capilla.

HUBERTO DUMANDRÉ, DECORADOR DE LA CAPILLA

El escultor Huberto Dumandré fue sin lugar a dudas uno de los grandes protagonistas del proyecto de Riofrío. Llegó a España para trabajar en la nueva Corte de Felipe V y estuvo siempre al servicio de Isabel de Farnesio y vinculado al Sitio de San Ildefonso, como René Frémin, Jacques Bousseau o Pierre Pitué.

Huberto, hermano menor del también escultor Antonio, nació en el año 1701 en la localidad de Tencyr, en Lorena. Según Ceán Bermúdez, eran aún jóvenes ambos cuando Felipe V les llamó a su servicio para que trabajaran bajo la dirección de Frémin y Thierry; aunque, en realidad, los inicios de Huberto en la península siguen siendo mal conocidos.

Comenzó sus trabajos en La Granja, junto a Pierre Pitué, rematando los iniciados por Frémin y Bousseau, en las fuentes de la Selva, en las figuras de las musas del interior del Cenador, con la realización de los grupos de la Fama y finalización de la fuente de los Baños de Diana¹⁴. Además, Huberto Dumandré se encargó de confeccionar el inventario de escultura tras el fallecimiento de Felipe V en 1746, realizó el túmulo que albergó sus restos en las honras fúnebres celebradas en



11. *Ibidem*: «Relación de varios pagos hechos en Madrid desde primero de septiembre de 1752 hasta 31 de él, por la Tesorería de la Reina Nuestra Señora y Ama, del cargo de D. Francisco Indaburu, Tesorero de S.M. en Madrid, de sus Reales Ordenes, comunicadas por S. D. Juan Cascos Villademoros, Secretario de su Real Despacho y pertenecen por distintas gratificaciones, limosnas y otros gastos del Real Servicio de S.M. dadas de su Real Orden».

12. AGP, San Ildefonso, caja 13.591. Carta de Rabaglio a Juan Cascos Villademoros, del 7 de enero de 1753, en la que Rabaglio hace referencia a que el día de la colocación de la primera piedra, el 24 de octubre de 1752, Cascos le prometió que en breve se le señalaría un sueldo.

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

14. I. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pp. 632-633.



Fig. 7. Pila bautismal en la sacristía oriental y motivo central del embaldosado de la capilla del Palacio Real de Riofrío.

15. *Ibidem*, pp. 661 y 673.

16. *Carlos III en Italia, 1731-1759. Itinerario italiano de un monarca español*, Cat. Expo., J. Urrea Fernández (com.), Museo del Prado, Madrid, 1989, p. 162.

17. AGP, Sección Administrativa, caja 1.279/2. Carta de Huberto Dumandré a Pedro Superquibide, en Valsáin a 23 de marzo de 1761, en la que dice se pondrá al servicio del marqués de Gamonedá y del juez interino García Calderón para proceder al asentamiento y colocación del retablo de la capilla de Riofrío.

18. *Ibidem*: «Nota y descripción de los bronce que entran en el cuerpo del altar de la capilla del real palacio de Riofrío».

19. *Ibidem*. Juan Miguel Detouché fue el fundidor y cincelador parisino que se hizo cargo de los bronce y dorados del retablo, no sin ciertos problemas, ya que fue retirado de la obra después de haber realizado los modelos y reintegrado tras numerosas súplicas en las que argumentaba que había venido desde París por expreso deseo de Isabel de Farnesio.

Finalmente se hizo cargo de la obra por la cantidad de 104.000 reales de vellón.

20. *Ibidem*. El 8 de abril de 1761, los maestros de arquitectura y marmolistas Pedro Berno y Eugenio de Bargas, procedieron a controlar y trasladar los jaspes morados y panizos necesarios para el adorno de la capilla de Riofrío desde la cantera de Espejón, después de haber analizado sus costes y calidad.

la colegiata de La Granja el 11 de noviembre de 1746 y participó en la realización de las esculturas del Panteón, junto a Pitué, diseñadas por Subissatti y ayudado por Pedro Sermini¹⁵.

Su intervención en el proyecto de Riofrío no se produjo hasta 1758, cuando recibió el encargo de diseñar y dirigir los trabajos de ornato de la capilla del Palacio, basados en una decoración con mármoles procedentes de distintos puntos de la península, tanto del solado y otros elementos arquitectónicos —jambas, dinteles, frontones y pedestales—, como del retablo que la presidiría. No se conocen pliegos de obligaciones, escrituras u otros documentos que expliciten los términos contractuales que le fijaron a estos trabajos, pero sí numerosa correspondencia relativa al origen y procedencia de materiales, los artesanos que participaron en la ejecución de determinados trabajos, así como descripciones del altar que evidencian su autoría y la supervisión directa y constante de las obras.

Dumandré se trasladó con la Corte de Isabel de Farnesio a Madrid en 1759, donde, tras el fallecimiento de Fernando VI, ésta ejerció la regencia mientras esperaba la llegada de su hijo Carlos III. En Madrid fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁶, lo cual no fue óbice para seguir ligado al proyecto de Riofrío y continuar con sus responsabilidades en la realización del retablo que presidiría la capilla.

La estructura arquitectónica del retablo estaba prácticamente terminada en los primeros meses de 1761, y fue entonces cuando comenzaron los trabajos de ornato y decoración¹⁷. El 12 de marzo del mismo año, Dumandré realizó en su taller de Valsáin la nota y descripción de los bronce que adornarían dicho retablo y que se centrarían sobre todo en la mesa de altar y en el tabernáculo, aunque también se extenderían a los capiteles y basas de las cuatro columnas, así como las cuatro iniciales del nombre de Isabel de Farnesio, rematadas cada una con la corona real, ubicadas en los pedestales que soportaban las susodichas columnas. Del

mismo modo, también se adornarían con bronce otros elementos escultóricos repartidos por todo el retablo, tales como flores de lis —el emblema de los Farnesio—, cabezas de ángeles y la representación del Espíritu Santo¹⁸. Muchos fueron los fundidores, plateros, cinceladores y doradores que presentaron sus pliegos de condiciones para hacerse cargo de esta obra, según las directrices y modelos establecidos por Dumandré, pero fue finalmente el también francés Juan Miguel Detouché quien asumió los trabajos¹⁹.

De manera simultánea a los trabajos de dorado en el retablo, continuaron las tareas de adecentamiento y decoración de la capilla, centradas en la realización de un zócalo de mármol procedente de la cantera de Espejón de tonos morados y encarnados, que se prolongaba por las jambas y dinteles de las puertas que se abrían a las sacristías²⁰. El pavimento fue colocado en 1763, así como otros elementos, como la pila de agua bendita y el aguamanil en la sacristía oriental, que venían a complementar el programa decorativo del retablo²¹ (figura 7).

EL RETABLO

El desconocimiento de documentación, bocetos y estudios preparatorios del retablo, así como el hecho de que éste no se ubique actualmente en la capilla, determinan que la aproximación al estudio del retablo deba realizarse con cautela y se planteen líneas de investigación que intenten reconstruir su fisonomía y características.

No se tiene constancia de que Vigilio Rabaglio realizara algún diseño específico para este altar, tampoco de si Huberto Dumandré tuvo que adaptarse, al igual que hicieron Carlos Frasquina y Pedro Sermini en la construcción del Palacio, a ejecutar los planteamientos iniciales del arquitecto tesinés. En la Colección Rabaglio hay un significativo número de proyectos de altares que evidencian su interés por este tipo de conjuntos religiosos, pero la ausencia de documentación escrita que justifique el destino de estos diseños impide saber si alguno de ellos sirvió como referencia o estuvo destinado al proyecto de Riofrío. Por tanto, aunque no se puede afirmar categóricamente que estos bocetos influyeran en la postrera obra de Dumandré, sí que coinciden en algunos planteamientos, desde el punto de vista tanto de la composición arquitectónica como iconográfica, con las que finalmente fueron realizadas, por lo que su estudio e investigación merece ser tenido en cuenta.

Entre los proyectos de altar que forman parte de la Colección Rabaglio, se pueden destacar dos modelos con diferente planteamiento²² (figuras 8a y 8b), cuya yuxtaposición se asemeja al retablo que se incluía en el proyecto de capilla de grandes dimensiones que Rabaglio efectuó, citado anteriormente, y que también forma parte de este conjunto de obras²³. Las semejanzas entre el diseño de Rabaglio y el retablo definitivo, realizado por Joaquín Dumandré, hijo de Huberto, en 1783, son más que evidentes (figuras 9a y 9b). Es posible que estas similitudes obedezcan al uso de los numerosos manuales iconológicos o estilís-



21. AGP, San Ildefonso, caja 13.609. Carta de Hubert Dumandré al marqués de Gamoneda, en Valsain a 14 de mayo de 1763: «Ilmo Sr. La víspera de la Ascensión acabé de sentar el Pavimento de la Capilla del Palacio de Riofrío y también la Pila de Agua bendita con sus adornos de metal de estaño y plomo. Ayer y hoy se ha dado un limpión al Retablo que estaba lleno de polvo y al pavimento. No puedo sentar el aguamanil de la Sacristía por no haber hecho la cañería de plomo que se ha de colocar al mismo tiempo que yo siento la obra y adornos de dicho aguamanil [...]».

22. *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, 1997, pp. 156 y 164 [op. cit. n. 3]. En el diseño RBG/O-31, Rabaglio plantea un esquema muy similar al de la propia capilla de Riofrío con un pequeño graderío, una mesa con tabernáculo sobre la que se alza una doble propuesta de retablo basado en un magnífico marco para albergar un cuadro sin determinar, flanqueado todo el conjunto por el esquema vertical de puerta-tribuna. Mientras que en RBG/O-2 propone un esquema con un mayor desarrollo arquitectónico, basado en columnas y entablamentos marmóreos, en el que introduce decoración escultórica.

23. *Ibidem*, p. 146. En este diseño (RBG/P-42), Rabaglio vuelve a retomar la propuesta del retablo basado en una estructura arquitectónica con columnas y entablamentos que albergan un lienzo sin determinar, rematado por un frontón alterado donde incluye el motivo escultórico del Espíritu Santo, que con posterioridad realizó Dumandré.

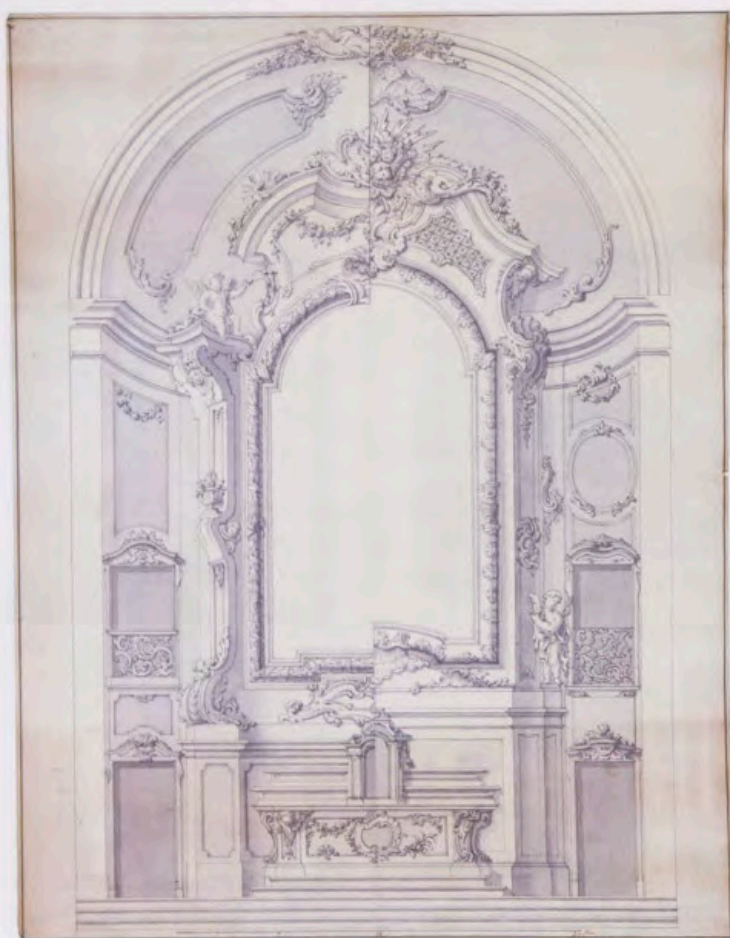


Fig. 8a. *Vigilio Rabaglio*, Proyecto de altar para el Palacio de Riofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/O-31, Madrid.

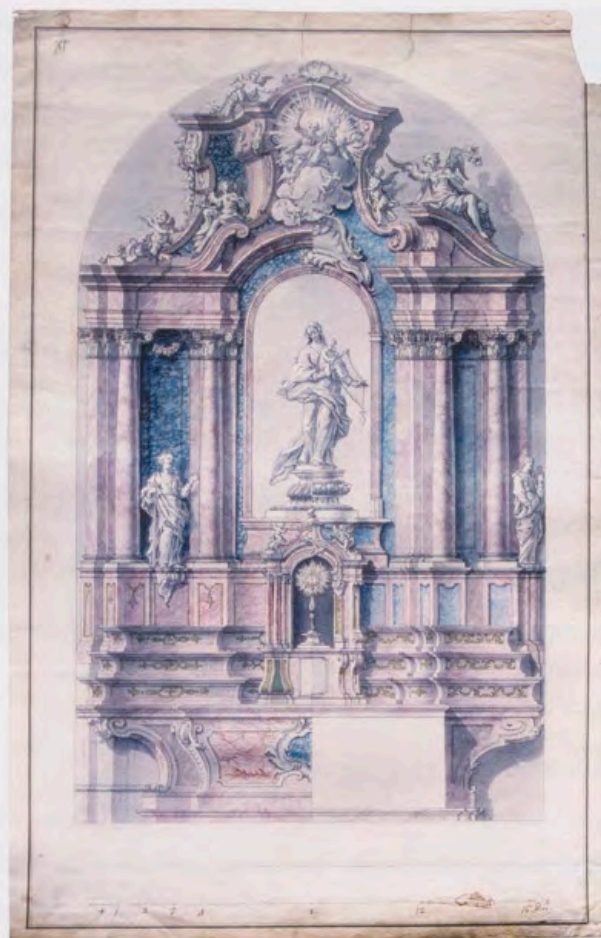


Fig. 8b. *Vigilio Rabaglio*, Proyecto de altar para el Palacio de Riofrío, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/O-2, Madrid.

ricos utilizados por los artistas barrocos del momento, pero también cabe la posibilidad de que estos aspectos fueran determinados en los primeros momentos del planteamiento del Sitio de Riofrío por Vigilio Rabaglio. En cualquier caso, a la espera de que futuras investigaciones revelen la existencia de documentos o diseños que aclaren tal tesis, resulta obligado plantear esta hipótesis como línea de investigación.

La primera descripción del retablo se halla en la testamentaria que se realizó a la muerte de la reina Isabel de Farnesio, en 1766. En uno de sus asientos se alude a las características del entramado arquitectónico, a la naturaleza y origen de los mármoles que lo componían y al conjunto escultórico que lo adornaba:

[...] los zócalos y pedestales del altar eran de mármoles manchados de Cuenca y Granada, así como la mesa y las graderías. Las columnas macizas y el segundo cuerpo del retablo eran de mármol pardillo de Vizcaya, las esculturas de la Santísima Trinidad, San Pedro, San Pablo y Santa Isabel de mármol de Badajoz, de las canteras de Macael; y el San Felipe con varios mancebos de mármol de Carrara. Se especifica que el segundo cuerpo o fenimento es una adaptación de otro altar [...].²⁴

24. T. Lavallo Cobo, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, p. 435, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma, Madrid, 1994.



Fig. 9a. Vigilio Rabaglio, Proyecto de capilla para el Palacio de Riofrío, detalle del retablo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RBG/P-42, Madrid.



Fig. 9b. Joaquín Dumandré, Plano y alzado del altar de la capilla de Riofrío, detalle del retablo, Archivo de la Catedral de Segovia, Planos, 5-1, Segovia.

Años después, en 1782, con motivo de la tasación e inventario antes de ser trasladado al trancoro de la catedral segoviana, Joaquín Dumandré vuelve a describirlo con suma precisión, destacando sus partes más significativas, así como el origen de los materiales con los que se realizó:

[...] Es de varios mármoles de colores; su altura consta de treinta y cuatro pies castellanos y su diámetro dieciséis pies. Es del orden compuesto y su mesa de altar es de mármol morado y almendrado de las canteras de Espejón, sentada sobre dos gradas de mármol amarillo, de la misma cantera, que sirven de tarima del altar.

[...] Los entrepáños de mármol de Cabra encarnado de leche y sangre; cuatro columnas de mármol negro con vetas blancas y doradas y clavos de oro de diez pies de altas; el alquitra de Mañaria, el friso encarnado de Cabra [...].

[...] el remate son dos consolas en figura espiral de Espejón, en medio de ellas y por remate está colocado el Espíritu Santo, con sus ráfagas todo de bronce sin dorar. Dicho retablo está adornado con cuatro efigies de mármol blanco de las canteras de Borva en Portugal, sentados sobre el vuelo de la cornisa, está sentado el Padre Eterno y Cristo de proporción de siete pies. En un zócalo está sentado San Pedro y San Pablo. Sobre el macizo de la cornisa aparecen dos ángeles de mármol de seis pies de proporción.



Sentados sobre las consolas, encima del marco del cuadro, dos ángeles de mármol de tres pies de proporción de tres cuartos de relieve, que sostienen una guirnalda de flores [...].

[...] Encima del sagrario dos ángeles de cuatro pies de proporción de bulto, con una concha en medio de los dos, también tiene el Sagrario de mármoles de colores de cuatro pies de alto, el diámetro dos pies y cuarto, con su zócalo de mármol amarillo embutido de mármol verde del Río Genil, dos columnas de mármol encarnado de la cantera de la Higuera, semejante al rosa antico, las pilastras negras de Vizcaya y los tableros de mármol blanco de Génova, el friso de mármol verde del río Genil, la Cornisa negra con vetas blancas, la Populilla de mármol encarnado de la Higuera, embutidas cinco estrellas de mármol blanco, esto es de lo que se compone todo el dicho retablo.²⁵

La pintura central del retablo

A pesar de que no llegó a instalarse en el retablo de mármoles realizado por Dumandré, sí se conoce el lienzo que presidiría este conjunto, pues aparecía mencionado de la siguiente forma en la testamentaria realizada tras el fallecimiento de Isabel de Farnesio en 1766:

[...] la pintura que la Reina mandó hacer en Cremona por Chinaroli, tiene de alto nueve pies y seis de ancho, destinada al retablo de Riofrío, representa a Nuestra Señora, sentada en un pedestal, San Lorenzo, Santa Bárbara, San Antonio, Santa Águeda, Santa Lucía, y al pie del pedestal está el Ángel de la Guarda tendido con el Alma, tasada en 26 r.v.²⁶

Se trata de una bellísima composición firmada por Cignaroli e inspirada en una obra de Veronés –*San Pablo en Verona*– en la que el tema que subyace al contenido religioso es el amor maternal, una clara alusión a la relación de Isabel de Farnesio con su hijo, el infante don Luis, con quien iba a convivir en el Palacio de Riofrío (figura 10). Según Urrea Fernández, la pintura fue contratada en 1759, en Parma, por la mujer del infante don Felipe, Luisa Isabel de Francia, para el retablo de la capilla del Palacio de Riofrío²⁷.

Giovanni Bettino Cignaroli fue un pintor instruido en la tradición veneciana. Su obra estuvo marcada por un estilo academicista y por una gran preocupación por el dibujo y la composición, que le llevó a incidir mucho en la iluminación y en los juegos de luces y sombras, con lo que sus figuras aparecían suavemente dibujadas²⁸. Aunque también realizó pintura de tema historicista, la que más fama le reportó fue la de contenido religioso, y en especial aquella protagonizada por la Virgen y el Niño Jesús. A pesar de la espiritualidad que siempre inundaba sus composiciones, solía incluir con frecuencia detalles de la vida cotidiana o elementos anecdóticos, como querubines inquietos y juguetones. Cignaroli era el pintor veronés más afamado en su tiempo, llegó a ser Director de la Academia de Pintura y de Escultura de Verona en 1764 y recibía encargos de toda Europa, entre los que se incluye esta pieza adquirida por Isabel de Farnesio.

25. AGP, Sección Administrativa, caja 13.636. En una carta que escribe Joaquín Dumandré al conde de Floridablanca, firmada en agosto de 1782, se describe el retablo de Riofrío para realizar una tasación: [●].

26. AGP, Sección Histórica, caja 137: «Testamentaria de la Reina Isabel de Farnesio».

27. J. Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 385-386.

28. *Ibidem*, p. 386. Cignaroli estudió en el taller del poco conocido Sante Prunati, pasando después al de Antonio Balestra, que reforzaría el academicismo de su formación. Fue un representante del Rococó más clásico, llevó sus temas hacia un sentimentalismo que le proporcionó un gran éxito en su tiempo, y recibió encargos de toda Europa. En 1735 se estableció en Venecia, y fue influido por Sebastiano Ricci y Piazzetta. En 1739 regresó a Verona, donde tuvo una gran actividad cultural.

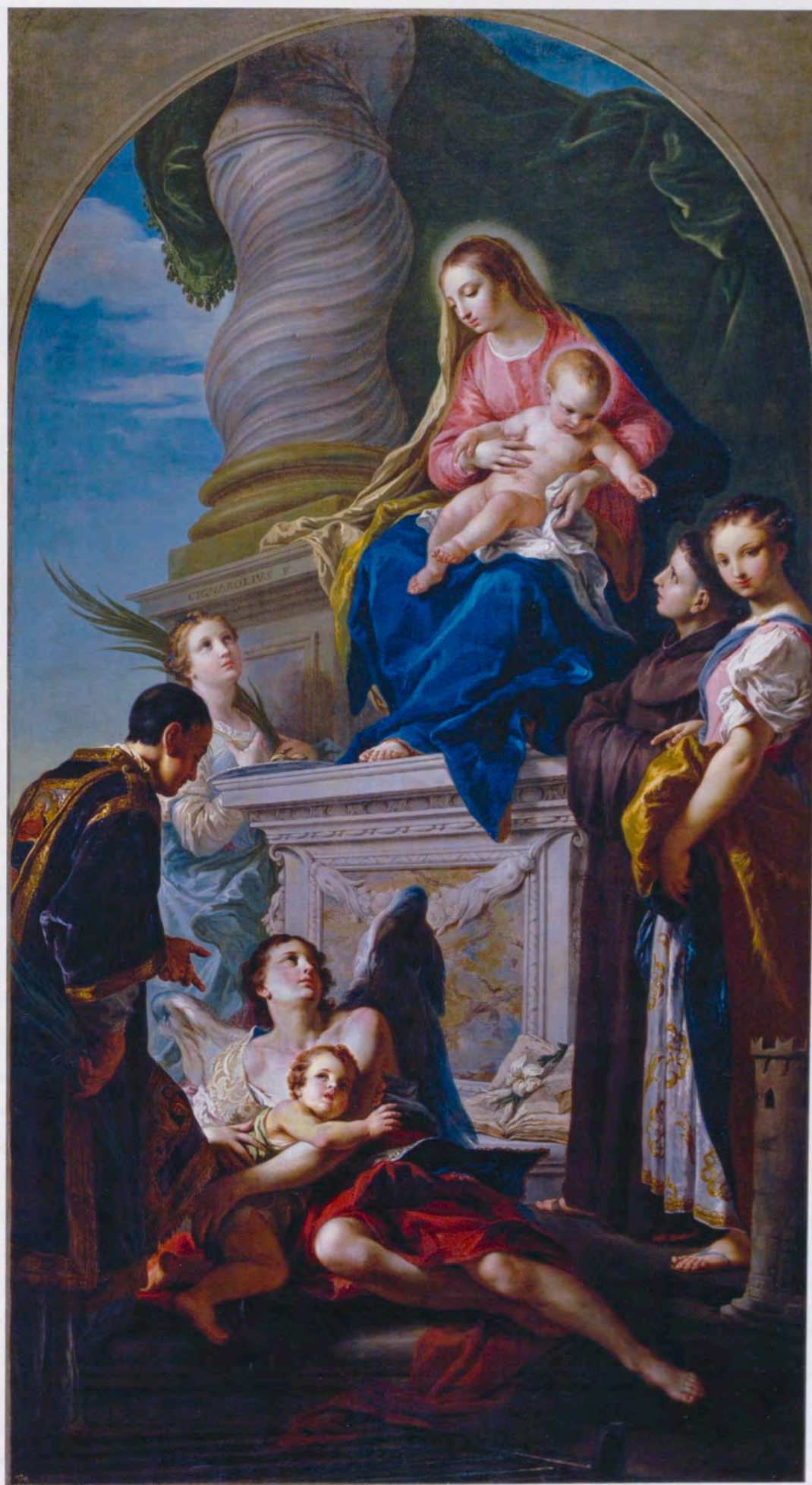


Fig. 10. Giovanni Battista Cignaroli, *La Virgen y el Niño Jesús con varios santos*, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P99, Madrid.

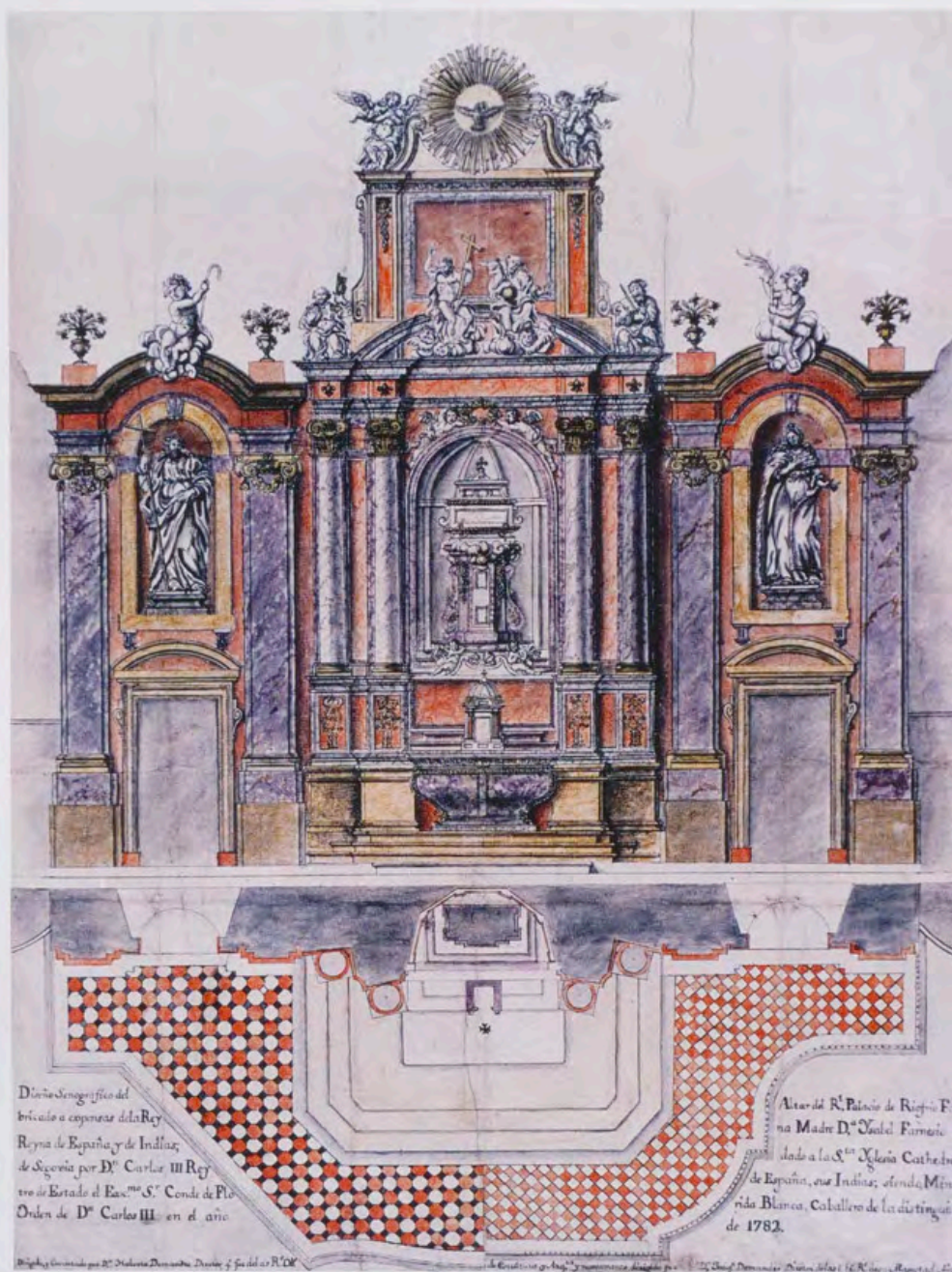


Fig. 11. Joaquín Dumandré, Plano y alzado del altar de la capilla de Riofrío, Archivo de la Catedral de Segovia, Planos, 5-1, Segovia.

29. A. Ponz, *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, ed. de 1787, tomo X, carta V, cap. 45, p. 135.

30. En la actualidad el lienzo de Cignaroli, *La Virgen y el Niño Jesús con varios santos* (Inv. n° P99), destinado al retablo de la capilla de Riofrío, se encuentra expuesto en la sala n° 23 del Museo del Prado.

Posiblemente el lienzo de Cignaroli no llegó nunca a colocarse en el retablo para el que fue destinado, ya que cuando se realizó el inventario a incluir en la testamentaria de Isabel de Farnesio tras su fallecimiento en 1766, éste se hallaba en el Palacio de La Granja, junto a otras obras destinadas a Riofrío. En 1787, Antonio Ponz vio el lienzo en San Ildefonso, y así lo citó en su *Viage de España*: «Hay también en esta pieza algunas otras cosas de consideración; y por ahora se guarda allí también el cuadro de Cinaroli, que se hizo para la capilla de Riofrío [...]»²⁹. Por tanto, estas citas vienen a confirmar que el lienzo no llegó a instalarse en el retablo y explican que no exista mención alguna de cuando se procedió a su desmonte.

Más tarde, en época fernandina, pasó a formar parte de las colecciones del Museo del Prado, donde en la actualidad se puede contemplar espléndido tras muchos años de almacenamiento y olvido³⁰.

La cesión del retablo

Tras el fallecimiento de Isabel de Farnesio en 1766, la comisión encargada de ejecutar la testamentaria de la difunta reina no adjudicó el Palacio, por considerarlo indivisible, a ninguno de sus herederos, aunque con el paso de los años, a través de renunciaciones y cesiones, la propiedad volvió a concentrarse en manos de la Corona.

De la totalidad del conjunto palatino, tan sólo la capilla y las escaleras imperiales habían iniciado su proceso de ornato, y el único elemento artístico de valor susceptible de aprovecharse para otros fines era el retablo de mármol. El hecho de que el Palacio quedara absolutamente cerrado y sin uso alguno propició, en el año 1782, una demanda del Cabildo de la catedral segoviana al rey Carlos III para que se le cediese el retablo de la capilla y así poder adaptarlo en el trascoro, recientemente modificado, y darle la función de albergar los restos del patrón segoviano, San Frutos.

Pero la cesión del retablo no fue gratuita, ya que el Cabildo se comprometió a aportar 2.000 doblones para el «fomento de la fábrica de Ylzas y Lienzos del Real Sitio de San Ildefonso»³¹. En agosto de 1782, el conde de Floridablanca le comunicó al obispo la cesión del retablo y se iniciaron entonces los trabajos de desmonte y traslado de las piezas del retablo al claustro de la catedral. Tales trabajos fueron realizados por Joaquín Dumandré³².

Esta circunstancia motivó una profusa documentación relativa tanto a su proceso de construcción como a los materiales empleados. Se realizaron detalladas descripciones de todos y cada uno de sus componentes, así como el único dibujo que se conserva con las modificaciones que Joaquín Dumandré propuso para su adaptación al trascoro catedralicio³³ (figura 11).

El planteamiento que proponía Dumandré consistía en la erección del retablo tal y como estaba en la capilla de Riofrío, respetándose su altura, las columnas y los pedestales. Las modificaciones se centraban en la alteración del espacio que ocupaba el cuadro de Cignaroli, donde se colocaría la urna, cincelada por el platero segoviano Sebastián de Paredes Barahona en 1636, con los restos de San Frutos, patrón de Segovia, y en el añadido de dos alas laterales hasta llegar a los pilares de la nave central, donde se abrirían sendas hornacinas para albergar las piezas escultóricas de Santa Isabel y San Felipe. Esta solución se aproximaba mucho a su ubicación en el espacio original de la capilla, pero la concavidad de la planta se transformaba en una adaptación lineal.

Además, Joaquín Dumandré realizó dos propuestas de pavimento para el espacio que quedaría delante del retablo, así como su correspondiente cerramiento, utilizando en una de ellas los mármoles del embaldosado de la capilla, que afortunadamente no se llegó a considerar. Estas propuestas de Dumandré no se llevaron a cabo porque no resultaron del gusto del conde de Floridablanca, quien prefería una concepción estética mucho más avanzada, alejada del lenguaje tardobarroco de Dumandré, y más próxima al Neoclasicismo de Juan de Villanueva, el arquitecto favorito de la Corte y máximo exponente de la corriente artística predominante en aquel momento³⁴.



31. J. A. Ruiz Hernando, «Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, pp. 201-221.

32. AGP, San Ildefonso, caja 13.641. Carta de Joaquín Dumandré a Floridablanca, 25 de diciembre de 1782: «[...] en virtud de ella orden que de V.E la que se me comunicó por el Señor D. Joseph Anduaga en el día treinta de julio, para que pasase a hacer el apeo del Retablo de la Real Capilla de Riofrío para su colocación en la Santa Iglesia Catedral de Segovia, pasé a ejecutar dicho apeo a aquel Real Sitio, lo se ha efectuado con toda felicidad sin haberse desgraciado ninguna pieza, en su conducción a Segovia [...]».

33. Archivo de la Catedral de Segovia, Planos, 5-1. En este dibujo se muestran la planta y alzado del retablo coloreados con acuarela. [●].

34. Floridablanca pensaba que Joaquín Dumandré era un buen artesano, pero que no estaba capacitado para llevar adelante la ampliación del retablo. Esta situación generó una serie de conflictos y disputas sobre quién debía ejecutar el trabajo, entre el Cabildo, que apoyaba la propuesta tradicional de Dumandré, y Floridablanca, partidario de la nueva filosofía neoclásica.



Fig. 12. Retablo de la capilla del Palacio Real de Riofrío en el trancoro de la catedral de Segovia.

Finalmente, la intervención de Joaquín Dumandré, a pesar de sus propuestas, quedó reducida al desmonte del retablo y su posterior traslado a la catedral³⁵. La obra de adaptación al trancoro la realizó Ventura Rodríguez, quien adoptó una solución intermedia, rebajó considerablemente la altura del retablo, recortó el sotabanco original y modificó la anchura de las alas laterales, además de respetar todo el programa escultórico, tal y como se puede apreciar en el resultado final (figura 12).

ABANDONO Y DESORNAMENTACIÓN

Al cercenar el retablo, la ausencia de ornato en la capilla trató de ser mitigada con la realización de un sencillo altar, encargado a Domingo María Sani, para acoger un lienzo de grandes dimensiones rematado de forma semicircular, quizás la obra de Cignaroli, y así llenar el enorme vacío generado (figura 13).

35. AGP, San Ildefonso, caja 13.641. Carta de Joaquín Dumandré a Floridablanca, 25 de diciembre de 1782.



Fig. 13. Vista desde la tercera planta del interior de la capilla del Palacio Real de Riofrío.

Sani realizó un diseño, en 1784, en el cual se esbozaba dicho marco, tanto en alzado como en planta, adaptado a la forma elíptica de la capilla:

Oy 15 de Junio. Muy Señor Mío y mi Dueño, ya que estarán unido en el Pardo de asiento, paso a V.M el adjunto borrón, que es lo más simple que conceptúo puede hacerse, y no cree a V.M para pedir su coste que se ha de hacer a jornal en los talleres del Sitio donde cuestan las obras lo que nunca se sabe, y si es necesario saber si se ha de ser (en caso de hacerse) todo dorado o con tintas del gusto del día, o según los mármoles de las basas y zócalos de la Capilla, pero de cualquier modo es cosa que no cuesta ningún dineral, póngame V.M a los pies de la Señora y mande como puede a su alf^o. Señor Facundo Maria Sani.³⁶

Se trata de un esquemático dibujo delineado con tinta de china y aguada gris sobre papel (figura 14), en el que se planteaba la realización de una cornucopia sobre un graderío que se enmarcaría entre las pilastras que decoraban la capilla, tal y como se puede apreciar tanto en el alzado como en la planta. Su decoración se limitaba a una serie de motivos vegetales en las albanegas de los ángulos y en el remate de la parte superior del marco formado a partir de dos ménsulas enfrenta-

36. AGP, Sección Planos, n° 1.923: «Planta y alzado del altar y retablo proyectado para la capilla de Riofrío». Este plano iba acompañado de una carta firmada por Facundo María Sani, dirigida a Anduaga el 17 de noviembre de 1784, sita en la caja 1.279/2 de la Sección Administrativa del AGP.

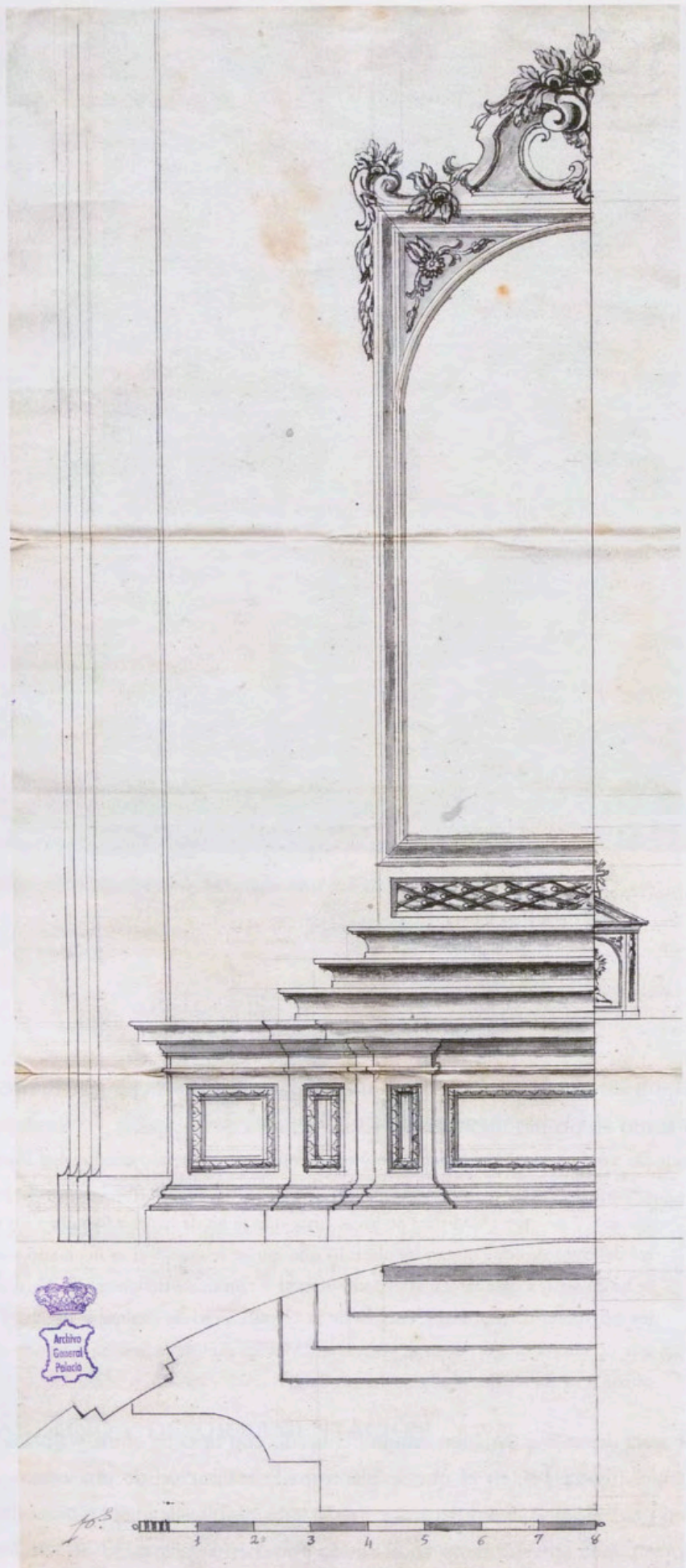


Fig. 14. Domingo María Sani, Proyecto de altar para la capilla de Riofrío, Archivo General de Palacio, Sección Planos, n° 1.923, Madrid, Patrimonio Nacional.

das. Su sencillez era una de las características que el propio Sani destacaba para abaratar el coste de su realización. No existe constancia documental sobre la realización final de este marco ni de su hipotética colocación en Riofrío, ya que no se le menciona en ninguno de los inventarios realizados en el período decimonónico.

Por tanto, la capilla palatina de Riofrío se quedó sin retablo y sin un altar que restableciera la dignidad y el empaque que debió de tener este espacio, así como tampoco llegó a estar presidida por el cuadro de Giovanni Bettino Cignaroli. Sólo la composición geométrica del embaldosado y de los mármoles que conforman los pedestales, jambas, dinteles y aguamaniles, que afortunadamente no fueron desmantelados, recuerdan el ambiente barroco creado en el interior del Palacio.

La recuperación histórico-artística de este espacio palatino debe contribuir a resaltar el proyecto originario de Riofrío, impulsado por Isabel de Farnesio en la segunda mitad del siglo XVIII, así como a los artífices que lo crearon, Vigilio Rabaglio y Huberto Dumandré. Y la reconstrucción virtual de este escenario barroco con los elementos ornamentales con los que se pensó decorarlo (figura 15), resulta un ejercicio necesario para recuperar la dignidad de esta capilla palatina de Riofrío.



Fig. 15. Altar de la capilla del Palacio Real de Riofrío con el proyecto de Sani y el cuadro de Cignaroli. *Recreación del autor.*

LA TAPICERÍA LOS HECHOS DE LOS APÓSTOLES (SIGLO XVII) EN EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID

María Leticia Sánchez Hernández

Patrimonio Nacional

1. L. Muñoz, *Vida de la Venerable Madre Mariana de San José, fundadora de la Recolectión de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación*, Madrid, Imprenta Real, 1645, fol. 242.

2. P. Junquera de Vega y C. Díaz Gallegos, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 62-74. Las autoras afirman que se trata de una serie encargada, posiblemente, por los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia a la manufactura bruselesa de Jan Raes y Jacob Geubels II, según cartones de Rafael, hacia 1620. Patrimonio Nacional conserva también la serie tejida en el siglo XVI (1560) y asentada por vez primera en los inventarios de Felipe II. Remito a los trabajos de Concha Herrero Carretero, Conservadora de tapices de Patrimonio Nacional, que ha estudiado la serie *princeps* encargada por León X para completar la decoración de la Capilla Sixtina, los cartones de Rafael, los tejedores, y las series paralelas existentes con referencias a la citada del XVII. P. Junquera de Vega y C. Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 63-72; C. Herrero Carretero, «Las dos series de tapices de los Hechos de los Apóstoles de la Corona de España», *Seminario internacional «Tapices de Rafael»*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1997; ídem, «La colección de tapices de la corona de España. Notas sobre su formación y conservación», *Arbor*, CLXIX, 665, 2001, 163-192. Sobre los cartones y los tapices de la serie del Vaticano, consultar el catálogo escrito con motivo de la exposición realizada en Londres (Victoria and Albert Museum), en la que se reunieron por vez primera —casi después de 450 años— los cartones de Rafael y cuatro paños de Roma: C. Browne y M. Evans, *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 2010.

3. [●].

4. [●].

La primera descripción conocida del Monasterio de la Encarnación de Madrid se encuentra en el libro de la vida de la fundadora, Mariana de San José, escrita por el hagiógrafo Luis Muñoz en 1645. En el libro IV, el autor describe pormenorizadamente el interior del recinto y los objetos artísticos más sobresalientes que lo adornaban. Menciona dos sacristías: la baja que guarda los ornamentos y plata destinados al uso diario; y la alta, dedicada a la custodia de lo más extraordinario y que sirve pocas veces al altar: el arca del Jueves Santo, el tabernáculo del Corpus o el frontal de la Encarnación. Junto con las piezas mencionadas, dice Muñoz que «tiene la casa colgaduras necesarias para adornar la iglesia en todos tiempos. Una tapicería de lana y seda de la Historia de los Actos Apostólicos, sirve la Navidad y Semana Santa»¹. Se trata de la serie de tapices de la Corona llamada *Los Hechos de los Apóstoles*, tejida en el siglo XVII, que se prestó al Monasterio para su uso en la iglesia. Hoy día diríamos que el patrono, el rey Felipe III, hizo un depósito de obra de arte en el Monasterio para determinadas ceremonias litúrgicas. Luis Muñoz hace una relación muy exacta de los mecenas y donantes que tuvo el Monasterio en los tiempos de su fundación, y en ningún momento refiere que Isabel Clara Eugenia —quien encarga los tapices²— los regalara al Monasterio, como sí hizo con el órgano primitivo.

La serie tampoco consta en el inventario de 1673³, y en ninguno de los libros de cuentas del Monasterio. Solamente se vuelve a mencionar en un escueto apunte del inventario de 1842 con motivo de la relación que hizo Manuel Carnicero de todo lo conservado en el Monasterio, sujeto a extinción después de la desamortización, y con la comunidad exclaustrada⁴. Se trata de 25 líneas contenidas en el folio 2v:

En un cuartito de la iglesia [...] diecisiete tapices, los más de ellos en buen estado y sacados la mayor parte de cartones de Rafael, unos como de 26 cuartos de alto por 20 de ancho, otros como de 18 por 16⁵.

Afortunadamente, en 1847 la orden de extinción del Monasterio fue revocada, pero los tapices se depositaron en el Palacio Real de Madrid, y no regresa-



Fig. 1. *Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, San Pablo en Éfeso hace quemar los libros de los gentiles, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005769, Madrid, Patrimonio Nacional.*

ron más al Convento: parte puede verse en el Salón de Columnas, y otra parte se destina para ornato de diferentes lugares y ocasiones.

Después de dar las medidas de los tapices, Carnicero describe los títulos de los 17 paños conforme a lo que él ve representado y a la interpretación que tradicionalmente ha dado la comunidad de monjas a las diferentes escenas. Posiblemente fuera él quien colocó en el reverso de cada una de las piezas una eti-

5. El cuartito al que se refiere el inventario de 1842 es un chiscón situado en la nave en el lado de la epístola, cerca de los pies de la iglesia. Posee un poyete adosado a la pared del fondo en el que actualmente se colocan las alfombras en uso.



Fig. 2. *Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, San Pablo en Éfeso hace quemar los libros de los gentiles, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005770, Madrid, Patrimonio Nacional.*

queta con el nombre del Monasterio (completo o sólo con una E), un número, y en algunas el título del tapiz. Para mayor claridad, voy a relacionar las 17 piezas de la serie, indicando entre paréntesis el título otorgado en los inventarios históricos, que es el que figura en el citado catálogo de 1986 –cuya referencia también indico– y en el inventario de 1990 –con el número correspondiente–. Asimismo, anoto también las citas bíblicas en las que se inspiran las escenas –Libro de los Hechos de los Apóstoles y Evangelio de Lucas– con el fin de ver las diferencias entre la explicación de Carnicero y el texto neotestamentario.

«San Agustín mandando quemar los libros profanos» (*San Pablo en Éfeso hace quemar los libros de los gentiles*; Inv. 10005769. Etiqueta en el reverso: 890, 13, 761, 53, Vo., 10, 12, Encarnación Quema de libros. T. II, p. 72: serie 48, paño X). Act 19, 18-19: son los efesios los que queman sus libros después de escuchar a San Pablo (figura 1).

«La quema de los libros, igual asunto que el primero» (*San Pablo en Éfeso hace quemar los libros de los gentiles*; Inv. 10005770. Etiqueta en el reverso: 11-Encarnación,



Fig. 3. Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, La pesca milagrosa, detalle, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005901, Madrid, Patrimonio Nacional.

quema de libros. E-19. T. II, p. 73: serie 48). Act 19, 18-19: son los efesios los que queman sus libros después de escuchar a San Pablo (figura 2).

«La pesca milagrosa» (*La pesca milagrosa*; paño tejido en dos mitades y cosido en su parte central, formado por dos números de inventario: éste es 10005901. Etiqueta en el reverso: 3-Encarnación, Pesca milagrosa izquierda. T. II, p. 63: serie 48, paño I). Lucas 5, 1-8: empalma este episodio con el Libro de los Hechos de los Apóstoles (figura 3).

«Cristo en la barca con San Pedro y San Andrés» (*La pesca milagrosa*; paño tejido en dos mitades y cosido en su parte central, formado por dos números de inventario: éste es 10005902. Etiqueta en el reverso: 10 Encarnación. T. II, p. 63: serie 48, paño I). Lucas 5, 1-8: empalma este episodio con el Libro de los Hechos de los Apóstoles.

«Los cinco apóstoles que fueron a predicar a tierra de Canaan» (*Grupo de apóstoles*; Inv. 10005903. Etiqueta en el reverso: 10-Encarnación, predicación de los



Fig. 4. Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, Grupo de apóstoles, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005903, Madrid, Patrimonio Nacional.

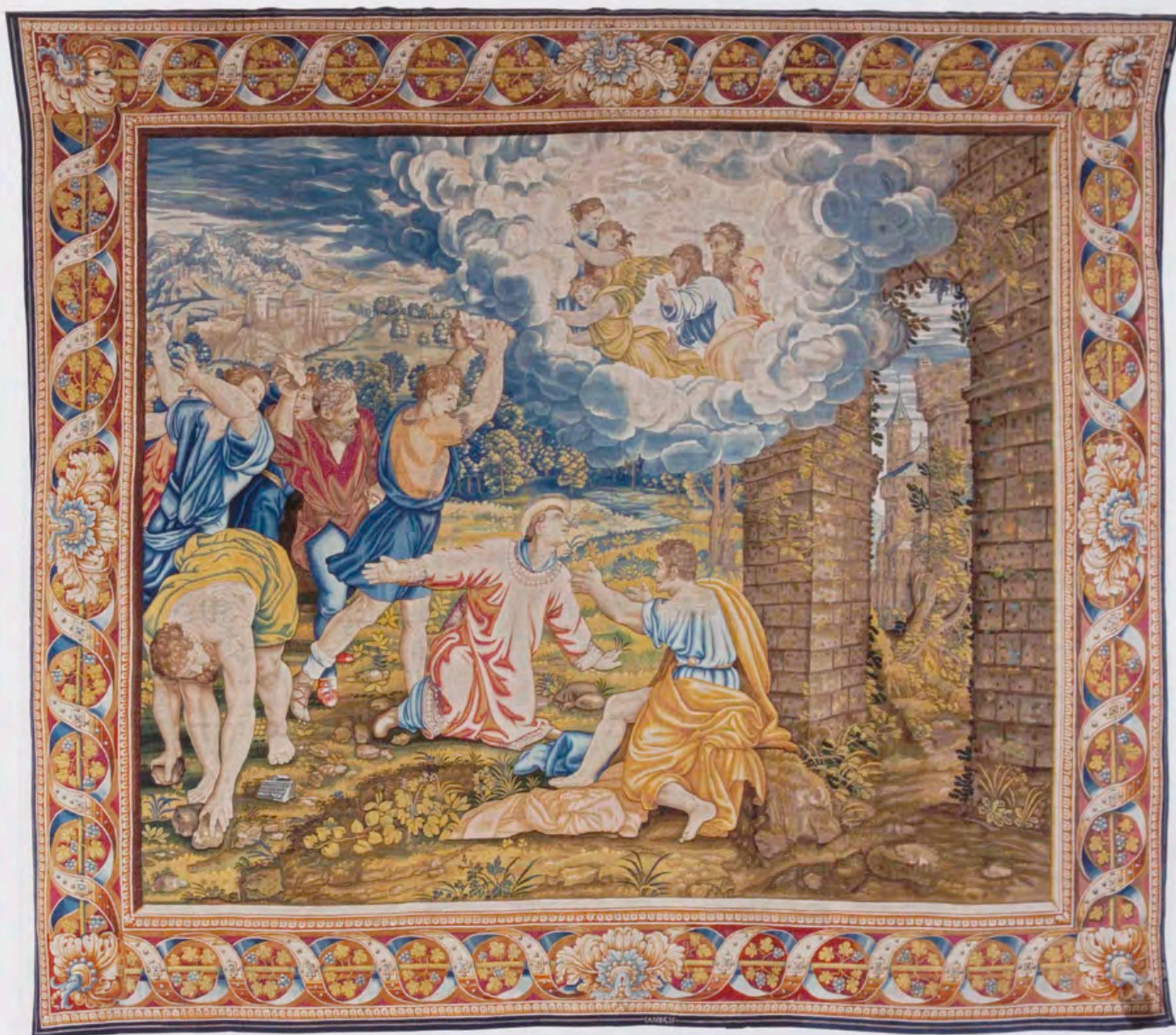


Fig. 5. *Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, El martirio de San Esteban, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005920, Madrid, Patrimonio Nacional.*

apóstoles. T. II, p. 64: serie 48, paño II). Es la mitad de un paño que en la serie de 1560 se corresponde con el lado izquierdo del paño del primado de Pedro⁶. Juan 21, 15-23: empalma este episodio con el Libro de los Hechos de los Apóstoles (figura 4).

«San Pablo y San Juan sanando a un cojo» (*El milagro del paralítico*; Inv. 10003110. Etiqueta en el reverso: E-11. T. II, p. 65: serie 48, paño III). Act 3: son San Pedro y San Juan los que curan al paralítico.

«El martirio de San Esteban» (*El martirio de San Esteban*; Inv. 10005920. Etiqueta en el reverso: 4-Encarnación, martirio de San Esteban. E-13. T. II, p. 67: serie 48, paño V). Act 6, 12-15; 7 (figura 5).

6. P. Junquera de Vega y C. Herrero Carretero, 1986, p. 65 [op. cit. n. 2]. Serie 12, paño II: *Apacienta mis ovejas*.



Fig. 6. Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, La predicación de San Pablo en el Areópago de Atenas, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n.º 10005905, Madrid, Patrimonio Nacional.

«Los gentiles quieren sacrificar un toro a San Pablo teniéndolo por uno de sus dioses» (*San Pablo y San Bernabé en Lystra*; Inv. 10003111. Etiqueta en el reverso: E-16/A. T. II, p. 70: serie 48, paño VIII, izquierda). Act 14, 8-13.

«San Pablo desgarrando su túnica al ver sacrificar a un ídolo» (*San Pablo y San Bernabé en Lystra*; Inv. 10003109. Etiqueta en el reverso: E-16/B. T. II, p. 70: serie 48, paño VIII, derecha). Act 14, 14-18.

«San Pablo traído por los líctores a presencia de Sergio» (*El castigo de Elymas. La conversión del procónsul*; Inv. 10003107. Etiqueta en el reverso: Encarnación izquierda arriba. T. II, p. 69: serie 48, paño VII, derecha). Act 13, 5-7.



Fig. 7. *Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, San Pablo es arrojado del templo, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005904, Madrid, Patrimonio Nacional.*

«Conversión del procónsul Sergio por la cura del ciego» (*El castigo de Elymas. La conversión del procónsul*; Inv. 10003108. Etiqueta en el reverso: Encarnación derecha abajo. T. II, p. 69: serie 48, paño VII, izquierda). Act 13, 8-12.

«La predicación de San Pablo en Atenas» (*La predicación de San Pablo en el Areópago de Atenas*; Inv. 10005905. Etiqueta en el reverso: 4-Encarnación predicación en el Areópago. E-17. T. II, p. 71: serie 48, paño IX). Act 17, 19-34 (figura 6).

«Mujeres que amenazan y detienen a un gentil» (*San Pablo es arrojado del templo*; Inv. 10005904. Etiqueta en el reverso: 2-Encarnación, mujeres tirando de las vestiduras a un gentil. E-20. T. II, p. 74: serie 48, paño XII). Act 21, 26-30 (figura 7).



Fig. 8. Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, La conversión de San Pablo, detalle, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005933, Madrid, Patrimonio Nacional.

«La caída y conversión de San Pablo» (*La conversión de San Pablo*; Inv. 10005933. Etiqueta en el reverso: 9-Encarnación caída de San Pablo. E-14. T. II, p. 68: serie 48, paño VI). Act 9, 1-16 (figura 8).

«Otra predicación de San Pablo» (*Muerte de Ananías*; Inv. 10005934. Etiqueta en el reverso: 7, Encarnación, Hipócrita muerto en castigo. E-12. T. II, p. 66: serie 48, paño IV). Act 5, 1-5 (figura 9).



Fig. 9. *Manufactura de Jan Raes y Jacob Geubels II, Muerte de Ananías, ca. 1620, Palacio Real, Inv. n° 10005934, Madrid, Patrimonio Nacional.*

«Jardín con columnas y jarrones de flores» (puede tratarse de cualquiera de los paños que integran las cinco series de galerías: serie 64, paños I a IV, denominados «Galerías de arcos sobre pilastras». T. II, pp. 180-184; serie 65, paños I a XII, denominados «Galerías de arcos sobre pilastras de estípites». T. II, pp. 185-197; serie 66, paños I a XXI, denominados «Galerías de emparrados». T. II, pp. 186-219; serie 67, paños I a XI, denominados «Galerías de emparrados». T. II, pp. 220-231; serie 68, paños I a X, denominados «Templete de columnas corintias». T. II, pp. 232-242).



Fig. 10. Muerte de Ananías y La predicación de San Pablo en el Areópago de Atenas en la nave central de la iglesia del Monasterio de la Encarnación de Madrid. Colocación con motivo del IV centenario de la fundación del Monasterio: 1611-2011.

«Un cónsul romano sentado y una mujer de rodillas que pone a sus pies un casco y una espada: sin identificar en la colección de tapices» (sin identificar).

¿Por qué se envía al Monasterio esta serie y no otra? Porque la Encarnación está habitada por una comunidad de monjas agustinas recoletas, y es bien sabido que desde muy pronto tomó cuerpo una estrecha vinculación entre San Pablo y San Agustín. Recapitulando la serie *Los Hechos de los Apóstoles*, San Pablo es el protagonista de diez paños. Además, Carnicero realizó un intercambio de personajes en el milagro del paralítico: nombró a San Pablo junto a San Juan, en lugar de San Pedro. El obispo de Hipona en su búsqueda de la verdad se encontró pronto y de forma creciente con San Pablo, constituyendo un momento cumbre el episodio de la conversión, pasaje sobre el que reflexionó reiteradamente, tal como el propio San Agustín lo relata en las *Confesiones*. El tema de la fe es recurrente en las

cartas paulinas, y San Agustín pensaba, igual que San Pablo, que si la fe no va unida al Evangelio, a la predicación y a las obras del creyente, no cumple su misión. San Agustín fue un admirador del Apóstol, de forma que la lectura de los textos paulinos contribuyó decisivamente a construir sus polémicas contra los donatistas, los pelagianos y los maniqueos. El acontecimiento de la conversión hace de los dos santos convertidos, figuras únicas en el calendario litúrgico de la Iglesia universal y de la familia agustiniana. Los dos paños relativos a la quema de libros muestran claramente la fusión de las dos personalidades: el convertido San Agustín quemó los libros de los maniqueos, y los convertidos habitantes de Éfeso quemaron los libros sobre magia después de escuchar a San Pablo.

Estos tapices se usaban en la iglesia de la Encarnación fundamentalmente en Pascua, que es cuando se leen los Hechos de los Apóstoles como segunda lectura, y en las fiestas del resto del año en las que hay lectura de los Hechos en la misa⁷:

Dominica Resurrectionis Domini [Domingo de Resurrección]: Feria Secunda, Act 10; Feria Tertia, Act 13; Feria Quarta, Act 3b; Feria Quinta, Act 8c.
In Die Ascensionis Domini [la Ascensión], Act 1.

En Pentecostés:

In vigilia Pentecostes, Act 19; In die Pentecostes, Act 2; Feria Secunda, Act 10; Feria Tertia, Act 8c; Feria Quarta, Act 2b y 5b; Feria Quinta, Act 8.

Asimismo, los Hechos se leían en:

In festo Sancti Stephan Protomartyris [fiesta de San Esteban Protomártir, el 26 de diciembre], Act 6b.
Dominica II post Epiphaniam [segundo domingo después de la Epifanía], Act 4b.
XXV Januarii in conversione Sancti Pauli Apostoli [25 enero, conversión de San Pablo], Act 9.
XXIV vel XXV Febrerii in festo Sancti Matthiae Apostoli [del 24 al 25 de febrero en la fiesta de San Mateo apóstol], Act 1.
XI Junii in festo Sancti Barnabae Apostoli [11 de junio en la fiesta de San Bernabé apóstol], Act 2c.
XXVIII Junii in vigilia SS. Apostolorum Petri et Pablo [28 de junio en la vigilia de San Pedro y San Pablo apóstoles], Act 3, 1-10.
XXIX Junii in festo SS. Apostolorum Petri et Pauli [29 de junio en la fiesta de San Pedro y San Pablo apóstoles], Act 12.
III Julii infraoctavam Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli [3 de julio infraoctava de San Pedro y San Pablo apóstoles], Act 5b.
II Augusti in festo S. Stephan papae et martyris [2 de agosto, San Esteban papa y mártir], Act 20d.
IX Octobris in festo SS. Dionysii, Rustici et Eleutherii martyrum [9 de octubre en la fiesta de los Santos Dionisio, Rústico y Eleuterio], Act 7.
In Missa votiva SS. Apostolis Petro et Paulo, Act 5b.
In Missa de Espiritu Santo, Act 8c.
XXVIII Januarii in festo S. Juliani episc et confessoris [28 de enero en la fiesta de San Julián obispo y confesor], Act 20.

Destaca también la lectura de Juan 21 en la Feria Quarta después de Pascua, que es la pesca milagrosa y el primado de Pedro⁸.



7. *Epistolae, quae per totum annum leguntur, tam de tempore, quam de sanctis, Ex Missali Romano. Clementis VIII, primum nunc denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitio, excerptae, Matriti, MDCCXC, typis Benedicto Cano (Biblioteca Monasterio Encarnación).*

8. *Evangelia quae per totum annum leguntur, tam de tempore, quam de sanctis, Ex Missali Romano. Clementis VIII, primum nunc denuo Urbani papae VIII. Auctoritate recognitio, excerpta, Matriti, MDXXIC, typis Benedicto Cano (Biblioteca Monasterio Encarnación).*



Asimismo, hay que tener en cuenta el calendario litúrgico propio del Monasterio. Las Actas fundacionales dadas por los patronos confeccionaron un calendario de celebraciones litúrgicas que siguen el calendario ferial del arzobispado de Toledo, basado, a su vez, en la reordenación estipulada por Trento, al que se añadieron los intereses particulares de los patronos para señalar determinadas advocaciones, y la espiritualidad agustiniana⁹. Señalo únicamente las fiestas relacionadas con la tapicería *Los Hechos de los Apóstoles*. Enero, La conversión de San Pablo: vísperas y misa (día 25). Febrero, Santa Mónica: vísperas y misa (día 4); La conversión de San Agustín: misa (día 5). Junio, San Pedro y San Pablo: vísperas y misa (día 29). Agosto, San Agustín: misa (día 28). Segundo y tercer día de Pascua. Domingo «in albis». Domingo «laetare» («sic» en el calendario, porque es un domingo de Cuaresma). La Ascensión: vísperas y misa. Vigilia del Espíritu Santo: oficios y misa. Pascua de Pentecostés: vísperas y misa. Los días siguientes a Pentecostés: misa. Domingo de la Santísima Trinidad: vísperas y misa.

La celebración de las fiestas y su ornato se acentúa en el libro de las ceremonias del Monasterio¹⁰, en el que se indica que en la fiesta de San Esteban (Libro II, fols. 17-17v), Pascua (Libro II, fols. 33v-34), y las grandes fiestas del calendario (Libro II, fols. 37v-38), el adorno y solemnidad sean en grado sumo. Los tapices se colocarían en los dos balcones de la nave, y en los balconillos de los reyes y la corte (altar de San Felipe), y en el balconillo de los eclesiásticos (altar de Santa Margarita).

Finalmente, cabe señalar una breve alusión a la obra de arte —en este caso unos tapices— como expresión de la relación existente entre la Biblia y las mujeres. La influencia de la Reforma Protestante y del Concilio de Trento se va a dejar sentir de manera particularmente notable en el mundo espiritual de las mujeres. Las mujeres católicas —como norma general— prolongaron la educación de Trento en el claustro, en la casa y en las escuelas parroquiales, funcionando como un bloque más o menos uniforme (con sus matices) muy vigilado por la Iglesia. La realidad de las mujeres protestantes fue mucho más compleja y diversa, pero también estuvo radicalmente marcada por las normas emanadas de la Reforma en el siglo XVI, que se estructuraron rigurosamente en el XVII en cada una de las iglesias y sectas resultantes. Mientras que las seguidoras de la Reforma utilizan la Biblia como fuente de inspiración religiosa, las de obediencia católica se ven privadas de la Escritura, viéndose obligadas a acudir a textos devocionales y hagiográficos. Esta relación con la Biblia, directa en unas e indirecta en otras, se manifestará en los programas iconográficos de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Las normas de Trento implantaron una serie de controles férreos que impidieron el libre acceso a los libros. Estas normas enlazan con la línea ideológica del primer Índice de libros prohibidos de 1559 y con los sucesivos de 1612 y 1632. El pueblo en general quedó excluido de la lectura directa de la Biblia —no así los varones doctos—. El conocimiento de la Escritura se realiza a través de los sermones, de una cuidadosa selección de textos insertos en libros devocionales y espirituales, por las citas de los misales y del breviario que estarán en latín, y por las estampas que ilustran los libros. Por tanto, el catolicismo mediterráneo se

9. M. L. Sánchez Hernández, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997, pp. 262-268.

10. *Praxis de las Ceremonias que en nuestro Real Convento de la Encarnación de Madrid observan las Religiosas en el Coro y Oficio Divino*, en Madrid, por Catalina de Barrio, año de MDCXLVII (Biblioteca Monasterio Encarnación).



Fig. 11. El martirio de San Esteban en el altar de San Felipe de la iglesia del Monasterio de la Encarnación de Madrid. Colocación con motivo del IV centenario de la fundación del Monasterio: 1611-2011.

estructuró lejos de las fuentes directas de la fe. Esta misma atrofia de la dimensión literario-textual generó una sobreabundancia del elemento visual como mediación fundamental de la fe. La serie *Los Hechos de los Apóstoles* es un claro ejemplo de ello: las monjas de la Encarnación han estado privadas del texto bíblico —ni en latín se han conservado ejemplares en su biblioteca, a diferencia de los monasterios portugueses e italianos— durante 350 años. Curiosamente, podríamos decir que los paños de la Colección Real han activado una alternativa de acceso a la Escritura para las monjas del Monasterio de la Encarnación, de forma forzada, centrada en un aprovechamiento máximo de la dimensión icónica¹¹.

11. M. L. Sánchez Hernández, «Católicas y protestantes. Apuntes iconográficos de dos formas de relación bíblica», en A. Valerio y M. L. Giordano (eds.), *Reforma y Contrarreforma en el sur de Europa* («La Biblia y las Mujeres», vol. 17), Editorial Verbo Divino, Estella-Il Pozzo di Giacobe, Trapani-Kohlhammer, Stuttgart-Society of Biblical Literature, Atlanta-Brill, Leiden (en prensa).

RELACIONES DEL P. JERÓNIMO GRACIÁN CON LAS SERIES ANGÉLICAS DE LOS MONASTERIOS REALES MADRILEÑOS

Origen y evolución de las series de los siete Príncipes de los Ángeles

Mario Ávila Vivar

Universidad de Castilla-La Mancha

Las series angélicas constituyen una seña de identidad y una de las peculiaridades más significativas del Barroco hispanoamericano. A pesar de ello, apenas han despertado el interés de los historiadores del arte, quienes, salvo honrosas excepciones, sólo han abordado estudios puntuales y genéricos de series concretas. En el transcurso de la investigación que estamos realizando para nuestra tesis doctoral sobre la angelología barroca y las series angélicas¹, hemos podido localizar casi un centenar de series, la mayoría de ellas con representaciones de los siete Príncipes y otros ángeles apócrifos. Los nombres de los ángeles son teósofos y proceden de la angelología hebrea. Se forman añadiendo el nombre de Dios (*El*) a uno de sus atributos, o a alguna de las funciones, ministerios u oficios angélicos. La autenticidad de estos nombres constituyó una importante polémica entre las muchas controversias teológicas y doctrinales del catolicismo barroco, ya que ponía en cuestión la pervivencia del cabalismo cristiano durante aquella época. Hasta donde sabemos, las series angélicas se iniciaron en los monasterios reales madrileños con las representaciones de los siete Príncipes de los Ángeles de Bartolomé Román (1587?-1647), y desde allí se expandieron por los reinos españoles, y por sus virreinos en el Nuevo Mundo. Todas estas circunstancias subrayan la importancia que para la historia del arte tiene identificar los pormenores de su aparición, su significado religioso y cultural, sus vías de difusión, y los principales responsables de su existencia.

En 1974 María Teresa Ruiz Alcón publicó un artículo en *Reales Sitios*² comentando diversos aspectos de tres series angélicas existentes en los monasterios de la Encarnación y Descalzas Reales de Madrid, en las que se representa a los siete arcángeles descubiertos en 1516 en la iglesia de San Ángel de Palermo. El artículo estudiaba la autoría de las pinturas, ofrecía unas pinceladas sobre sus fuentes iconográficas y sugería que la devoción a estos arcángeles pudo llegar a los monasterios a través de los virreyes de Sicilia, ya que fue precisamente el virrey Ettore Pignatelli quien restauró la iglesia y fundó la Confraternidad Imperial de

1. La tesis doctoral está dirigida por la Dra. Palma Martínez-Burgos García (UCLM) y será leída próximamente en la Facultad de Humanidades de Toledo.

2. M. T. Ruiz Alcón, «Los arcángeles en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación», *Reales Sitios*, n.º 40, 1974, pp. 45-56.



Fig. 1. Massimo Stanzione, *Los siete arcángeles*, Monasterio de la Encarnación, Inv. n° 00610873, Madrid, Patrimonio Nacional.

los Siete Ángeles, con la flor y nata de la sociedad panormitana. Desde entonces no se ha vuelto a tratar este asunto, ni a señalar otros posibles itinerarios por donde pudo llegar a los citados monasterios esta devoción angélica.

Efectivamente, la noticia del descubrimiento de las pinturas, que fue considerado un hecho milagroso en su época, debió de ser comunicada a la Corte por los virreyes. Pero existe una sustancial diferencia entre haber tenido conocimiento del suceso y profesar una particular veneración a los arcángeles, designar a uno de ellos custodio de la comunidad, rendirles culto, celebrar oficios en su honor y representarles individualmente en cuadros, como sucedía en estos monasterios. Todas estas circunstancias indican que hubo conexiones más profundas entre los arcángeles y los monasterios que el simple conocimiento de los hechos acaecidos en Palermo.

Entre los documentos analizados en la mencionada tesis doctoral, algunos esclarecen considerablemente este asunto. El protagonista de todos ellos es un ilustre religioso en el que concurren una serie de circunstancias que le señalan como un personaje clave en estos sucesos. Un personaje que conoció de primera mano todo lo relacionado con los siete arcángeles de Palermo, que publicó un tratado donde recomendaba su devoción, y que pocos años después, coincidiendo con la realización de las series angélicas, fue nombrado predicador de las Descalzas. Me refiero al P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (1545-1614), posiblemente el primer autor que difundió en castellano la devoción de los siete arcángeles de Palermo, y probablemente un personaje decisivo en la realización de estos conjuntos angélicos.



En las *Obras*³ de este insigne carmelita figura el *Tratado del espíritu y devoción con que se ha de dezir el Oficio divino, celebrar el sacrificio de la Misa, y rezar el Pater noster y el Ave Maria*. En él incluyó un Sumario donde recomendaba numerosas advocaciones para rezar paternóster y avemarías; entre ellas la de los «nueve coros de los ángeles» y la de los «siete Ángeles Príncipes», de quienes afirmaba que «Es muy buena devoción rezarles siete Paternostres, y siete Ave Marías, para que nos alcancen buena muerte; inspiraciones divinas, penitencia, amor de Dios, oración, divinas alabanzas, gracias, dones del Espíritu Santo y gloria»⁴. El P. Gracián era muy devoto del paternóster. Él mismo confesaba en sus escritos que pasaba meses y años meditando sobre alguna frase del mismo; y por eso en el Sumario recomendaba también rezar tres paternóster a la Santísima Trinidad, siete a los siete Sacramentos y a las siete moradas de Cristo, doce a sus doce apariciones, etc. Según los datos aportados por el P. Silverio de Santa Teresa⁵, este «curioso y piadoso» «Sumario. De las Devociones, y Meditaciones más devotas, y provechosas, para rezar Paternostres y Ave Marias» tuvo que ser redactado tras la estancia del P. Gracián en Palermo, ya que no figuraba en la edición de la *Lámpara encendida* realizada en Nápoles en 1593, y sí en la de Bruselas de 1609. Desconocemos las razones por las que el P. Gracián recomendó estas devociones angélicas, ya que leyendo sus obras no se percibe que tuviese un especial fervor por los ángeles. Es factible que fuese por la influencia del P. Antonio Duca, el sacerdote siciliano que promovió la devoción de los siete arcángeles de Palermo, cuyas obras cita en el Sumario; por la relevancia que esta devoción tenía por aquellos años en Italia; o por su desmesurada inclinación hacia el simbolismo numérico, particularmente hacia el septenario.

Sea como fuere, como el mismo Gracián cuenta en el «Diálogo V» de la *Peregrinación de Anastasio*⁶ y en el *Tratado de la redención de cautivos*⁷, tras ser expulsado de la Orden del Carmen en 1592 viajó a Roma para solicitar amparo ante la Santa Sede, y ante la confirmación de la sentencia por Clemente VIII, marchó a Nápoles en busca de la protección del virrey, quien se negó a recibirle por «estar en desgracia del rey don Felipe»; por cuyo motivo continuó viaje hasta Palermo, adonde llegó en febrero de 1593. Allí sí encontró la protección de la condesa de Olivares, virreina y amiga de su familia, quien le destinó al Hospital de Santiago para atender y predicar a los soldados de los tercios. En Palermo permaneció ocho meses y tuvo que officiar personalmente la misa de los siete arcángeles, ya que su fiesta se celebraba el 29 de septiembre bajo el nombre de *Invenición de las Imágenes de los siete Ángeles*⁸. El P. Gracián residió en la ciudad hasta el 10 de octubre de 1593, cuando, convocado por el Papa, emprendió viaje a Roma para ingresar en los agustinos descalzos. Al día siguiente, la fragata en que viajaba fue capturada por corsarios turcos, quienes le tuvieron cautivo durante año y medio. Tras su liberación fue readmitido en el Carmelo calzado y se estableció en Roma cinco años ejerciendo como teólogo del Santo Oficio. A su regreso a España, tras una breve estancia en el norte de África predicando el jubileo del Año Santo y ejerciendo misiones diplomáticas para Felipe III, fue nombrado predicador favorito de las Descalzas Reales por la emperatriz María y la reina Margarita de Austria, puesto

3. J. Gracián de la Madre de Dios, *Obras del P. maestro F. Geronymo Gracián de la Madre de Dios, de la orden de N. Señora del Carmen...*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1616.

4. *Ibidem*, fol. 158.

5. J. Gracián de la Madre de Dios, *Obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, ed. de S. de Santa Teresa, tomo II, Burgos, 1933, «Introducción», p. IX.

6. J. Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación de Anastasio*, introd., ed. y notas de G. M. Bertini, Barcelona, 1966.

7. J. Gracián de la Madre de Dios, 1616, fols. 295-305 [op. cit. n. 3].

8. O. Caietanus, «Historia repertae SS. Septem Angelorum imaginis in Urbe Panormi...», en *Vitae Sanctorum Siculorum ex antiquis graecis latinisque monumentis...*, tomo II, Palermo, 1657.

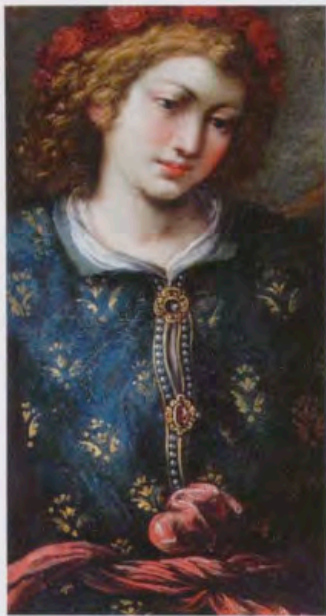
que ocupó hasta que en 1607 marchó a Flandes a petición del archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos⁹.

Gracián comienza la «Devoción de los siete Ángeles Príncipes»¹⁰ demostrando la existencia de los siete arcángeles con citas de las Escrituras (Tobías, Zacarías, Apocalipsis de San Juan), Clemente Alejandrino, Aretas, Orígenes, San Ambrosio, San Jerónimo, San Ireneo y el jesuita Francisco Ribera. Y describe a continuación el nombre, significado, oficio, título y ministerio de cada uno de los siete Príncipes, que, para su mejor comprensión, se reproduce en el siguiente cuadro:

NOMBRE	SIGNIFICADO	OFICIO	TÍTULO	MINISTERIO
MICHAEL	¿Quién como Dios?	«Capitán General de los ejércitos del cielo y de la Tierra.» Venció al demonio en el cielo y cuando le disputó el cuerpo de Moisés.	<i>Victor</i> (Vencedor)	«Recibe las almas de los que mueren bien, para ofrecerlas al altísimo, favoreciéndolas en la agonía y batalla del tránsito, y entrega las de los malos, a los verdugos eternos.»
GABRIEL	Fortaleza de Dios	«Embaxador Mayor del Cielo.» Preside sobre todos los ángeles mensajeros. Anunció el nacimiento de Ismael, Isaac, Sansón, Samuel, San Juan Bautista y «la Encarnación del Verbo divino a la Virgen».	<i>Nuntius</i> (Mensajero)	«Favorece a los hombres, para que reciban y obedezcan las divinas inspiraciones... Alcanza la virtud de la obediencia.»
RAPHAEL	Medicina de Dios	«Protomedico del Altísimo.» Preside sobre todos los ángeles custodios. «Favorece y guía a los que caminan, o navegan.»	<i>Medicus</i> (Médico)	«Tienenle por devoto los que quieren hacer verdadera penitencia, y acertar a escoger el camino, y estado para su salvación.»
URIEL	Fuego de Dios	«Justicia Mayor del Rey omnipotente.» Preside a los ángeles que castigan. Fue el que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, el que se opuso a Balaam, el que mató a 185.000 asirios y el instructor de Esdras.	<i>Ignitus socius</i> (Compañero encendido)	«Abrasador de corazones tibios, Padrino en las batallas contra las tentaciones... Favorece a los hombres, para que no sean castigados, y para que amen a Dios, vençan las tentaciones, alcancen caridad, zelo y rectitud.»
BARACHIEL	Bendición de Dios	«Secretario mayor de Estado, que asiste a las divinas consultas que Dios haze, para dar gracia, dones y mercedes a los hombres.» Es el serafín que abrió los labios de Isaías tocándole con una brasa encendida.	<i>Adiutor</i> (Ayudador, Favorecedor)	«Favorece para alcanzar los dones del Espíritu Santo.»

9. M. P. Manero Sorolla, «La peregrinación autobiográfica de Anastasio-Jerónimo (Gracián de la Madre de Dios)», *Revista de Literatura*, LXIII, 125, 2001, p. 31.

10. J. Gracián de la Madre de Dios, 1616, fols. 156-158 [op. cit. n. 3].



NOMBRE	SIGNIFICADO	OFICIO	TÍTULO	MINISTERIO
JEHUDIEL	Confesión o alabanza de Dios	«Maestro de Capilla de los Hymnos, cantares y loores divinos, Guarda Mayor de las Virgenes y esposas de Christo.» «Coligese del Exodo capitulo 23.»	<i>Remunerator</i> (Remunerador)	«Favorece, para confesarse bien, los penitentes, ayuda a los desseos de la mayor honra y gloria de Dios, castidad y pureza.»
SELATIEL	Petición de Dios	«Es el abogado mayor de los hombres ante el tribunal del Rey eterno. Cuyo oficio es presentar a Dios las peticiones que se hacen.» «El Angel de quien se dize Apoc.8.»	<i>Orator</i> (Orador)	«Favorece para tener buena oración.»

Gracián indicaba incluso los colores de los vestidos y los atributos con que debía pintarse cada uno de los ángeles, que variaban en parte de la iconografía de los arcángeles de Palermo: Gabriel, de blanco, y portando una linterna encendida y un ramo de azucenas (en Palermo llevaba linterna y espejo); Raphael, de amarillo y acompañado de Tobías con un pez en la mano (en Palermo llevaba, además, una píxide); Uriel, de rojo y con espada de fuego (en Palermo con espada de doble filo); Sealtiel, de azul y con un incensario (en Palermo con las manos sobre el pecho en actitud de oración); Jehudiel, de diversos colores y con azote y corona; y finalmente Barachiel, de brocado y con la falda llena de rosas que esparce con la mano. Y finalizaba su exposición hablando

De otros nombres que tienen estos siete angeles, aunque todos significan lo mismo. Aunque Tritemio en el libro de Secundeis (quando trata de los siete Angeles que gobiernan el mundo, con los siete planetas) muda alguno destes nombres. Porque dize, que Michael gobierna con el Sol, Gabriel con la Luna, Raphael con Mercurio; Samuel con Marte, Orofiel con Saturno, Anael con Venus, Zachariel con Jupiter. Y Gregorio Tolossano en los Comentarios de su *Syntaxis Artis mirabilis* cap. 12. dize, que segun los antiguos Rabinos, los siete Angeles Principes, fueron de guarda de los siete Patriarchas, conviene a saber Raziel de Adam, Tophiel de Sen, Teadchiel de Abraham, Raphiel de Isaac, Piel de Jacob, Gabriel de Daniel, Raphael de Tobias, declarando las significaciones de los nombres Hebreos, vienen a ser los mesmos que he nombrado. Y asi estan en Palermo, y en Roma, como escribe Antonio Duca en su libro de los siete Angeles Principes, donde dize, que estos son los nombres y pinturas que siempre han tenido.¹¹

Presentimos que fue el P. Gracián quien introdujo o consolidó la devoción de los siete arcángeles en las Descalzas Reales, de donde pasó más tarde a la Encarnación. Y no sólo porque la recomendase en su devocionario, sino porque hemos podido constatar que su texto de la «Devoción de los siete Ángeles Príncipes» figuraba en el *Devocionario* de las Descalzas Reales de 1697¹²; y que en el manuscrito del *Santo Ángel de la Comunidad*, que todavía leen las monjas cada

11. *Ibidem*, fol. 58.

12. P. M. Heredia y Río, *Colección de varias memorias y oraciones en honor de los santos angeles, y en especial de sus siete príncipes, para excitar a su devocion*, Córdoba, 1823, pp. 22-30 y 34-45.



Fig. 2. Bartolomé Román, El arcángel San Miguel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n° 00621684, Madrid, Patrimonio Nacional.

23 de agosto como un memorial, se reproducen literalmente los oficios y ministerios que el P. Gracián asignó a Jehudiel, el arcángel que el Monasterio había adoptado como patrono en tiempos de San Pío V:

Es maestro de capilla de los himnos, cantares y loores divinos. Guarda mayor de las vírgenes y esposas de Cristo. Favorece para confesarse bien los penitentes, y ayuda los deseos de la mayor honra y gloria de Dios.¹³

La elección de Jehudiel como protector indica la devoción que se profesaba a los ángeles en el Monasterio. Por la biografía que fray Juan de Palma escribió de sor Margarita de la Cruz, la infanta Margarita de Austria (1567-1633), sabemos que las monjas se levantaban todos los días a medianoche y marchaban al Coro a rezar los maitines, una «Antiphona, Verso, y Oración del Angel Custodio del mismo convento», y antes de retirarse a dormir a sus aposentos, rezaban «los Gozos

13. A. García Sanz y M.V. Triviño, *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1993, p. 267.



Fig. 3. Bartolomé Román, El arcángel San Gabriel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n.º 00621685, Madrid, Patrimonio Nacional.

de los Angeles, que es devoción antigua desta casa... Dicho este devoto Hymno, se reza la Commemoración que ofrece la Iglesia à los Angeles»¹⁴.

Asimismo, entendemos que el P. Gracián también tuvo un papel relevante en la realización de las series angélicas. Su nombramiento como predicador favorito coincide *grosso modo* con la fecha en que se realizó la serie de las Descalzas, ya que el *Barachiel* de la serie de la Portería Reglar está fechado en 1604¹⁵, y aunque es bastante probable que esta fecha haya sido alterada por restauraciones o repintes, la relación resulta evidente. Además, y lo que es más importante, las concordancias no afectan sólo a fechas y referencias documentales, sino a la iconografía de los cuadros. Los arcángeles visten con los colores y portan los atributos que indicaba el P. Gracián para representarlos, y en los cuadros de la serie de la Encarnación se incluyeron además letreros que repiten textualmente los «ministerios» que asignaba a cada arcángel en su Devocionario: Miguel (figura 2), «San Miguel recibe las

14. J. de Palma, *Vida de la serenissima infanta Sor Margarita de la Cruz, religiosa Descalça de S. Clara...*, en Madrid, Imprenta Real, 1636, Libro VI, cap. 12.

15. M. T. Ruiz Alcón, 1974, p. 49 [op. cit. n. 2].



Fig. 4. Bartolomé Román, El arcángel San Rafael, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n° 00621686, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 5. Bartolomé Román, El arcángel San Uriel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n.º 00621678, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 6. Bartolomé Román, El arcángel San Barachiel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n.º 00621679, Madrid, Patrimonio Nacional.

ánimas de los que mueren bien favoreciéndolas en la salvación y batalla del tránsito»; Gabriel (figura 3), «San Gabriel favorece para que obedezcan los hombres a las divinas inspiraciones. Alcanza la virtud de la obediencia»; Rafael (figura 4), «San Rafael favorece a los que quieren hacer verdadera penitencia»; Uriel (figura 5), «San Uriel favorece en las batallas contra las tentaciones y para que amen a Dios»; Barachiel (figura 6), «San Barachiel favorece para alcanzar los dones del Espíritu Santo»; Jehudiel (figura 7), «San Jehudiel favorece para confesarse. Ayuda a los deseos de la mayor honra y gloria de Dios»; y Sealtiel (figura 8), «San Sealtiel favorece para tener buena oración».

Esta serie se encuentra en el Coro del Monasterio, y parece más antigua que la de las Descalzas, tanto por el tratamiento un tanto duro y rígido de las figuras como por la inclusión de textos en los cuadros, aunque éstos puedan haberse añadido posteriormente. Los ángeles se muestran en primer plano sobre un fondo de paisaje crepuscular, llevan una diadema de flores en la cabeza, y visten lujosas túnicas cortas con flecos sobre otras sencillas talares, sandalias y lazos volantes. *Miguel*, *Gabriel* y *Barachiel* están firmados por «Bartolomé Romano»¹⁶ y actualmente se datan hacia 1615.

La serie de las Descalzas Reales se encuentra en la Portería Reglar y en ella sólo figuran seis ángeles: *Miguel* (figura 9), *Gabriel* (figura 10), *Rafael* (figura 11),

16. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 321.



Fig. 7. Bartolomé Román, El arcángel San Jehudiel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n° 00621680, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 8. Bartolomé Román, El arcángel San Sealtiel, serie del Coro, Monasterio de la Encarnación, Inv. n° 00621677, Madrid, Patrimonio Nacional.

Barachiel (figura 12), Sealtiel (figura 13) y *El Ángel de la guarda* (figura 14), firmados por Bartolomé Román. Faltan por tanto Jehudiel y Uriel. La ausencia del primero puede estar relacionada con la existencia de otras representaciones de este ángel en el Monasterio, por ser el protector de la comunidad, y de la que constituye un magnífico ejemplo el cuadro que realizó Gaspar Becerra (1520-1570) para su capilla. Respecto de la ausencia de Uriel, puede ser debido a que la comunidad prefiriese representar al ángel custodio. Sin embargo, teniendo en cuenta que el canciller Gerson y, siguiendo su doctrina, otros autores¹⁷ propusieron que se llamase Uriel al ángel custodio, también pudo ser posible que fuera sustituido deliberadamente. Podría establecerse incluso un vínculo entre estos seis ángeles y las seis fundadoras del Monasterio —e incluso entre las «siete fundadoras» de Gandía y los siete arcángeles—; pero tampoco debería desecharse la opción de que la serie esté incompleta y que en su origen estuviese conformada por los mismos ángeles representados en la Escalera Real, configurando las dos series un programa iconográfico en armonía con las dos devociones recomendadas por el P. Gracián: la de los siete Príncipes y la de los nueve coros angélicos. El esquema compositivo de los cuadros es idéntico al de la Encarnación. Los ángeles se sitúan sobre fondos de paisajes crepusculares y visten túnicas cortas sobre otras talares con el mismo colorido que los de la Encarnación, pero en esta serie el colorido es mucho más vivo

17. F. de Blasco de Lamuza, *Beneficios del glorioso Ángel de nuestra guarda y efectos del gouerno de Dios inuisible*, en Zaragoza, Diego Dormer, 1637, pp. 57-58.



Fig. 9. Bartolomé Román, El arcángel San Miguel, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610710, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Bartolomé Román, El arcángel San Gabriel, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610709, Madrid, Patrimonio Nacional.

y brillante, el dinamismo de las figuras más intenso y la pincelada más suelta. Esta mayor «modernidad» de los cuadros de las Descalzas ha sugerido a Ramos Gómez¹⁸ la posibilidad de que en su ejecución interviniese Juan Carreño de Miranda.

Las dos series siguen con mayor fidelidad la iconografía que indicaba el P. Gracián que la de los grabados del P. Antonio Duca y de Hieronymus Wierix sobre los arcángeles de Palermo. Tan sólo difieren en que en las dos series Rafael no lleva una píxide ni a Tobías con el pez en la mano, sino que él mismo sostiene el pez; y que el *San Miguel* de las Descalzas, como sucede igualmente en los de San Pedro de Lima y del Museo de Alcalá de Henares, reproduce fielmente el grabado de Hieronymus Wierix de 1581 de la colección Albertina de Viena.

No se sabe con seguridad cuándo fueron realizadas estas series. Es improbable que la de las Descalzas, posterior a la de la Encarnación, fuese realizada en 1604, ya que según los cálculos de Angulo y Pérez Sánchez¹⁹ en esa fecha

18. Celosias: Arte y Piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote, Toledo, 2006, p. 358.

19. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, pp. 313-335 [op. cit. n. 16].



Fig. 11. Bartolomé Román, El arcángel San Rafael, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610711, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Bartolomé Román, El arcángel San Barachiel, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610712, Madrid, Patrimonio Nacional.

Bartolomé Román debía de tener tan sólo 17 años. Su primera obra firmada, el *San Gil* del Consejo de Estado, es de 1616, y su paso por el Monasterio de la Encarnación está documentado en 1628, cuando realizó el gran lienzo de la *Parábola de las bodas*. Algunos historiadores las retrasan hasta 1635-1647²⁰, la época de mayor producción y de mayor influencia velazqueña y neoveneciana en el taller de Bartolomé Román. Pero esta fecha parece tardía, ya que en la tasación de los bienes de Gaspar de Ledesma, platero que trabajó para los monasterios, realizada tras su fallecimiento en 1618 por Juan de Roelas y Angelo Nardi, figuraba un *San Gabriel*, copia del de las Descalzas²¹.

Años más tarde, los siete Príncipes de los Ángeles volvieron a representarse en pinturas murales en ambos monasterios. Hacia 1660 en la Escalera Principal de las Descalzas, y cien años más después en la iglesia de la Encarnación. La Escalera Principal constituye un completísimo programa iconográfico presidido por el *Calvario*, donde unos ángeles infantiles asisten a Cristo en su Pasión, y a su vez

20. I. Gutiérrez Pastor, «Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas», *Berceo*, n° 105, 1983, p. 9.

21. M. D. Esteban Cerezo, «Las representaciones de los arcángeles en los conventos femeninos de Madrid en el siglo XVII», en M. A. Vizcaino Villanueva (ed.), *La mujer en las Artes* (vol. II), Madrid, 2008, pp. 5-14.



Fig. 13. Bartolomé Román, El arcángel San Sealtiel, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610713, Madrid, Patrimonio Nacional.

enmarcado por seis cuadritos fingidos de ángeles pasionarios. Contemplando esta escena principal, se representa a Felipe IV, Mariana de Austria, la infanta Margarita Teresa y Felipe Próspero en el *Balcón Real*; los bustos de *San Francisco*, *Santa Clara* y *Santa Dorotea* en medallones; y a Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Barachiel, Jehudiel, Sealtiel, el ángel custodio y el ángel protector del Monasterio en los vanos de las arquerías fingidas (figuras 15 y 16). El programa se completa con las representaciones de las tres virtudes teologales, *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*, y un



Fig. 14. Bartolomé Román, El Ángel de la guarda, serie de la Portería Reglar, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610714, Madrid, Patrimonio Nacional.

Rompimiento de Gloria con Dios Padre y ángeles músicos en la bóveda. La Escalera Real, según reza una inscripción reconstruida tras su destrucción en la guerra civil de 1936, fue restaurada por encargo de sor Ana Dorotea, hija del emperador Rodolfo, en 1684. Las pinturas de los ángeles de Palermo se han atribuido a diferentes artistas: a Bartolomé Román (Marqués de Lozoya, 1966), a Ximénez Donoso y Matías de Torres (Ruiz Alcón, 1974), a Antonio de Pereda (Antonio Bonet, 1988), etc., pero la carencia de documentación impide realizar ninguna

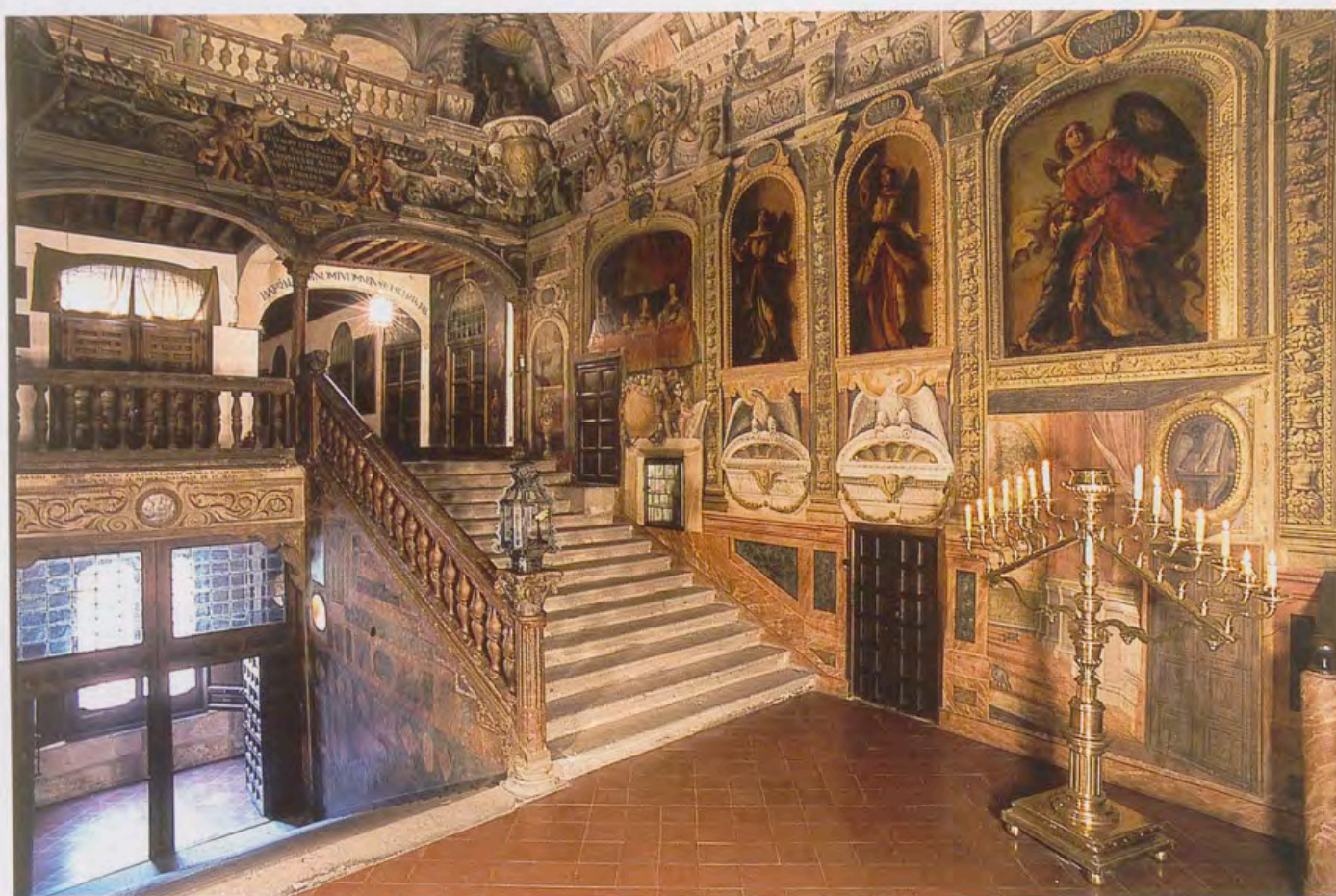


Fig. 15. Escalera Principal del Monasterio de las Descalzas Reales, de izquierda a derecha: Balcón Real, San Sealtiel, San Uriel y Ángel de la guarda, Madrid, Patrimonio Nacional.

afirmación concluyente. Su reciente restauración sólo confirma que fueron realizadas entre 1658 y 1661 por varios pintores de la escuela madrileña²². Los ángeles, de una evidente belleza femenina, tienen diferentes formatos y visten largas y ampulosas túnicas. Su iconografía difiere en algunos aspectos de las series de Bartolomé Román. *San Michael* se representa como pesador de almas y con la palma de santidad; *San Raphael* guía a Tobías y lleva el bordón de peregrino; *San Uriel* lleva una espada flamígera; *San Jeudiel*, una corona de flores; *San Sealtiel*, un incensario y una copa litúrgica; el *Santo Ángel Custodio* protege a un niño del demonio; y, finalmente, el *Santo Ángel Protector de la Comunidad* lleva una corona de flores y unos azotes, atributos de Jehudiel.

Las pinturas de la cúpula de la iglesia de la Encarnación (figura 17) fueron realizadas por los hermanos González Velázquez, quienes representaron a San Miguel, San Gabriel, San Rafael y el Ángel de la guarda en las pechinas de la bóveda; y a Uriel, Barachiel, Jehudiel y Sealtiel en el crucero. La iglesia sufrió un devastador incendio hacia 1764-1765, y fue reformada totalmente entre 1761 y 1763 por iniciativa de la priora Ana María de la Aurora y del capellán mayor, Vicente Pignatelli, gracias a las donaciones de Bárbara de Braganza. La reforma fue dirigida por Ventura Rodríguez y en ella participaron los mejores artistas del momen-

22. M. Morán Turina, «La escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid», en *Obras maestras restauradas. Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, pp. 39-54.



Fig. 16. Escalera Principal del Monasterio de las Descalzas Reales, de izquierda a derecha: San Miguel, San Gabriel, San Jehudiel, San Rafael y San Barachiel, Madrid, Patrimonio Nacional.

to. En la cúpula, Antonio González Velázquez, hacia 1764-1765, pintó *San Agustín ante la Santísima Trinidad* y, con la ayuda de su hermano Luis, realizó las representaciones angélicas. Los frescos muestran la influencia de la pintura rococó romana, donde Antonio la aprendió de Corrado Giaquinto. Finalmente, conviene recordar que en el Antecoro de las Descalzas existe un cuadro de gran formato de los siete Príncipes atribuido a Massimo Stanzione (1585-1656; figura 1).

La respuesta definitiva sobre las relaciones del P. Gracián con la devoción que profesaron las citadas comunidades religiosas hacia los siete arcángeles de Palermo, y su vinculación, por tanto, con las series angélicas, sólo podrá establecerse tras la pertinente investigación en fondos documentales relacionados con los citados monasterios. En cualquier caso, la responsabilidad del P. Gracián en este asunto no invalida otras posibles vías de penetración de esta devoción angélica que, como diversos afluentes, colaborarían a conformar un caudal común. Baste señalar la posible influencia de la hermana de Felipe II, Margarita de Austria, la duquesa de Parma que colaboró con Antonio Duca en la aprobación de la *Misa de los siete Príncipes*. O la de Cipriano de la Huerca²³, consejero de doña Juana de Austria mientras ésta actuó como gobernadora de España, discípulo de Dionisio Vázquez, el principal portavoz de las tendencias cabalistas y neoplatónicas en la Universidad

23. G. Morochó Gayo y otros, «Cipriano de la Huerca, Maestro de Humanistas», en V. García de la Concha (ed.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, 1996, pp. 173-194.



de Alcalá de Henares, y perteneciente al círculo de Petrus Galatinus y Egidio de Viterbo, todos ellos apasionados seguidores de la doctrina del beato Amadeo. Pero entendemos que la excelente relación del P. Gracián con la reina Margarita de Austria, su cargo de predicador favorito de las Descalzas, y los indudables vínculos que se establecen entre la *Devoción de los siete Angeles Principes*, los devocionarios utilizados en las Descalzas en el siglo XVII y la iconografía de las series angélicas, obligan a relacionarle muy destacadamente con estos hechos.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS SERIES DE LOS SIETE PRÍNCIPES DE LOS ÁNGELES

Los principales responsables de la difusión de los nombres y la iconografía, y en gran parte de la devoción de los siete Príncipes de los Ángeles durante el periodo barroco, fueron el beato Amadeo de Portugal y el P. Antonio Duca. El primero los presentó como los líderes que descabezaron la rebelión de Lucifer y como custodios de la Inmaculada; y el segundo, además, consiguió que la Santa Sede les dedicase una de las iglesias más grandiosas del Renacimiento romano. Los nombres y los atributos que figuran en todas las series de los siete Príncipes son los que aparecen en sus obras. Otros muchos autores contribuyeron a su difusión y propusieron otros nombres. Entre ellos, como hemos visto, el abad Trithemio y Gregorio Tolossano, magos como Cornelio Agrippa o hebraístas como Athanasius Kircher. Pero sus obras quedaron circunscritas a los ambientes cultos, esotéricos y heterodoxos de la época, y no tuvieron apenas repercusión en la comunidad cristiana.

La creencia en siete ángeles principales que asistían al trono divino es tan antigua como el cristianismo. Su fundamento era la revelación que el ángel hizo a Tobit y Tobías, «Yo soy Rafael, uno de los siete santos ángeles que presentamos las oraciones de los justos, y tienen entrada ante la majestad del Santo» (Tob 12, 15). Cuatro de ellos, Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel, eran mencionados en las Escrituras, pero los otros tres eran desconocidos. A lo largo de la Edad Media se propusieron diversos nombres para identificarlos, pero sólo fueron aceptados por la Iglesia Barachiel, Jehudiel y Sealtiel, los divulgados por Amadeo de Portugal (1431-1482), un franciscano de origen luso, hermano uterino de Santa Beatriz de Silva y, como ella, fundador de una nueva comunidad de franciscanos observantes denominada Congregación de los Amadeos. El beato Amadeo, «en el siglo, Juan de Meneses de Silva»²⁴, fue uno de esos personajes controvertidos, santo para unos y visionario y hereje para otros, vinculado con los movimientos milenaristas e inmaculistas de fines de la Edad Media que esperaban la llegada del Último Emperador y del Pastor Angélico²⁵, un personaje que, coronado por los ángeles, gobernaría la comunidad cristiana antes del fin de los tiempos. Amadeo recabó en Roma en 1471, cuando fue elevado al solio pontificio Sixto IV, generalísimo de los franciscanos, que puso a su disposición el convento de San Pietro in Montorio y le nombró su confesor y secretario privado. Durante su estancia en Roma escribió un

24. G. Mascareñas, *Amadeo de Portugal, en el siglo Juan de Meneses de Silva, religioso de la orden de S. Francisco de la Observancia; y Fundador de la Ilustrísima Congregación de los Amadeos en Italia*, en Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1653. A los interesados en la biografía de Amadeo les resultará de utilidad la publicada por el franciscano italiano B. Galli, *Il Beato Amadeo Menez di Silva*, Quaracchi (Florenca), 1923.

25. J. Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996, y *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, 2004.



Fig. 17. Hermanos González Velázquez, Cúpula de la iglesia de la Encarnación, Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.

polémico libro de revelaciones titulado *Apocalypsis Nova sensum habens apertum, et ea quae in antiqua Apocalypsis eranat intus, hic ponuntur foris*, donde mencionaba a los siete Príncipes de los Ángeles con sus nombres apócrifos y vinculaba la caída de los ángeles con el misterio de la Encarnación y el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. El libro alcanzó gran popularidad y fue copiado y editado numerosas veces, «ya mudando, ya añadiendo, ya confundiéndolo todo»; modificaciones que terminaron por desacreditarlo como hereje ante numerosos teólogos. También afirmaba que el Pastor Angélico vivía de incógnito en Roma²⁶ y numerosos personajes ilustres aspiraron a ese título. Como el cardenal Bernardino López de Carvajal (1453-1523), quien, apoyado por el Rey de Francia, habría promovido el cismático Concilio de Pisa (1511-1512) para proclamarse Pastor Angélico²⁷. O como fray Pedro Galatino (h. 1460-1540), el franciscano que aprobó la *Misa de los Siete Ángeles* del P. Antonio Duca, a propuesta del cardenal Antonio Del Monte, y que soñaba con destruir a los turcos con la ayuda de Carlos V. Al igual que su correligionario el cardenal Egidio de Viterbo (1469-1532), el general de los ermitaños agustinos, célebre por sus prédicas apocalípticas, que veía a León X como

26. M. Reeves, «Pautas y Propósito en la Historia: los periodos de la Baja Edad Media y el Renacimiento», en M. Bull (comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, México, 1998, pp. 109-132, y C. Vasoli, «Giorgio Benigno Salviati (Dragisic)», en M. Reeves (ed.), *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Nueva York, 1992.

27. A. Landi, «Prophecy at the Time of the Council of Pisa (1511-1513)», en M. Reeves (ed.), 1992, p. 58 [op. cit. n. 26].



28. F. Secret, *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, 1979, pp. 194-210.

29. R. Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, 1992, pp. 156-157. La carta está incluida en *Monumenta Ignatiana*, 12 vols., Madrid, 1903-1911, Serie 1, tomo 12, pp. 636 y ss.

30. A. Duca, *Septem Principum Angelorum orationes cum Missa et eorum antiquis Imaginibus* (Venecia, 1543; Roma 1555; Nápoles, 1604). Otra edición del libro con las oraciones y las imágenes de los siete ángeles se realizó en Nápoles en 1594.

31. El mosaico fue sustituido en 1576 por otro realizado según diseño de Tintoretto.

32. N. Serarius, *In Sacros Divinorum Bibliorum Libros Tobiam, Judith, Esther, Machabaeos, Commentarius...*, Moguntiae (Maguncia), Balthasar Lippius, 1610.

33. C. A. Lapede, *Commentaria in Apocalypsin S. Iohannis Apostoli*, Lugduni (Lyon), Iacobus et Matthaeus Prost, 1627.

34. M. Catalani, *Historia dell'erezione della Chiesa di S. Maria degli Angeli...*, Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. Lat. 8735, 1611.

35. O. Caietanus, «Historia repertae SS. Septem Angelorum imaginis in Urbe Panormi», en *Vitae Sanctorum Siculorum ex antiquis Graecis Latinisque monumentis...*, 2 vols., Palermo, 1657.

36. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, pp. 313-335 [op. cit. n. 16].

37. E. Tormo, «Cartillas Excursionistas. Guadalajara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25, 1917, p. 10.

38. *San Miguel y San Gabriel* fueron restaurados personalmente por el autor de este artículo [●].

el pastor angélico y a Carlos V como el Último Emperador, los cuales en su opinión debían unirse en una Santa Alianza para sojuzgar a los «bárbaros» y reunir a todos los pueblos en un solo rebaño. O como el jesuita Guillermo Postel²⁸ (1510-1581), quien se autoproclamó Papa Angélico en 1552 por el don que le había otorgado el arcángel Raziel y fue expulsado de la Compañía por San Ignacio de Loyola, quien se vio obligado incluso a prevenir a San Francisco de Borja contra las profecías de algunos jesuitas espirituales del Colegio de Gandía, como Onfroy y Oviedo, que también le señalaban como Pastor Angélico²⁹.

Los nombres de los siete Príncipes revelados por el beato Amadeo quedaron refrendados en 1516, cuando en una iglesita de Palermo cerrada al culto se descubrieron bajo el polvo y la cal de los desvencijados muros del presbiterio unas pinturas murales que mostraban en tres escenas superpuestas la creación de los ángeles, sobre ella a San Miguel como guardián del Paraíso acompañado por los tres ángeles que visitaron a Abraham y, finalmente, bajo un rompimiento de Gloria con la Santísima Trinidad, a los siete Príncipes de los Ángeles con los mismos nombres que había revelado Amadeo escritos en sus nimbos. En el centro Miguel, a su derecha Gabriel, Uriel y Raphael, y a su izquierda Sealtiel, Jehudiel y Barachiel. El descubrimiento causó sensación en Palermo y durante cuarenta años el P. Antonio Duca (1491-1564), rector de la iglesia donde aparecieron las pinturas, se dedicó a promocionar la devoción de los siete arcángeles y a solicitar a la Santa Sede que instituyese su culto en una iglesia que, según sus visiones, habría de construirse sobre las ruinosas Termas de Diocleciano. El P. Antonio Duca escribió unos oficios en honor de los arcángeles, que imprimió en Venecia en 1543³⁰, donde mandó copiar en lienzo un mosaico bizantino³¹ de la iglesia de San Marcos que mostraba a la Virgen rodeada por siete ángeles, cada uno de ellos portando un cetro en la mano. La construcción de la iglesia fue ordenada por Pío IV (1559-1565), por bula de 27 de julio de 1561, según diseños de Miguel Ángel, y la puso bajo la advocación de la «Beatissimae Virgini et omnium Angelorum et Martyrum». Pío IV y el P. Antonio Duca fueron enterrados en ella, y en el altar mayor se instaló el cuadro de *La Virgen con los siete arcángeles* que Duca había traído de Venecia en 1543. La historia del evento y la idoneidad del nuevo culto fueron difundidas, entre otros, por los jesuitas Nicolaus Serarius (1555-1609), en su comentario al Libro de Tobías³², y por Cornelio A. Lapede (1567-1637), en su comentario al Apocalipsis de San Juan³³, e incluso se publicaron monografías como las de Catalani³⁴ y Caietanus³⁵.

Aunque el Vaticano se arrepintió enseguida de haber favorecido el culto de los siete arcángeles y ordenó borrar los nombres apócrifos de sus imágenes, en los reinos españoles pervivió a lo largo de todo el Barroco. Su iconografía se propagó en los libros ilustrados de Antonio Duca y en los grabados flamencos de Hieronymus Wierix, Pieter y Gerard de Jode, Philippe Galle y Crispin de Passe. Según Angulo y Pérez-Sánchez³⁶, en ellos debió de inspirarse Bartolomé Román para realizar sus numerosos cuadros de arcángeles. Tormo³⁷ le atribuyó *San Miguel, San Gabriel y San Rafael con Tobías*³⁸ que, procedentes del Desierto de Carmelitas Descalzos de Bolarque (Guadalajara), conserva el Museo Provincial de

Guadalajara³⁹, probablemente restos de una serie angélica. Restos de otras series suyas deben de ser el *Barachiel* y el *Sealtiel* que incorporó a sus depósitos el Museo del Prado⁴⁰, procedentes del desamortizado convento madrileño de Santa María de los Ángeles⁴¹, depositados desde 1877 en el Museo de Palma de Mallorca y atribuidos anteriormente a Escalante por Cruzada⁴² y Lafuente Ferrari⁴³; y un *Sealtiel* de la Colección Stoup de Murcia⁴⁴. También se atribuyen a Bartolomé Román el cuadro del *Ángel Protector de la Comunidad* del pasillo del dormitorio principal del claustro alto del Monasterio de la Encarnación, en el que figuran en las esquinas cuatro medallones que representan escenas de la vida de la fundadora, Mariana de San José⁴⁵; el *Jehudiel* y el *Barachiel* que inventarió Tormo en el monasterio de agustinas recoletas de Santa Isabel de Madrid, desaparecidos probablemente en 1936⁴⁶; y la serie de la iglesia de San Pedro de Lima, réplica de la existente en las Descalzas.

La literatura angélica y los expedientes de la Inquisición ilustran la controversia que durante el Barroco se produjo en torno a los nombres apócrifos de los siete arcángeles. Aunque algunos teólogos consideraban el septenario como un número simbólico y que «los siete espíritus» que mencionaba el Apocalipsis eran las siete virtudes o los siete dones del Espíritu Santo, la mayoría creía en la existencia real de los siete Príncipes de los Ángeles y admitía que su devoción estaba avalada por las Escrituras. Sin embargo, en lo relativo a sus nombres apócrifos existieron dos posturas bien diferenciadas. Unos entendían que la doctrina angélica formaba parte de la tradición de la Iglesia, que los hombres podían dar nombre a los ángeles, que éstos significaban sus ministerios y oficios, y que sus nombres estaban avalados por la autoridad de quienes los proponían. Entre los que defendían esta postura, además de los ya citados Serarius, Cornelio A. Lapede, Catalani y Caietanus, había autores de tanto prestigio como el benedictino Francisco de Blasco de Lanuza (1595-1661)⁴⁷, el mercedario Interián de Ayala (1656-1730)⁴⁸, y los jesuitas Martín de Roa Francés (1559-1637)⁴⁹, Juan Luis de la Cerda (1560-1643)⁵⁰ o Andrés Serrano (1655-1711), el teólogo murciano evangelizador de las islas Palaos que escribió el mayor panegírico sobre los siete Príncipes de los Ángeles⁵¹. Sin embargo, otros autores se apoyaban en la condena del Concilio Romano General del 745 a los nombres apócrifos utilizados por Aldeberto y en las disposiciones tridentinas para afirmar, con el jesuita Luis de Alcázar (1554-1613), que los nombres apócrifos eran «ridículas fábulas hebreas»⁵².

Estas controversias aparecen magníficamente ilustradas en los procesos inquisitoriales madrileños del siglo XVII que publicaron Sánchez Esteban⁵³ y Cordero de Círia⁵⁴. Uno de ellos se realizó en 1623 contra varios cuadros de ángeles apócrifos existentes en el convento de benedictinas de San Plácido de Madrid y en la vivienda del fundador del convento, el protonotario de Aragón Jerónimo de Villanueva. Otro en 1644 contra el pintor Francisco Barreda por exhibir en su tienda de la calle Mayor de Madrid siete cuadros con las efigies de los siete Príncipes, donde figuraban rotulados al pie los nombres de los arcángeles. Y otro en 1658 contra un cuadro de los Siete Ángeles que se encontraba en la capilla mayor del colegio de agustinas de doña María de Aragón. Estos procesos acreditaban fehacientemente que la devoción de los siete Príncipes de los Ángeles estaba

39. M. R. Cuadrado Jiménez y S. Cortés Campoamor, *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara*, Guadalajara, 1986.

40. Museo Nacional del Prado, Madrid, PO5377 y PO5378. M. Orihuela, *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, vol. II, Madrid, 1991, n.º 747 y 765.

41. Los dos cuadros formaban parte de un conjunto de siete que había en el cuerpo de la iglesia. [●].

42. *Ibidem*.

43. N. Delgado Martínez, «Juan Antonio de Frias y Escalante (1633-1669)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo X, n.º 20, segundo semestre de 2001, p. 316.

44. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, lám. en p. 322 [op. cit. n.º 16].

45. A. García Sanz y M. L. Sánchez Hernández, *Guía. Reales Monasterios de Madrid: Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*, Madrid, 2009, p. 88.

46. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, p. 322 [op. cit. n.º 16].

47. F. de Blasco de Lanuza, *Patrocinio de angeles y combate de demonios...*, en el Real Monasterio de San Juan de la Peña, por Iuan Nogues, 1652, pp. 220-221.

48. J. Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, por D. Joachin Ibarra, 1782.

49. M. de Roa, *Beneficios del Sto. Angel de Nuestra Guarda*, en Cordova, por Salvador de Cea Tasa, 1632, fols. 13-16. Hay otra edición de 1634 en Lisboa.

50. J. L. de la Cerda, *De excellentia coelestium spirituum imprimis de Angeli Custodis ministerio liber*, Parisiis, apud Sebastianum Cramoisy, 1631, cap. IV.

51. A. Serrano, *Los siete Príncipes de los Angeles, Válidos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la practica de su devoción...*, Brusselas, por Francisco Foppens, 1707. [●].

52. L. de Alcázar, *Rev. Patris Ludouici ab Alcasar...*, Antuerpiae (Amberes), apud Ioannem Keerbergium, 1614, fol. 178.

53. N. Sánchez Esteban, «Pinturas en el Colegio de Doña María de Aragón: problemas inquisitoriales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n.º 4, 1989, pp. 106-116, e *idem*, «Sobre los arcángeles», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 91-101.

54. E. Cordero de Círia, «Arte e Inquisición en la España de los Austrias», *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, LXX, 1997, pp. 29-86.

55. D. Suárez Quevedo, «Consideraciones sobre el lienzo de Francisco Rizi (1680) en la iglesia de las Gaitanas de Toledo», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº 4, 1989, pp. 149-153.
56. *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar*, Madrid, Antonio de Sancha, 1790.
57. R. Escalera Pérez y J. M. Morales Folguera, «San Francisco Javier de Tepotzotlán, México. Un ejemplo de la exteriorización de la liturgia y de la exclaustación de los programas iconográficos en poblaciones mestizas», en *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Actas del Congreso Internacional, Sevilla, 2001, tomo II, pp. 1479-1497.
58. S. Sebastián, *Contra-reforma y Barroco*, Madrid, 1985, pp. 236-237.
59. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, p. 369 [op. cit. n. 16].
60. S. Montoya Beleña, «El culto a los siete Arcángeles: Entre la prohibición y el consentimiento. La serie pictórica del siglo XVIII en la iglesia parroquial de Campillo de Altobuey (Cuenca)», en *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Actas del Simposium, Madrid, 2008.
61. Inventario Genérico de Bellas Artes, Borriol, nº 12.05.031-001-0021. Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad Valenciana.
62. A. Fernández-Guerra y Orbe, «El convento de Santa Clara en la ciudad de Loja», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 14, enero-febrero de 1889, pp. 62-63.
63. J. Morera, *Los retablos de la ciudad de México. Siglos XVI al XX*, México, 2005, p. 37.
64. M. E. Cerón Sanclemente y N. L. Montaña Arenas, *La huerte angélica de Santa Clara*, Bogotá, 2005.
65. S. Sebastián, «Jerarquías angélicas de Sopó», en *Arcángeles de Sopó*, Bogotá, 1987; P. Gamboa Hinestrosa, *Los arcángeles de Sopó*, Bogotá, 1993, e ídem, *La pintura apócrifa en el arte colonial: los doce arcángeles de Sopó*, Bogotá, 1993, e ídem, *La pintura apócrifa en el arte colonial: los doce arcángeles de Sopó*, Bogotá, 1996.
66. C. Jaramillo Obando, *El Arte barroco español y el arte colonial colombiano en las series angélicas*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, 1995.
67. J. de Mesa y T. Gisbert, *Historia de la Pintura cuzqueña*, Lima, 1982, e ídem, *Los Ángeles de Calamarca*, La Paz, 1983.

muy extendida en la sociedad barroca y que sus representaciones eran frecuentes en los recintos religiosos, en particular en los conventos de monjas. Pero la censura inquisitorial del siglo XVIII hizo desaparecer los nombres y/o las imágenes de muchas series, como se evidencia por ejemplo en la serie mural del convento de Santa Clara de Loja (Granada). Es probable incluso que su supervivencia haya dependido de su ubicación, ya que la mayoría de las conservadas se encuentran en sitios poco accesibles, como las portadas y las cúpulas de los templos, u ocultas en conventos de clausura a miradas indiscretas. Sin embargo, también es posible que las series conocidas constituyan solamente la punta de un iceberg que, como en el caso de la presencia de los siete arcángeles en cuadros individuales, la investigación artística vaya descubriendo. Véase por ejemplo el *Juicio Universal* grabado por Johan Sadeler I (1550-1600), realizado sobre una pintura de Antonio María Vivani que se conserva en la pinacoteca de Mónaco, donde aparecen en primer plano los siete arcángeles; o el cuadro de Francisco Rizi pintado en 1680 para el altar mayor de la iglesia de las Gaitanas de Toledo⁵⁵, donde acompañan a la Virgen cuando es preservada del pecado original por el Padre Eterno.

Las representaciones y los nombres apócrifos fueron prohibidos definitivamente por el clero ilustrado. El *Índice último* de 1790⁵⁶, siguiendo las disposiciones del Edicto de 15 de julio de 1747, ordenaba numerosas expurgaciones y retirar del mercado la edición de *Los siete Príncipes de los Angeles* de Andrés Serrano. Prohibía específicamente «qualquier Papel, Estampa, Estatua &c. en que se hallen nombres de Angeles no reconocidos por la Iglesia», «toda Obra, Estampa, &c. en que se dé culto á los Angeles Sealtiel, Uriel, Sehudiel, y Barachiel», e incluso «Cintas, abanicos, telas, ó textiles con nombres de tripas de Angeles, entrañas de Apost. ú otros nombres sagrados».

La devoción de los siete Príncipes estuvo vigente casi trescientos años en todos los reinos españoles, incluidos los italianos y los transatlánticos, y sus nombres apócrifos fueron admitidos por todos los estratos sociales, incluidos reyes, papas, cardenales y eminentes teólogos. Fue una devoción que generó una copiosa y excelente literatura religiosa y de la que, felizmente, aún perviven algunas representaciones artísticas. Además de las series ya citadas, están presentes en las portadas de las iglesias mexicanas de San Francisco Javier de Tepotzotlán⁵⁷ y de Nuestra Señora de Ocotlán⁵⁸. En las cúpulas de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Cuenca⁵⁹, de la de la iglesia de Campillo de Altobuey (Cuenca)⁶⁰ y de la iglesia de San Bartolomé de Borriol (Valencia)⁶¹. En las pinturas que ornamentan los muros de las iglesias del monasterio de San Jerónimo de Granada y del convento de Santa Clara de Loja (Granada)⁶². Y en los retablos de la capilla de los Santos Ángeles de la catedral primada de México⁶³ y de la iglesia de Santa Clara de Bogotá⁶⁴. En el convento de la Encarnación de Lima se conserva una serie atribuida a Zurbarán o a sus discípulos donde Barachiel, Jehudiel y Sealtiel fueron sustituidos por Ariel, Hadriel y Zadquiel. Y con algunas variaciones en los nombres, y acompañados de otros ángeles apócrifos, están presentes en las series del Hospital de Pozo Santo de Sevilla y en las iglesias del Divino Salvador de Sopó (Cundinamarca, Colombia)⁶⁵ y Santa Bárbara de Tunja (Boyacá, Colombia)⁶⁶, y en la boliviana de Santa María de las Nieves de Calamarca⁶⁷.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2011

TESOROS REALES. PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA

Coincidiendo con la primera Presidencia polaca del Consejo de la Unión Europea, se ha llevado a cabo un proyecto de intercambio cultural entre España y Polonia que ha despertado un gran interés en ambos países y ha tenido muy felices resultados. El proyecto ha consistido en la organización de dos exposiciones. En el Palacio Real de Madrid, entre junio y septiembre, se celebró *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas* (véase el número anterior de *Reales Sitios*), que contó con extraordinarias obras de arte procedentes de diferentes colecciones polacas y tuvo una excelente acogida por parte del público. Y en el Museo Nacional de Cracovia, del 13 de junio al 9 de octubre, Patrimonio Nacional, con la colaboración de Acción Cultural Española y la Fundación Banco Santander, ha presentado la exposición *Tesoros Reales. Patrimonio Nacional de*

España, con una muestra del importante legado cultural español procedente de las Colecciones Reales españolas.

La exposición de Cracovia, comisariada por el ex Jefe de Conservación de Patrimonio Nacional José Gabriel Moya Valgañón, ilustra las diversas corrientes artísticas europeas que configuraron las Colecciones Reales españolas entre los siglos XV y XIX y sus correspondencias con las de la Corona polaca. Se ha brindado así al público polaco una oportunidad única de descubrir la riqueza de nuestro patrimonio histórico-artístico a través de las distintas facetas que integran la multiforme cultura española en sus más diversos aspectos, y utilizando para ello exclusivamente piezas de Patrimonio Nacional.

La muestra estaba articulada en cuatro secciones cronológicas. En la



El Greco, *La Alegoría de la Santa Liga*, ca. 1577-1579, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014683, Madrid, Patrimonio Nacional.

primera, dedicada a los siglos XV y XVI, se presentaba la labor de mecenazgo artístico de las distintas cortes de la Monarquía Hispánica, desde el reinado de los Reyes Católicos al de Felipe II, con obras maestras de estética gótica y renacentista cuya inspiración procede de modelos flamencos e italianos. Entre ellas se hallaban espléndidas piezas de orfebrería religiosa y relevantes ejemplos de la colección

de tapices, como *La Misa de San Gregorio* de Pierre van Aelst, además de muebles, lujosas armaduras de Carlos V y un excelente conjunto de pinturas, con obras de Juan de Flandes, Luis de Morales, El Greco, Tiziano, Veronés, Tintoretto y Sánchez Coello. Figuraban asimismo unos retratos de príncipes polacos realizados por Marcin Koeber cuya presencia en las Colecciones Reales españolas se explica por las re-

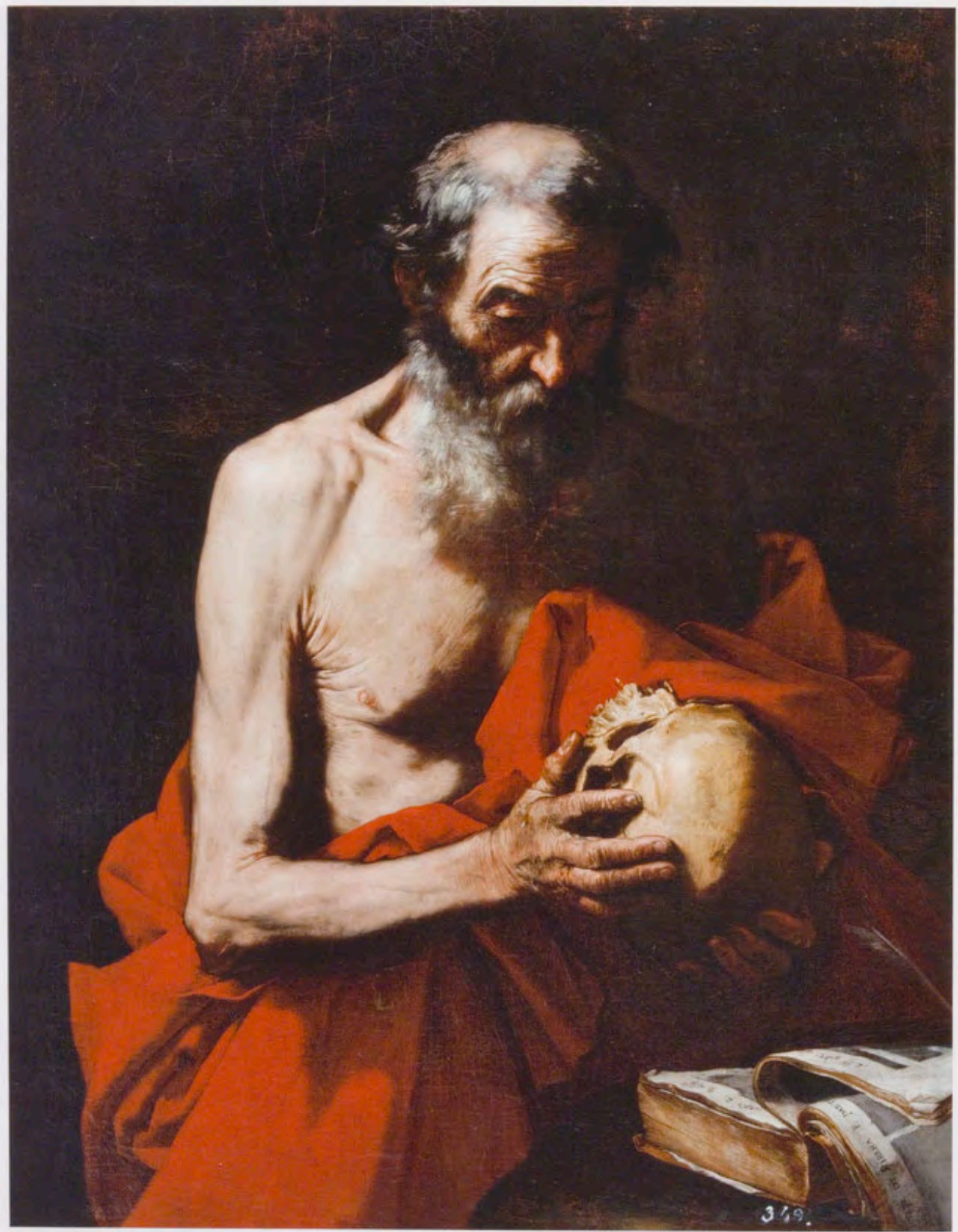


Niño Jesús de Pasión dormido, España, segunda mitad del siglo XVIII, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00610131, Madrid, Patrimonio Nacional.

laciones de parentesco que entonces unían a las dos cortes europeas.

El arte del siglo XVII, el período de máximo esplendor cultural de nuestro país, estaba representado en la segunda sección de la muestra. Pintura española de excepcional calidad, con obras de José de Ribera, Alonso Cano, Zurbarán y Velázquez, compartía el espacio de la exposición, como lo hacía en los palacios y monasterios de la Corona, con lienzos flamencos —Jan Brueghel o Daniel Seghers— e italianos —Carracci, Reni, Stanzione o Giordano—. Se ofrecía al visitante un amplio repertorio temático, con bodegones, paisajes, escenas de género, mitológicas y religiosas. Y junto a todo ello notables piezas de la característica imaginería religiosa española, con tallas de Gregorio Fernández y Pedro de Mena.

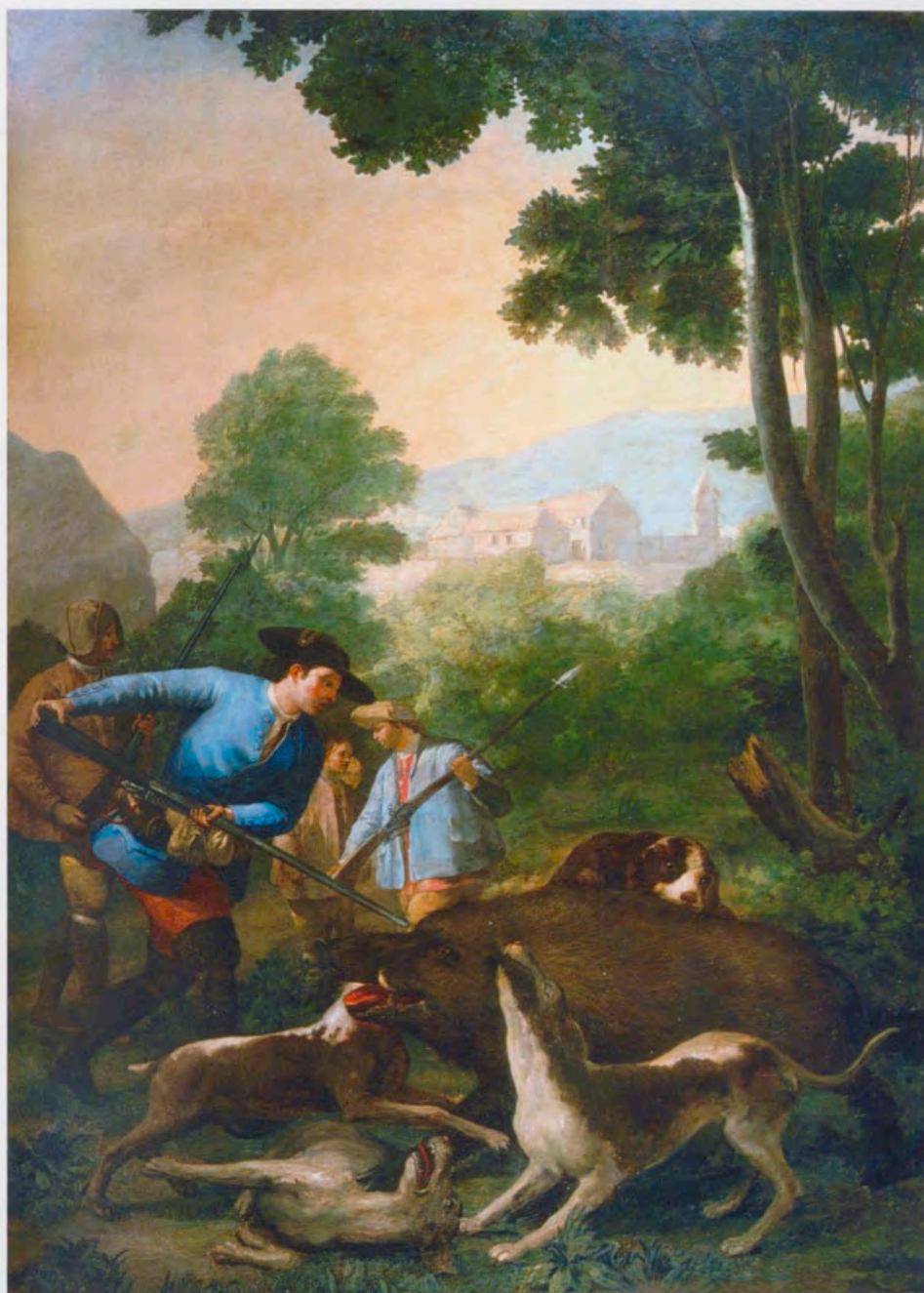
Las secciones tercera y cuarta de la exposición estaban dedicadas al mecenazgo de la Casa de Borbón durante los siglos XVIII y XIX. En este período prosigue y se consolida la tradición coleccionista de los Austrias gracias a la intervención de una pléyade de artistas europeos —como Jean Ranc, Michel-Ange Houasse o Anton Raphael Mengs— con los que los artistas españoles pudieron completar su formación en los Sitios Reales y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre los pintores españoles presentados destacaban Luis Meléndez y Luis Paret y Alcázar. Por otro lado, en este período se impulsan las manufacturas y las Reales Fábricas, y como ejemplo de ese fenómeno tan característico de la Europa dieciochesca se mostraban en la exposición bronce, porcelanas, muebles y textiles proce-



José de Ribera, San Jerónimo en meditación, ca. 1647, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014698, Madrid, Patrimonio Nacional.

dentes de los talleres reales que reflejaban los nuevos gustos decorativos, el rococó y el neoclasicismo. En la última parte de la exposición, dedicada al arte decimonónico, figuraban igualmente productos de las Reales Fábricas —tapices, objetos de cristal y plata, porcelanas y bronce—, y junto a ellos excelentes cuadros de Francisco de Goya, Vicente López, Eugenio Lucas, Santiago Rusiñol o Joaquín Sorolla.

La exposición ha ofrecido al público polaco, en definitiva, un conjunto completo de los tesoros procedentes de las Colecciones Reales que posee Patrimonio Nacional. La cuidada y variada selección de obras ha permitido sin duda descubrir en Polonia la riqueza de una herencia artística nacida de la pasión coleccionista de nuestros monarcas a lo largo de la historia. Y, al complementarse con *Polonia. Tesoros y*



Francisco de Goya, *La caza del jabalí*, 1775, Palacio Real, Inv. n.º 10010069, Madrid, Patrimonio Nacional.

coleccioner artísticas, ha sido un excelente ejemplo de diálogo cultural entre dos países geográficamente alejados pero pertenecientes a la misma tradición europea.

Con motivo de la muestra se ha editado el catálogo *Skarby Korony Hiszpańskiej*, que incluye los textos en inglés y en español y que cuenta con la participación de reputados especialistas. José Gabriel Moya Valgañón, co-

misario de la exposición, ofrece una brillante síntesis de la historia y las colecciones del Patrimonio Nacional. Delfín Rodríguez estudia en su ensayo la importancia del mecenazgo real en el arte español, y Monika Poliwka, Alfredo Alvar Ezquerro y José Ignacio Ruiz Rodríguez analizan en sus respectivos textos las numerosas analogías históricas y culturales entre Polonia y España.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2011

MÚSICA

CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA

El cuarteto polaco Royal String Quartet, con los Stradivarius de la colección palatina, ofreció un concierto extraordinario el 13 de julio en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En él se tocaron piezas de Krzysztof Penderecki y Franz Schubert. El acto se celebró en el marco de la Presidencia polaca del Consejo de la Unión Europea junto a la exposición *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas*, también presente en el Palacio Real.

MÚSICA AL ATARDECER

La V edición del festival *Música al atardecer* tuvo lugar del 15 al 17 de julio en El Escorial, en el Patio de Carruajes del Monasterio y en la Casita del Príncipe. El festival, que contó con la presencia de prestigiosas orquestas nacionales e internacionales, como la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Arte dei Suonatori o The London Chamber Players, tuvo un programa variado, con piezas de Telemann, Vivaldi, Haydn, Beethoven, Brahms, Mozart o Mendelssohn. Los conciertos contaron con la colaboración de la Fundación Albéniz, Ferrovial, el

Instituto Polaco de Cultura, el Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial y el Gobierno de Canarias.

MÚSICA EN LA ALMUDAINA

Con el patrocinio de la Obra Social «la Caixa», Patrimonio Nacional organizó el

17 de septiembre un concierto en el marco del festival *Música en La Almudaina*, a cargo de la orquesta de música barroca La Galanía y la soprano Raquel Andueza. El programa incluyó obras de José de Nebra, Giacomo Facco y George Friedrich Händel.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2011

CENA OFICIAL



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

VIAJE APOSTÓLICO DE SU SANTIDAD EL PAPA
BENEDICTO XVI CON MOTIVO DE LA XXVI JORNADA
MUNDIAL DE LA JUVENTUD



SU SANTIDAD EL PAPA BENEDICTO XVI visitó el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde tuvo un encuentro con jóvenes religiosas y profesores universitarios.